

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Горан П. Коруновић

СТАТУС ЛИРСКОГ СУБЈЕКТА У  
ЈУЖНОСЛОВЕНСКИМ  
КЊИЖЕВНОСТИМА (1970–1980)

Докторска дисертација

Београд, 2017

University of Belgrade

Faculty of Philology

Goran P. Korunović

**THE STATUS OF LYRICAL SUBJECT IN  
SOUTH SLAVIC LITERATURE (1970–1980)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

Университет в Белгарде  
Филологический факультет

Горан П. Корунович

**СТАТУС ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В  
ЮЖНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ  
(1970–1980гг)**

Докторская диссертация

Белград, 2017

Ментор:

Проф. др Тихомир Брајовић, редовни професор, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Проф. др Михајло Пантић, редовни професор, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

Датум одбране:

## ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

За драгоцене савете и сугестије при изради тезе и за уступљену литературу захвалност дугујем ментору проф. Тихомиру Брајовићу и коментору проф. Михајлу Пантићу. Рад на дисертацији не би био могућ без помоћи при преводима и прибављању литературе, на чему се захваљујем Биљани Андоновској, Тањи Томажин, Марцели Зарубовој, Варји Балжалорски Антић, Ивану Антићу, Дарини Дончевој, Елени Дарадановој, Димки Савовој, Гергини Крстевој, Марјану Чакаревићу и Ани Новаковић.

## Статус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970–1980)

### Резиме

Циљ овог истраживања је теоријско и аналитичко осветљавање феномена лирског субјекта у песништву јужнословенске интерлитерарне заједнице, публикованом током 70-их година XX века. На основу теоријско-аналитичке обраде, изводимо типологизацију лирског субјекта у оквиру одабраног корпуса и назначујемо њене књижевноисторијске импликације. Први део истраживања подразумева преглед кључних филозофско-теоријских перспектива и досадашњих приступа феномену лирског субјекта, који омогућавају увођење функционалне терминологије (нпр. персоне, глас, имплицитни аутор). Након те етапе рада, издваја се низ фактора који утичу на појаву лирског субјекта у песничком тексту. Као најрелевантнији су препознати субјект исказивања фиктивне ситуације говора и лирски комуникациони модел. У другом делу рада се, уз ослањање на закључке теоријске деонице, интерпретирају видови лирског субјекта и његове семантичко-поетичке импликације у лирским остварењима српске, хрватске, словеначке, македонске и бугарске књижевности осме деценије прошлог века. Компаративна перспектива прожима читаву анализу и подразумева приближавање, на основу типолошке сродности и поетичке блискости, реализација лирског субјекта у различитим националним књижевностима јужнословенског културног простора. Завршно типолошко разврставање показује како су књижевноисторијски релевантне поетичке трансформације у поезији седамдесетих година у великој мери условљене управо променама на плану обликовања лирског субјекта.

**Кључне речи:** лирски субјект, персоне, субјект исказивања, имплицитни аутор, рецепција, компаративна анализа, модернизам, неоавангарда, постмодернизам, јужнословенска интерлитерарна заједница

**Научна област:** јужнословенска компаратистика

**Ужа научна област:** српска књижевност

## **The Status of Lyrical Subject in South Slavic Literatures (1970 – 1980)**

### **Summary**

The aim of this research is theoretical and analytical clarification of the phenomenon of lyrical subject in poetry of South Slavic interliterary community, published during 1970's. Based on theoretical and analytical approach, the research outlines classification of lyrical subject within selected corpus and indicates its literary-historical implications. The first part of the research includes the review of key philosophical-theoretical perspectives and approaches to the phenomenon of lyrical subject used thus far, which enables the introduction of functional terminology (e.g. persona, voice, implied author). Following this stage in the thesis, a set of factors affecting the presence of lyrical subject in poetic text is pointed out. Among the most relevant, subject of enunciation within the fictive situation of utterance and lyrical communication model are recognized. Using the conclusions from theoretical section, forms of lyrical subject and its semantic and poetical implication in lyrical works in Serbian, Croatian, Slovenian, Macedonian and Bulgarian literature in 1970's are interpreted. Comparative perspective permeates the entire analysis and implies convergence of realizations of lyrical subject in different national literatures of South Slavic cultural sphere, based on typological affinity and poetical propinquity. The final typological classification demonstrates how literary-historical relevant poetical transformations in poetry in the 1970's were mostly conditioned by the very changes in the formation of lyrical subject.

**Key words:** lyrical subject, persona, subject of enunciation, implied author, reception, comparative analysis, Modernism, Neo-Avantgarde, Postmodernism, South Slavic interliterary community



**Scientific field:** South Slavic comparative literature

**Specific scientific field:** Serbian literature

## Статус лирического субъекта в южнославянских литературах (1970-1980гг)

### Резюме

Целью этой работы является теоретическое и аналитическое исследование феномена лирического субъекта в поэзии южнославянского литературного сообщества, опубликованной в 70-ые годы 20-ого века. В результате теоретического анализа можем выделить типологию лирического субъекта в рамках обозначенного корпуса и определить ее литературно-исторические последствия. Первая часть исследования подразумевает обзор ключевых философско-теоретических перспектив и существующих подходов к феномену лирического субъекта, которые предшествуют введению функциональной терминологии (например, персона, голос, имплицитный автор). В последующих разделах работы выделяется ряд факторов, повлиявших на появление лирического субъекта в поэтическом тексте. Среди самых важных выделяются субъект высказывания фиктивной речевой ситуации и коммуникативная модель в лирическом тексте. Во второй части работы, ссылаясь на теоретические выводы, предлагается интерпретация типов лирических субъектов и их семантически-поэтические импликации в лирических произведениях сербской, хорватской, словенской, македонской и болгарской литературах восьмого десятилетия прошлого века. Сравнительный анализ выявляет общие черты в реализации лирического субъекта в разных национальных литературах южнославянского культурного пространства, на основании типологической и поэтической близости. Заключительная типологическая классификация показывает значительную обусловленность поэтических трансформаций в поэзии 70-ых годов 20-ого века именно трансформацией в оформлении лирического субъекта.

**Ключевые слова:** лирический субъект, персона, субъект высказывания, имплицитный автор, восприятие, сравнительный анализ, модернизм, неоавангардизм, постмодернизм, южнославянское литературное сообщество

**Научная область:** южнославянская сравнительная литература

**Узкая научная область:** сербская литература

## Статус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970–1980)

### Садржај:

<b>1. Уводна реч.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Предмет и циљеви истраживања.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2. Лексикографско-енциклопедијска обрада феномена лирског субјекта.</b> Илустративно издвајање примера обраде феномена лирског субјекта у речницима књижевних термина англоамеричке, француске, немачке и српске културе. Неустаљеност и неуједначеност терминологије. Значај термина персона, глас, тон. Симптоматично изостајање термина лирски субјект.....	<b>5</b>
<b>1. 3. Импликације лексикографско-енциклопедијског приступа.</b> Лексикографска обрада издвојеног феномена као одраз тешкоће његовог дефинисања. Нужност приближавања удаљених теоријских перспектива при приступу лирском субјекту.....	<b>14</b>
<b>2. Лирски субјект у теоријском контексту.....</b>	<b>17</b>
<b>2. 1. Место лирике у тријади родова и проблем лирског субјекта.....</b>	<b>17</b>
<b>2. 1. 1. Идентификација аутора и лирског Ја. Лирски субјект који „осећа“ и „ретроспективна илузија“.</b> Повезаност успостављања идеалистичке естетике и рађања модерне уметности/књижевности. Феномен субјективности у средишту интересовања. Хегелов опис дистинктивних својстава лирике као књижевног рода. Условљеност текстуалне реализације субјективности субјектом песника. Поистовећење аутора и лирског Ја. Романтизам – варијације субјективности као генеративног стваралачког начела. Хегелово и романтичарско ситуирање лирике у тријади књижевних родова као одраз „ретроспективне илузије“ (Женет). Ревизионистички однос према Платону и Аристотелу. Постулирање идентификационих релација аутора и лирског субјекта.....	<b>17</b>

<b>2. 1. 2. Аутор „заробљен“ у „доживљајном пољу“ лирског Ја: теорија Кете Хамбургер.</b> Скопчаност поделе књижевних родова у теорији Кете Хамбургер са проблемом лирског субјекта. Језичко-логичка методолошка основа, порицање миметичког дејства лирике. Идентификовање „доживљајног поља“ емпиријског и лирског субјекта. Подражавање-реинстанцирање као неименовани, скривени вид мимезе у теорији лирског субјекта Кете Хамбургер.....	25
<b>2. 2. Маска која говори: проблем персоне и лирског гласа.....</b>	32
<b>2. 2. 1. Субјект, привид, маска: Ничеов заокрет.</b> Радикално дистанцирање од субјективности као стваралачког начела у лирици. Субјект и стварност као естетски феномени. Стваралачки субјект проналази себе у привиду. Вишезначност маске код Ничеа. Маска као ново „лице“ лирског субјекта. Укидање идентификационих веза аутор/субјект и фокусирање на начине обликовања маске/персоне/лирског субјекта.....	32
<b>2. 2. 2. „Нестали“ субјект се „оглашава“: структуралистичко-семиотичка перспектива.</b> Моделовање лирског субјекта/персоне. Потенцијали „тачке гледишта“ у Лотмановој теорији. Граматичке категорије и лирски субјект (Јакобсон, Лотман). Говорник заменицом „ја“ поставља себе као „субјект“ (Бенвенист). Улога деиктика. Персона као последица формирања „фиктивне ситуације говора“ (Калер). Функција субјекта исказивања.....	36
<b>2. 2. 3. Жива метафора, „живи“ субјект: Пол Рикер.</b> Рикерова теорија метафоре као вид анализе проблема фикције у лирици. Парадокс копуле <i>бити</i> . Хеуристичка улога песничког језика и обликовање персоне/лирског субјекта.....	43
<b>2. 2. 4. Потенцијали дијалогичности: Кајзер, Бахтин.</b> Кајзерова подела ставова и форми лирског. Акцентоване Ја-Ти односа и имплицитна дијалогичност. Место лирике у Бахтиновој теорији дијалогичности. Бахтинов повратак ауторској интенцији. Потенцијали „унутрашње дијалогичности“ (Бахтин) при формирању персоне. Деконструкцијска критика Бахтиновог разумевања лирике.....	47

<b>2. 2. 5. Персона (коначно) добија глас: Калер, де Ман.</b> Деконструкцијско мишљење односа Ја-Ти у лирици. Калерова теорија апострофе. Конституисање персоне перформативним зазивањем Другог. Придавање гласа персони фигуром прозопопеје. Акт тумачења као вид прозопопеје. „Халуцинантни ефекат“ (де Ман) при рецепцији лирског гласа. Персона као варљиви „фикцијски оператор“ (Јуван).....	52
<b>2. 2. 6. (Не)могући глас: Колш-Фојзнер, Лакан.</b> Лирски глас у кореспонденцији са етосом и модусом. Постструктуралистичко и психоаналитичко неслагање у разумевању гласа. Парадокс лирског гласа: несводивост, афониčnost и конститутивна вредност за формирање персоне/лирског субјекта.....	56
<b>2. 3. Наратологија и лирика.</b> Аргументи за и против примене наратологије при анализи лирике. Инстанца имплицитног аутора (Бут, Четмен, О’Нил) као регулативно начело обликовања персоне/лирског субјекта и других аспеката песничког дела. „Екстра-текстуална текстуалност“ (О’Нил) имплицитног аутора. Инстанца лирског Над-Ја (Ужаревић). Успостављање <i>лирског комуникационог модела</i> аналогно наративном комуникационом дијаграму у Четменовој наратологији. Употреба инстанце „непоузданог имплицитног аутора“ (О’Нил) у случајевима увођења <i>несвесног</i> као поетичко-регулативног начела.....	59
<b>2. 4. Теорије рецепције и услови појављивања лирског субјекта.</b> Роман Ингарден (места неодређености, опализација). Изерова критика Ингардена и увођење имплицитног читаоца. Лирски субјект у „хоризонту очекивања“ (Јаус). Улога „интерпретативних заједница“ (Фиш) у формирању лирског субјекта. Контекст рецепције и формирање тона. Динамика рефлексивног и наративног идентитета при рецепцији (Брајовић). „Misreading“ (Блум) као покушај искорака из „интерпретативних заједница“.....	69
<b>2. 5. Превладани Cogito и „трагови“ лирског субјекта.....</b>	80
<b>2. 5. 1. Персона као траг трага: Дерида.</b> Апорија трага – стално узмицање извора гласа и конститутивна улога трага за смисао текста. Траг као обележје односа инстанци у комуникативном моделу персона/имплицитни аутор/песник. Непотпуна синонимија термина „персона“ и „лирски субјект“.....	80

<b>2. 5. 2. Смрт(и) аутора: Фуко, Барт, интертекстуалност.</b> Ослобађање писања/дискурса ауторске интенције. Задржавање „функције-аутора“ (Фуко) и њена улога при формирању лирског субјекта. Персона у „мрежи“ интертекстуалних релација.....	83
<b>2. 5. 3. Несвесно лирског субјекта: надреализам, Лакан.</b> Пракса аутоматског писања. Фактори препознавања продора несвесног у ланац означитеља лирског текста. Сусрет текстоанализе и психоанализе при тумачењу конфигурације лирског субјекта. Несвесно као стваралачко начело ситуирано у „непоузданом имплицитном аутору“ (О’Нил).....	87
<b>2. 5. 4. Трансгресивно лирско Ја: Кристева.</b> Напетост између семиотичког и симболичког. Продор семиотичког на плану ритма и звука. Трансгресивни лирски субјект. Субверзија симболичких поредака.....	91
<b>2. 5. 5. Женско писање лирског субјекта: Сиксу, Гилберт, Губар.</b> Женско писмо и фалогоцентрични поредак. Еротизација писма. Персона, тело, перформанс.....	93
<b>2. 5. 6. Политичност лирског субјекта: Џејмсон, Рансијер.</b> Политичко несвесно лирског субјекта и књижевнокритичког дискурса. Удео персоне у двострукој расподели чулног: етоса лирског текста и друштвеног простора. (Не)видљиви лирски субјект.....	97
<b>2. 6. Закључак теоријског дела.....</b>	100
<b>2. 6. 1. Конституисање лирског субјекта.</b> Преглед фактора који условљавају појаву лирског субјекта у песничком тексту.....	100
<b>2. 6. 2. Методолошко полазиште.</b> Издвајање теоријских перспектива које формирају еклектички интерпретативни приступ. Ревитализација херменеутике.....	104
<b>3. Аналитички део тезе: модернистичко песништво.....</b>	108
<b>3.1. Појава лирског субјекта и лирски комуникациони модел.</b> Потенцијални аспекти анализе. Лирски субјект као субјект исказивања фиктивне ситуације	

говора. Персона као провизорни идентитет лирског субјекта. Улога несвесног принципа и функционализација исказне инстанце. Апострофа. Лирски субјект и Други. Просторно-временске координате. Лирски комуникациони модел – улога имплицитног аутора. Могући значај интерпретативних заједница. Нужност контекстуализације анализе појединачним поетикама.....108

### **3.2. Ка полифокалном моделу проучавања лирске субјективности.**

Истраживање лирске субјективности у контексту *јужнословенске интерлитерарне заједнице*. Контекст „постканонског“, „хиперканонског“ доба. Полифокални модел компаративне анализе (Брајовић) – отклон од хијерархизације поредбених компоненти.....114

### **3.3. Контекстуализација анализе лирске субјективности. Песничка „сцена“**

јужнословенске интерлитерарне заједнице 70-их година: поетички плурализам, „синхронитет дијахронијских резултата“ (Милања) и поетичке „мале разлике“. Сужавање „концентричних кругова“ контекстуализације анализе лирске субјективности: лирске космогоније – цивилизацијско-повесне теме – наднационалне традиције – колективни идентитет и национална историја – различити видови ангажованих поетика. „Песништво егзистенције“: интимистичко песништво – песништво егзистенције у ужем смислу – лирско превредновање егзистенцијалистичко-метафизичког етоса. Поетике приближавања певања и егзистенције.....116

### **3.4. „Охола грешка“ света: космогоније Попе, Стрнише и Павловског.....127**

#### **3.4.1. Споредно небо: субјект знања о Звездознанцу.**

Персона приповедача бајки и предања и/или персона Звездознанца. Одбрана логоса и његово иронијско-хуморно „снижавање“. „Охола грешка“ макрокосмоса и привид лирског Над-Ја. Полемички контрапункт лирских субјективности (људска заједница vs. „нула“). Завршно поверење у метафизички потенцијал песничког говора.....127

#### **3.4.2. До краја времена: Грегор Стрниша.**

Персона преносиоца предања и утицај фолклорних представа небеских тела. Несталне аналогije са Кантовом филозофијом. Несводиви „Кракен“ света. Доминација лирског Над-Ја и алегориских минијатура.....135



**3.4.3. Радован Павловски: ко разуме поезију муње?** Глас есенције – придавање гласа зрну прозопопејом. Муња као *arhe* постојања. Увођење персоне песника и екстензија просторно-временских оквира лирског Ја. Хипертрофирани психотоп и једнодимензионални антрополошки оптимизам.....140

**3.5. Сужавање концентричних кругова: лирски субјект у контексту заједнице/традиције**.....144

**3.5.1. Парадигматични поетички лук Аце Шопова.** Од испитивања примордијалног *arhe*, преко говора о цивилизацијским почецима, до теме националног идентитета. На почетку: субјект знања о недохватном огњу. Персона песника и домети песничког говора. Оглашавање лирског Ја из амбијента егзотичног Другог. Лирски субјект у функцији есенцијализације односа индивидуа/Домовина.....144

**3.5.2. Богомил Ђузел: трагови античког света.** Персона варварина у функцији имплицитне афирмације хуманистичко-прогресивног начела. Шта је трајније – цивилизација или варварство? Персона песника у служби колективитета и мрачна визија историје.....150

**3.5.3. Миодраг Павловић: дуго путовање до националног идентитета.** Персоне као репрезенти повесно-културолошких заокрета: од доласка Словена на Балкан до пада Смедерева. „Јак“ имплицитни аутор. Естетски делотворне прозопопеје („Дух се руга Цариграду“, „Пауни“). Лирско Ја у служби идеологизације и ревитализације химничног жанра. *Светли и тамни празници* – контрапункт идејног плана и видова лирске субјективности унутар Павловићевог опуса. Бледе контуре лирског Ја – *Заветине, Карике, Певање на виру*. „Бекства по Србији“ – полифонија, фокализација и идеологизовани лирски субјект. Поема „Слово“ и персона као саставни део заједнице чији принципи интегрисања истрајавају пред епохалним променама.....152

**3.5.4. Иван В. Лалић: лирски субјект у византијском цивилизацијском кругу.** Персоне византијског света. Недостатност људских дела. Вишесмисленост „оружја љубави“. Полифонија персонā о зрелости и декаденцији византијског царства. Персона-тумач „столовања анђела“ у Рашкој – идеологизовање лирске субјективности. Два лирска приступа националном идентитету различите

естетске делотворности – „Византија VII или Хиландар“ и „Војничко гробље“. Лирски субјект о љубавницима и телеолошкој визији света љубави. Лирско Ја и куртоазни принцип; немогућност премошћавања између садашњице персоне и митског времена Мелисе. Индивидуализовани лирски субјекти о непрозирности божјих намера и о граничним искуствима.....162

**3.5.5. Васко Попа: историја вучјег племена.** Персона ходочасника у процесу самоспознаје у *Усправној земљи*. Дијалогске интенције. Опализација при формирању лирског субјекта у „Манасији“. Персоне Карађорђа и Ћеле-куле као примери спајања родољубиве поезије и дискурзивно несводивог егзистенцијалног искуства. Плуралитет персона *Вучје соли* као вид узмицања пред потенцијалним идеолошким импликацијама збирке. Аутобиографски хабитус лирског субјекта позних Попиних лирских остварења.....179

**3.5.6. Љубомир Симовић: три приступа колективном искуству.** Уједначавање гласова персона, псеудоафективне екскламације, алегоризација, амблематизација и посредна идеологизација лирског субјекта у збирци *Уочи трећих петлова*. Промена у *Суботи*: дијалогичност и (не)видљивост адресата исказа. „Места неодређености“, социјално аутсајдерство, референцијалност деиктика. *Видик на две воде* и ревидирање поступка из збирке *Уочи трећих петлова* – трауматично искуство као језгро лирске субјективности.....188

**3.5.7. Матија Бећковић: заборав трагичног искуства.** Поезија као реализација „племенске говорне библије“ (Бећковић). Исказна инстанца у служби разбоковања лексике. Карикатурални лирски субјект подређен манифестацији дијалекатске специфичности и критици заједнице у име предмодерне визије колективитета и етоса. Изостављање трагичног искуства заједнице и понорне перспективе лирског Ја.....195

**3.5.8. Гане Тодоровски: лирски субјект Скопјана.** Лирски субјект аутобиографског хабитуса у служби формирање представе о националној посебности. „Интимна“ слика Скопља као метонимија афирмативно предоченог колективитета.....202

**3.6. Од заједнице ка индивидуи: лирика ангажованих интенција.....204**

**3.6.1. Домети хуманистичког ангажмана: Десанка Максимовић, Весна Парун.** *Песме из Норвешке* – обједињавање универзалног хуманизма и индивидуалне емпатије. Изједначавање времена злочина и темпоралности лирског субјекта. Персона нејаке аксиолошке алтернативе. Критички хуманизам Весне Парун. (Не)поуздана персона-нараторка сатиричних басни. Критика друштвеног поретка у СФРЈ и институционализованог пацифизма.....204

**3.6.2. Лирски субјект vs. „леви краљеви“: Бранислав Петровић, Миодраг Станисављевић.** Персона аутсајдера наспрам света класних разлика. Формирање лирског Ја у интертекстуалној вези са *Турпитудом* Марка Ристића. Политичко несвесно Петровићеве лирике. „Смрт аутора“ и детронизација националних митова у лирици Миодрага Станисављевића.....209

**3.6.3. Лирски видови дисидентства: Ђого, Павлов, Маруна.** Паралитерарна контекстуализација као услов конфигурације и идеолошких импликација лирског субјекта. Случај *Вунених времена*: репресија власти и (не)свесно ауторско порицање политичког несвесног песничког текста/лирске субјективности. Константин Павлов: цензура и политичка субверзивност поезије које нема. Вишестепена исказна инстанца и изједначавање времена лирског субјекта и времена рецепције песме. Аутсајдерско-емигрантска аура лирске субјективности Бориса Маруне, „нови хуманизам“ и одзив колективистичком начелу.....213

**4. Песништво егзистенције.....224**

**4.1. „И пролазим животом“: интимистичко песништво.....225**

**4.1.1. Шта „осећа“ лирски субјект: Максимовић, Багрјана, Димитрова.** Алегоризација кризних и иреверзибилних стања у лирици Десанке Максимовић. Амбиваленције повишене експликативности израза. Дискретно дистанцирање од исповедно-монолошког модуса препуштањем перспективе Другом. „Језгро“ исказа високе кохерентности: Јелисавета Багрјана. Лирско Ја и топоси егзистенцијалистичке провенијенције: Блага Димитрова. Исказивање интимистичког лирског субјекта као одраз поверења у језик, односно у саопштивост искустава/стања.....226

<b>4.1.2. Елипса и рефлексија: Блаже Конески.</b> Контемплативне минијатуре. Елиптичност исказивања као вид дистанцирања од исповедно-монолошког модуса. Суспрезање афективних импулса и дискретна психологизација лирског Ја.....	233
<b>4.1.3. „Раст душе“ у свим смеровима: Весна Парун.</b> Аутореференција и вишестепене метафоре процеса самоспознаје. Флуидно, али целовито сопство. Натраг ка симболистичко-херметичком песништву: глас чемпреса и недохватне „законитости“ света.....	236
<b>4.1.4. Превазилажење жанра: Павловић, Паљетак.</b> <i>Хододарја</i> : персона путописца, метафорична вредност просторно-временских одредница, екстатично-виталистички хабитус лирског Ја. Контаминација, при исказивању, флуксева несвесног и екстерних културолошких подстицаја. Луко Паљетак: парадокс споја протејске природе субјекта и стабилног језгра исказа. Поновљиви прозодијско-формални обрасци и минимализовање разлика имплицитног аутора Паљеткових песама/збирки. Спој несвесних струјања и артистичко-артифицијалне игре при формирању лирског субјекта.....	240
<b>4.2. Песништво егзистенције у ужем смислу.....</b>	248
<b>4.2.1. „Туђинац у мени“: Едвард Коцбек.</b> Лирски субјект и опонирање повесном току. Општа места егзистенцијалистичког етоса и интимна артикулација универзалних питања о смрти.....	249
<b>4.2.2. Од лирског субјект који <i>јесте</i> до повлачења лирског Ја: Кович, Злобец, Графенауер.</b> Кајетан Кович: лирски субјект у простору природе која <i>јесте</i> . Наговештај екстатичности и симетрија унутрашње/спољашње. Тежња хомогенизацији и хармонизацији идејног и изражајног плана. Цирил Злобец: хомогено језгро рефлексија, темпорална разлика између времена искуства и времена резонерства. Учесталост интерогативних конструкција. Нико Графенауер: (нео)симболички поступци, радикално удаљавање од исповедног модуса, персона умножених питања о својствима света.....	251
<b>4.2.3. „Клопке“ за егзистенцијалисте: Каштелан, Михаљић, Славичек.</b> Лирски субјект који поседује „чуло пада“ у <i>Дивљем оку</i> Јуре Каштелана. Славко Михаљић:	

саморазумевање које не проблематизује однос језик/искуство; дистрибуција означитеља при исказивању који „призивају“ егзистенцијалистичку традицију мишљења. Парадокс исказивања и односа према језику егзистенцијалистичког субјекта: саопштивост несаопштивих стања. Дистанцирање од исповедно-монолошког модуса: лирско Ја у хетеротопијским просторима амбивалентних својстава; „ведри рушитељи“ у „Врту црних јабука“. Опализација: две „образине“ лирског субјекта у „Атлантиди“. Апострофирање Мајстора/Песника. Поступак интерполирања исказа у поезији Миливоја Славичека. Илузија идентификације са емпиријским субјектом и естетски неделотворно декларативно исказивање.....257

**4.2.4. Варијације „крајњих питања“ и симболизација израза.** Лирско Над-Ја у поезији Алека Вукадиновића. Несклад оцене интерпретативне заједнице и естетских резултата. Лирско Ја као регулатор симболичких релација. Матеја Матевски: лирско Ја у контексту мотива/симбола значајних у народном стваралаштву. Лирски субјект метафизичког и антрополошког песимизма, између референцијалне и метафоричко-симболичке вредности пустоши. Песимистичка монадолошка концепција без метафизичке надинстанце. Михаил Ренцов: унутрашња дијалогичност као разложени вид монолошког самопреиспитивања. „Страно тело“ у лирском субјекту. Модуси лирске субјективности у лирици Ефтима Клетникова као одраз песничких пракси модернистичке македонске поезије.....268

**4.3. Лирска превредновања егзистенцијалистичко-метафизичког етоса.....278**

**4.3.1. Страх и дрхтање слуге: Никица Петрак.** „Запис о слузи“: иронична персона бајки и „буђење“ након смрти у позицији слуге. Динамика исказних инстанци. Удаљавање од исповедно-монолошког модуса: „надређена“ персона која посредује кризна стања персоне слуге. Страх лирског Ја и (не)моћ језика.....279

**4.3.2. Иронизација метафизике: Миодраг Павловић.** Лирски субјект у параболним ситуацијама скептичног преиспитивања представа оностраног. Трагови инфернализације слике света. Профанизација сакралног и субјект „тела без глади“ .....284

**4.3.3. Рационални субјект сна: лирика Владе Урошевића.** Песме/збирке као лирски дневник снова. Фантазмагорични микронаративи песама. Превласт свести

над несвесним – лирски субјект као носилац начела рационализације и накнадне наративизације сновидих слика.....287

**4.3.4. „Линије бекства“: Борис Христов, Екатарина Јосифова.** Борис Христов: лиризација тривијалног и лирско Ја као део параболичних конструкција. Трансцендирање ефемерних искустава – лирски субјект у (не)могућем стремљењу према метафизичкој сфери. Тежња вишесмислености унутар исповедног изражајног модуса. Екатарина Јосифова: лирско Ја у отклону од испуњавања припремљених улога у друштвеним/интерперсоналним односима. Амбивалентна значења љубавних мотива.....290

**4.3.5. Импресија, тело, урбани миље: поетичка превирања на крају високог модернизма.** Милан Милишић: лирски субјект (нео)импресионистичке провенијенције. Привид лирског Над-Ја. Гранични простори и одабир детериторијалности. Лирски субјект као „ничји поданик“. Миодраг Станисављевић: специфична стилизација израза; лирски субјект између иронизације и егзистенцијалистичко-(нео)импресионистичких интенција. Мирјана Стефановић: псеудосцијентистички дискурс; значај дектика и дискретна објава лирског субјекта. Обликовање „унутрашњих“ садржаја сликама тела – модернистички етос корелације психичке и соматске равни. *Радни дан* – лирски субјект контекстуализован просторима свакодневице. Иронијски сусрет урбане и усмене културе. Мирослав Максимовић: урбани миље и процес саморазумевања.....297

**4.4. На врху.....308**

**4.4.1. Иван В. Лалић.** Лирски субјект рефлексije – извођење мисаоних „резултанти“ из метафоричне трансформације перцепције окружења. Песме свакодневице – дистанцирање од понорније перспективе и свест о одсуству коначних одговора.....309

**4.4.2. Богомил Ђузел.** Динамизовање исповедно-монолошког модуса – улога фокализатора и истакнуте типографије. Вишесмислени обрти на крају песама – опализација и више „лица“ лирског Ја. Тематизовање песничког чина у хоризонту модернистичког стваралачког искуства.....311

<b>4.4.3. Бињо Иванов.</b> Осциловање лирског Ја између несвесних и рационално-коригујућих импулса. Мобилност перспективе. Лирски субјект и парадокс креационистичко-менталног чина.....	316
<b>4.4.4. Дане Зајц.</b> Лирски субјект – псеудологичка аргументација и разградња предвидљивих вредности уведених симбола. Псеудопостулати и семантички центрипетална метафорика. „Зрцала“: опализација и/или контрапункт инстанци. „Аскалла“: семантичка несводивост потенцијалних персоне – од инстанце која препознаје примордијалну повезаност имена и појаве, до лирског субјекта лудичке језичке игре. Ирационализација перспективе лирског Ја и/или аутореференцијалност.....	321
<b>4.4.5. Данијел Драгојевић.</b> <i>Невријеме и друго</i> – хришћански етос и антрополошки песимизам. Лирско Ми без телеолошке смернице. Између (само)иронијског и контемплативног лирског ја – дозирано дигресивно и спорадично дискурзивно исказивање прожето дифузним семантичким интенцијама. Парадокси Драгојевићеве поетике: депатетизација „великих тема“ и одржање метафизичких интересовања. <i>Не-место</i> лирског субјекта (Вуковић): између емпирије и обзнањивања сопствене текстуалне „природе“. Аутоцитатност и реконтекстуализација лирског Ја унутар Драгојевићевог опуса. Свест о епохалној промени разумевања текстуалности и трансцендирање емпиријске егзистенције.....	331
<b>4.5. Поезија и егзистенција: од субјекта ка тексту.....</b>	<b>341</b>
<b>4.5.1. Песников повишени глас: Бранислав Петровић.</b> Лирски субјект повишене интонације, апострофе, емфаза и самоиронија, депатетизација и повлашћена тема љубави. Доминација персоне песника и превредновање елитистичке визије песничког говора. Разговорни идиом, урбани миљеи. Параболе о крајњим питањима егзистенције и понорнији тонови.....	342
<b>4.5.2. Три „лица“ песничког субјекта: Левчев, Канчев, Цанев.</b> Љубомир Левчев: путописно лирско Ја у служби апотеозе уметности. Учестала персоне песника. Нефункционалне екскламације и прозирност израза. Лирско Ја као функционализовано „место“ укрштања идеја. Николај Канчев: апострофа као вид аутореференције. Песнички субјект представљен метафором дубине, понора.	

Метафорична улога немерљивих просторно/временских категорија при формирању персоне. Лирски субјект vs. заједница. Иван Цанев: лирско Ја и рађање особене „предметне метафизике“. Лирско Ја одређено апострофирањем феномена из природе и неосимболистичком артикулацијом њиховог амбивалентног значења. Дискретно стремљење метафизици и ненаметљива скепса.....346

**4.5.3. Поезија као путовање ка смрти: Ристовић, Раичковић.** Александар Ристовић: изразито присуство лирског Ја. Истовремена одмерена иронизација и присуство метафизичких интенција. *О путовању и смрти* – центрифугална тенденција ширења архипелага слика сећања и пројекција будућности. Простори приватности као контекст исказивања. Кохерентнија персона збирке *Та поезија*. Уједначавање песничког гласа у читавом Ристовићевом опусу. *Записи о црном Владимиру*: аутопоетичко/наративна инстанца пратећих записа у функцији аутентизације. Степеновање инстанци. Међусобно приближавање емпиријског и лирског субјекта. Двоструки имплицирани читалац у 5. песми циклуса. (Не)свесно саопштавање вести о скорој смрти. Лирски субјект у функцији посредовања нијансираније осећајности од инстанце прозно-аутопоетичких записа аутобиографских примеса. „Убиство“ лирског јунака и „рађање“ песме.....356

**4.5.4. Динамика „суhog слова“: Петрак, Лалић, Данојлић.** Никица Петрак: лирски субјект „у недоступном куту земље“, пред самодовољним стаблом – слика сопства и/или параболоа о говору/језику. Иван В. Лалић: персоне песника у процесу перцепције мора. Премошћавање разлике између темпоралности читања и времена транспоновања искуства у текст. Комуникација персоне песника и емпиријског читаоца у процесу настајања песничког текста. Милован Данојлић: од неосимболистичких описа до „смрти аутора“ и „оживљавања“ персоне тумача.....366

**4.5.5. У кругу аутореференције: Борислав Радовић.** *Описи, гесла* – тек спорадична објава лирске субјективности посредством показних заменица, симболички „кондензованих“ места. Након 1970. године – јасније просторно-временске контуре у песмама веристичког профила. Суздржаност на плану психологизације; и даље – „дестабилизација стајаћих места и формула“



(Брајовић). Лирски субјект – истовремено „место“ аутопетичког опита и елиптичног сугерисања динамике сопства.....372

**4.5.6. Рубне поетике: Сламниг, Тауфер.** Иван Сламниг: персонa ироничара, ничеанско умањење озбиљности „великих тема“ и задржавање егзистенцијалистичких интенција. Детронизација националних митова и интерпретативна заједница идеологизације значења Сламнигових песама. Лирско Ја као инстанца дијалога са дубровачком културом и књижевним наслеђем. Постмодерна игра паралитерарним додацима лирског текста, вишесмислена улога песничког Ја. Лирски субјект као кохерентан извор исказа. Вено Тауфер: повлачење лирског субјекта и превласт текстуалне „игре“. Улога палимпсеста, лирски субјект у функцији метатекстуалних коментара. Егзистенцијалистички импулси, још једном.....378

**5. Неоавангарда, постмодернизам, феминизам: нове тенденције у песништву 70-их година.....390**

**5.1. Пре свих: Давичо.** *Прочитани језик* – хуморне параномазије, игре речима, етимолошке асоцијације, морфолошка „разградња“ речи. Плуралитет опција лирског субјекта. Апострофирање несводиве инстанце (Драге/љубави) и/или „самокритика“ љубави изведена прозопопејом, придавањем „гласа“ самој љубави. Доминација несвесне мотивације при процесу исказивања, (нео)надреалистичка песничка пракса. Аутодескрипција лирског Ја и умножавање нестабилних алегориских микроконструкција. Субјект-рупа. Конститутивна вредност мањка за лирски субјект. Траг *ултра-свести* (Ристић, Поповић). *Тело телу* – корпорално-еротске флукуације и нутриционистичко-хедонистичке опсесије. (Псеудо)саветодавно и императивно обраћање лирског Ја. Напетост између рационалног и несвесног принципа.....396

**5. 2. Извидница: Томаж Шаламун, Јосип Север, Вујица Решин Туцић.....406**

**5. 2. 1. „Нисам субјект. Орман бога сам“ – Томаж Шаламун.** „Зашто сам фашист“ – лирски субјект нове, фашистоидне аксиологије и његово иронијско наличје. Потирање границе између уметности и живота. Персона радикализоване, али недовољно доследно изведене идеолошке матрице. Лирски субјект иронијског

подривања фашистичког дискурса и посредне критике просветитељско-рационалистичке антрополошке визије. *Ходочашће за Марушку* – лирско Ја слободних асоцијативних флуксева. Бартовски схваћено писање и кумулација „речи-објеката“. Продор несвесног, „развлашћени“ језик и лирски субјект који себе не поседује. Непоуздани имплицитни аутор (О’Нил). Двострука улога интерпункције. Референце из мита, историје, високе и популарне културе, парауметничких сфера – у служби продора несвесног у дискурс. „Ти си геније томаже шаламуне“ – инстанца Другог као персоне песника. Иронизација апотеозе било које инстанце и нови статус уметника у јавном „простору“. Иронизација „великих наратива“ и имагинарно Ја (Лакан). Лирски субјект као „брисани простор“ – контингентност потенцијалних идентификационих релација. Појава провизорних персоне и фактори њихових дисперзија. Аутобиографска потка лирског Ја и њена разградња.....406

**5.2.2. Раскршћа неоавангарде: Јосип Север.** Лирски субјект обзнањује своју текстуалну природу. Исказна инстанца која посредује идеју о језику као систему диференција. Корективна улога рационалног аспекта субјективности при селекцији дистрибуираних означитеља. Депсихологизована, десупстанцијализована исказна инстанца. Траг нове епохе – лирско Ми „на путу према крају пута“.....419

**5.2.3. Вујица Решин Туцић: поезија као „приручник“ за побуну.** Анегдотски контекст исказивања. Пародијско-иронијски лирски субјект, хуморно-критички дијалог са видовима лирске субјективности прошлих епоха. *Простак у ноћи* – корелација текстуалног и визуелног плана. Визуелно представљање лирског субјекта аутобиографског хабитуса.....423

**5.3. Неоавангарда у српској књижевности: лирски субјект „у свим правцима“**.....428

**5.3.1. Војислав Деспотов: неоавангардни „тренинг“ лирског субјекта.** Преиспитивање репрезентацијске и комуникативне моћи језика. Исказна инстанца као метапоетска позиција. Дадаистичко-надреалистички ток исказивања, минимализовање корективне улоге свести. *Тренинг поезије* – пародијско-иронијска симулација процедуре аутоматског писања. Концептуално-церебрална начела имплицитног аутора. *Перач сапуна* – лирски субјект у контексту „поетике досетке“. Иронијски лирски субјект – истовремено

преиспитивање брачне свакодневице, општих места Литературе и „великог наратива“ Историје. Одбијање идеолошких „путоказа“. Критичко-хуморна рефлексивна као фактор хомогенизације лирског Ја.....	428
<b>5.3.2. Јудита Шалго: тело лирског субјекта.</b> Лирски субјект анти-литературе. Административно-бирокуратски обрасци и зависност конфигурације лирског Ја од рецепијентске конкретизације „места неодређености“. Индивидуални идентитет подређен административној каталогизацији. Утицај концептуалне уметности: „емпирија“ тела лирског субјекта и рецепијента.....	434
<b>5.3.3. Миролуб Тодоровић: лирски субјект у сигналистичком спектру.</b> <i>Путовање у Звездалију</i> – паноптичко лирско Ја сцијентистичког оптимизма и вишеструка улога просторно-временских координата. Комерцијално-рекламни дискурс. „Шатровачка поезија“ и аутсајдерско лирско Ја. Неодадаистички поступци „рачунарске поезије“ и дезинтеграција лирског субјекта.....	437
<b>5.4. Лирски субјект „на острву“ језичког пуризма.....</b>	441
<b>5.4.1. Владимир Копицл: језик &amp; субјект.</b> Лирски субјект у служби промишљања о проблему језика и испитивања „могућности разних говора“. Чежња за „прошивним бодом“ (Жижек). Иронијско поетичко-обликотворно начело имплицитног аутора и употреба курзива при процесу исказивања. Материјалност означитеља. Лирско Ја – „оптика“ адаптираног теоријског мишљења.....	443
<b>5.4.2. Слободан Тишма: (не)видљива субјективност.</b> Лирско Ја у метапозицији конструктора текста. Персона концептуалног аутора и артефакт књиге. Изједначавање времена рецепције текста и времена оглашавања лирског субјекта-конструктора. Елементи конкретистичке поетике.....	446
<b>5.4.3. Звонко Маковић: „лажи“ лирског субјекта.</b> Лирски субјект у функцији церебрално-скептичког испитивања граница и могућности употребе језика. Лирско Ја у хоризонту Витгенштајнове мисли – границе света и границе језика. Лирско-аналитичка перспектива. Утицај шаламуновске лирске субјективности и последњи „одјец“ егзистенцијализма.....	448
<b>5.5. У Деридиној сенци: лирски субјект у хрватској неоавангарди.....</b>	452
<b>5.5.1. Дарко Колибаш: декларативна објава <i>différance</i>.</b> Испрекидана, дисконтинуирана рефлексивна. Лирски субјект реферира на саму текстуалну раван. Осциловање исказивања између симболичко-апстрактног говора и декларативности.....	452

<b>5.5.2. Милорад Стојевић: језик и субјект „у самом дробу Ст. Икс А“.</b> Лирски субјект губи стабилно језгро излагања. Центрипетална метафорика и стабилна синтакса. Немоћ фоноцентричне позиције и осипање значења. Експериментално-игрива, демистификаторска начела имплицитног аутора и типографске интервенције у тексту. Лирско Ми у параболочној артикулацији новог разумевања језика. Јачање несвесног принципа при исказивању.....	455
<b>5.5.3. Бранко Малеш: лирски субјект у тексту <i>Текста</i>.</b> Лирски субјект као контингентна последица ослобађања означитељско-звуконе игре. Ново разумевање текстуалности. Лирски субјект као конструктор текста и обзнањивање „смрти аутора“ у насловима. Дијалектика метапоетске улоге исказне инстанце и паратекстуалних индикатора.....	457
<b>5.5.4. Бранко Чегец: лирски субјект и демистификација опсцености политике.</b> Лирски субјект као средство ироније и демистификације конструкта националног идентитета. Типографска (ре)акцентуација речи и „скривени“ означитељи. Опсцени и еротски мотиви и означитељи из сфера политике и историје. Дезинтеграција кохерентног и јединственог „језгра“ исказа.....	460
<b>5.6. Словеначка неоавангарда: лирски субјект између жеље и политике.....</b>	463
<b>5.6.1. Милан Јесих: недохватни ужитак самоодређења.</b> Виталистичко-бунтовно и самоиронично лирско Ја. <i>Kobalt</i> – ослобађање флуксева асоцијација и недовршена потрага за самоодређењем. Аутореференцијално и дестабилисано лирско Ја. Искази у интерогативној форми. Мултиплицирање потенцијалних метафоричних еквивалената несталног стања лирског Ја. Лирски субјект и <i>jouissance</i> – уживање у немогућности коначног самоодређења.....	463
<b>5.6.2. Иво Светина: еманације ероса.</b> Лирски субјект преплитања револуционарне идеје и еротских/несвесних флуксева. Персона песника и опирање интерпелацији. Умножавање „афирматива“ (Пониж) – афективно-пасионирано препуштање лирског субјекта раду жеље. Неонадреалистичка пракса, културолошке референце и афирмација тела.....	467
<b>5.7. Нови поетички „путокази“ у македонској поезији.....</b>	470
<b>5.7.1. Милош Линдро: неоавангардне „вибрације“ лирског субјекта.</b> Сублимирање песничких поступака претходних генерација. Лирски субјект о проблемима песничке праксе. Аутореференцијално поље песме. Лирски субјект	

церебралног устројства и метапоетске улоге. О материјалности означитеља. Контаминација рационалног и несвесног принципа.....	470
<b>5.7.2. Ристо Лазаров: иронија, хетеротопија, инфантилизам.</b> Персона чувара парка. Нестабилност исказне инстанце. Посредовање осећања и ставова лирског Ја означитељима из сфера медија, политике, поп-културе. Иронизација хетеротопије парка. <i>Јана</i> – поступак фокализације и инфантилизације лирског субјекта. Контаминација перспектива „одраслог“ лирског субјекта и његове дечје персоне. Нова инванзивност означитеља постмодерног света.....	472
<b>5.8. Демони субјекта и историје: лирско Ја критичке поезије.....</b>	475
<b>5.8.1. Шта плаши лирски субјект: <i>uncanny</i> у поезији Милутина Петровића и Новице Тадића.</b> Милутин Петровић, <i>Глава на пању</i> . Лакуне у тексту и нестални, непредвидљиви ток исказивања. Микронаративи. Бизарно-ирационализована перспектива лирског субјекта, солипсистичко-алогички закључци, параноидни хабитус и „криво срастање“ између Ја и не-Ја. Метасвест лирског субјекта у епилошкој песми. <i>Промена</i> – елиптичне конструкције и затамњење инстанце одговорне за исказивање. Осциловање опција – сукоб две различите, виолентне инстанце или једна, дисторзирана субјективност радикалног унутрашњег конфликта, иреверзибилног расцепа психичких сила. <i>Uncanny/unheimlich</i> ефекат и топос двојништва као његов извор. Удео несвесног: напетост између изреченог и потискиваног, између исказаног и неартикулисаног. <i>Свраб</i> – радикализација егзистенцијалистичке матрице и лирски субјект супростављања емпирије и фикције. Новица Тадић, <i>Присуства</i> – „Тамњи пењач“ као екстерно својство света и/или запоседнутост лирског субјекта. Лирски субјект као „носилац“ <i>uncanny</i> искуства – <i>отуђење познатог</i> , приватног простора лирског Ја, отуђење тела. Сусрет лирског субјекта са „сабласно Стварним“ (Жижек).....	475
<b>5.8.2. (Шт)а лирски субјект каже: „А Ливада каже“ – Карантин Раше Ливаде.</b> „Пловидбе више не личе на наше судбине“ – отклон лирског субјекта од идеолошких наратива. Значења завршних сентенци, маркираних исказом „А Ливада каже“. Различите потенцијалне опције објављивања лирске субјективности – подвајање исказне инстанце (Ливада као Други) или јединствена исказна инстанца персоне песника. Обнављање релеванције песничке фигуре.....	489

<b>5.8.3. Душко Новаковић: лирски субјект vs. структура модерне лирике.</b>	
<i>Зналац огледала</i> – модернистички лирски субјект и историјске/литерарне референце. „Трошење носорога“ – лирско Ми и силазак са Парнаса у свакодневицу. Персоне које отварају питања о песничкој пракси и о односу индивидуе и репресивног друштва. Персона (ре)интерпретације феномена предмодерних времена из (пост)модерне перспективе. Редуковање информација о лирским ситуацијама пројектованим у далеку прошлост.....	495
<b>5.9. Феминистичке тенденције.....</b>	<b>500</b>
<b>5.9.1. Вања Петкова: отпор лирског субјекта интерпелацији.</b> Лирски субјект <i>Грешнице</i> . Посебан облик феминистичке самосвести – самодовољност, витализам, разобручено умножавање жеља. Прихватање стигматизоване позиције и дистанцирање од процеса интерпелације и „дуга“ домовини.....	500
<b>5.9.2. Радмила Лазић и Љиљана Ђурђић: иронијско лирско Ја о „подели улога“.</b> Радмила Лазић и „стрепња од ауторства“ (Гилберт, Губар). <i>Право стање ствари</i> – свест лирског субјекта о унапред задатим својствима и улогама родних/полних идентитета. Љиљана Ђурђић – иронизација идеализованих љубавних односа у којима је доминантна маскулина позиција.....	502
<b>5.9.3. Саша Вегри и Светлана Макаровић: (не)могућа бекства.</b> Саша Вегри – апострофирање Офелије. Светлана Макаровић – зазорни феминин лирски субјект искључен из заједнице.....	504
<b>5.9.4. Јагода Замода: лирски субјект као одговор Другом.</b> Ненаведена, али имплицирана питања од неиманованог Другог. Лирски субјект обликује представу о себи сходно контексту који Други поставља. Ослобађање могућности избора за субјект фемининог профила.....	507
<b>6. Закључак.....</b>	<b>510</b>
<b>6.1. Типологија лирског субјекта и књижевноисторијске консеквенце.....</b>	<b>510</b>
<b>6. 1. 1. Од персоне песника до десупстанцијализације лирског субјекта.....</b>	<b>512</b>
<b>6.1.2. Од лирског субјекта метафизичких увида до лирског субјекта сцијентистичког оптимизма.....</b>	<b>519</b>

6.1.3. Од егзистенцијалистичког лирског Ја до лирског субјекта радикалног расцепа.....	522
6.1.4. Од интимистичког лирског субјекта до лирског субјекта несвесног....	528
6.1.5. Од колективистичког лирског субјекта до деидеологизованог лирског Ја.....	532
6.1.6. Историјске персоне.....	537
6.1.7. Лудистички лирски субјект.....	539
6.1.8.Феминини лирски субјект.....	540
6.1.9. Пресеци типолошких група.....	541
6.2. Завршни поглед на феномен лирског субјекта.....	544
Литература.....	547
Поезија/извори.....	547
Речници и енциклопедије.....	555
Општа литература.....	558
Биографија.....	591

## 1. Уводна реч

На почетку стоји питање: зашто о лирском субјекту? Интересовање за лирски субјект обједињује две фасцинације: самом поезијом и филозофским проблемом субјекта. Ипак, када говоримо о лирском субјекту, није превасходно реч о уже схваћеном филозофском питању, већ о специфично лирском феномену, интригантном из много разлога. Иако представља један од најфреквентнијих термина у књижевној критици и науци о књижевности, он се често третира као саморазумљив, а његов опис неретко изостаје и у књижевнонаучним лексикографским публикацијама. Постструктуралистичко преиспитивање темељних појмова попут субјекта, текста, писма, интенције, знака, ослабило поверење у могућност теоријско-критичке експликације феномена лирске субјективности. Ипак, књижевноисторијски и херменутички интерес враћа нас питањима о облицима реализације лирског субјекта, па и самим процесима и видовима његове разградње.

Са уверењем да се сам феномен може сагледати потпуније тек у конкретном епохалном, књижевноисторијском контексту, окрећемо се осмој деценији XX века. Одабир 70-их година је врло захвалан јер је реч о уметнички и политички бурном периоду који је, у контексту југословенског друштва и културе, симболички омеђен са два значајна догађаја – протестима 68-е, и смрћу Јосипа Броза Тита 1980. године. Посматрано у глобалном културолошком контексту, 70-е године су време успона постструктуралистичких теорија и буђења постмодерне литературе, што оставља трага и у јужнословенским књижевностима и даје повода да осму деценију XX века препознамо као медијалну на поетичком и епохалном плану. Управо зато се на песништву тог периода и спроводи истраживање о статусу лирског субјекта – води нас слутња да се епохалне промене снажно „утискују“ у трансформације видова лирског субјекта.

Јужнословенски компаративни контекст „потраге“ за лирским субјектом је неопходан да би се надишла самодовољност националних књижевности. Изразити плурализам песничких пракси 70-их година омогућава да се препознају



врло сродни поетички „обрасци“ у различитим јужнословенским песничким поетикама. На трагу тих аналогја, могуће је компаративно приближавање типолошки блиских видова лирске субјективности из различитих јужнословенских литература. Уколико следимо уверење да су „симптоми“ нових књижевних тенденција и нове епохе видљиви у преобликовању и превладавању „окошталих“ видова лирског субјекта, у светлу компаративне анализе тих процеса може се истражити на које начине су песничке поетике јужнословенске интерлитерарне заједнице одговориле на изазове нове епохе.

Вратимо се фасцинацијама са почетка. Лирски субјект јесте једна фасцинација, из разлога што је *више од себе самог*. Одјек филозофских питања о људској „природи“ и сврси човека у свету још увек је осетан када се запитамо *ко говори* у песничком тексту. Због тог *вишка*, упућеност на феномен лирског субјекта није само фокусирање на уже схваћене проблеме лирског говора, већ и на одређену ширу антрополошку „слику“ коју лирски субјект еманира као једно од жаришних „места“ сваке песничке поетике. Та антрополошка „слика“ не мора увек бити лака за поимање, и сам тај *вишак* може се указати као дискурзивно неухватљив. Ипак, управо због тога, због испитивања и опробавања домета песничког говора, вреди се посветити инстанци која је за тај домет „најодговорнија“ – лирском субјекту.

## 1.1. Предмет и циљеви истраживања

Неопходно је, на почетку, у најопштијим цртама прецизирати шта ће бити основни предмет и циљ наших истраживања, као и оквирни ток теоријске и аналитичке аргументације коју ћемо предузети. У средишту интересовања и истраживања биће песнички поступци обликовања лирског субјекта, као и семантичке импликације условљене конфигурацијом тог лирског феномена. Будући да одабрани корпус сачињавају песничка остварења публикована током осме деценије XX века на јужнословенским просторима, дакле у оквиру српске, хрватске, словеначке, бугарске и македонске књижевности, разматрање *лирског субјекта* подразумеваће и типологију тог феномена изведену из компаративне анализе.

Предвиђено је да истраживање поседује два базична сегмента: теоријски и аналитичко-критички, при чему би потоњи део имао и компаративно-типолошку димензију. У првој етапи рада настојаћемо да проблемски представимо начин на који се до сада теоријски промишљао и одређивао феномен лирског субјекта, како бисмо извели и методолошка полазишта за анализу самих песничких текстова. Битно је напоменути да су та два фокуса првог дела рада тесно повезана – потпуније конкретизовање методолошких принципа може се извести тек након теоријске артикулације феномена лирског субјекта. Теоретизација појаве лирског субјекта у песничком тексту обезбеђује јаснију представу о томе које би интерпретативне перспективе омогућиле да се та врло специфична и често тешко сводива компонента песничке уметности анализира у што опсежнијем и што нијансиранијем виду.

Аналитичко-критички део рада биће посвећен тумачењу одабраног корпуса репрезентативних песника јужнословенских књижевности, унутар граничних година у много чему специфичне, књижевноисторијски недовољно сагледане и поетички плуралне осме деценије XX века, с тим да ће у обзир бити узете и песме/збирке које, иако публиковане коју годину пре или након назначеног периода, употпуњавају слику о поетичким континуитетима појединих

поетика и тенденција. При интерпретацији, неопходно је имати на уму досадашње релевантне књижевнокритичке текстове усредсређене на издвојени песнички корпус, поготово оне који приметније и освешћеније тематизују проблем лирске субјективности. Компаративно-аналитички део рада настојаће да групише песничка остварења на основу начела поетичких блискости, у складу са досадашњим књижевнокритичким и књижевноисторијским описима поетика које су у фокусу. Настојаћемо да отворимо простор и за неке до сада ређе обрађиване и девалоризоване, а изузетно значајне поетичке тенденције. Компаративна анализа специфичности конфигурације лирског субјекта омогућиће да се истражи до које мере својства издвојеног лирског феномена (п)одржавају или нарушавају логику поменутог груписања песничких дела по поетичким сродностима, што, у крајњој инстанци, подразумева и закључно формирање типологије лирског субјекта у јужнословенском песништву осме деценије прошлог века.

## 1.2. Лексикографско-енциклопедијска обрада феномена лирског субјекта

Лирски субјект, врло често одређиван и као лирско Ја,<sup>1</sup> термин је који се неретко среће у књижевнокритичким текстовима и научним студијама као једно од диференцијалних својстава песничке уметности. Ипак, ова релативно честа употреба ретко је у довољној мери теоријски промишљена и најчешће није праћена прецизнијим одређењима онога шта се под лирским субјектом подразумева. Чини се да се лирски субјект устаљује као нека врста књижевног мњења и саморазумљивог феномена.

Да бисмо представили, на најопштијем нивоу, статус и употребу овог термина, као и појмовног репертоара који га најчешће прати у савременој науци о књижевности, биће неопходан преглед одређеног броја релевантних речника и енциклопедија књижевних појмова и термина из англоамеричке, немачке, француске и српске књижевне средине. Увид у те публикације могао би да покаже степен заступљености и (не)стабилности термина „лирски субјект“, начин на који он функционише у хоризонту општих и стандардизованих знања струке, као и одређене принципе обраде, разлагање на компоненте или истицање извесних аспеката лирског субјекта којима ће у теоријском делу рада бити посвећена посебна пажња. Одабрани корпус лексикографских публикација је, свакако, неизбежно селективан и превасходно илустративне природе, али инструктиван

---

<sup>1</sup> Иако се често користе као синоними, лирски субјект и лирско Ја се не могу у потпуности поистоветити. Будући да смо на почетку самог процеса теоретизације и дефинисања издвојених феномена, довољно је за почетак упутити на реплицирање строго лингвистичким ставовима по којима тек појава првог лица једине обезбеђује реализацију исказа у тексту, јер би дословна примена таквог начела редуковала дискретније манифестације лирске субјективности (Bogdan 2001: 161). Другим речима, неприкривена употреба првог лица једине у лирској песми наводи да говоримо о лирском Ја, док лирски субјект представља, за сада само наговештени, сложенији вид формирања инстанце исказа у лирској песми, који типолошки обухвата и претходни случај појаве лирског Ја. У нашем раду држаћемо се и терминолошке разлике између *лирског* и *песничког* субјекта, будући да потоњи означитељ, чак и када то није намера тумача, може наводити на мисао о фигури аутора/песника, или пак лирског субјекта који „носи“ персону песника, ствараоца. Отуд ћемо, када је реч о феномену текстуалне/лирске манифестације субјективности, инсистирати на термину *лирски субјект*.

за сложеност и несводивост феномена чијој ћемо теоријској разради након тога приступити.

Први увид у одабрани корпус лексикографско-енциклопедијских публикација открива да се лирски субјект у различитим културама не именује и не дефинише на идентичан и устаљен начин. У немачким речницима сретћемо се са термином „лирско Ја“, који англосаксонски речници углавном не познају, нудећи алтернативне појмове и компоненте (нпр. персонa, глас, тон), док француски речници користе термин „субјект“, који каткад треба разграничити од значења која се односе на садржај дела или на термин сижеа развијен код руских формалиста.

У многим речницима пак одредница „лирски субјект“ сасвим изостаје. Такав је случај и са *Речником књижевних термина* (Živković 2001), вероватно најпотпунијом публикацијом те природе у нашој култури.<sup>2</sup> У оквиру дефинисања термина „лиризам“ и „лиричар“ постоје дискретне назнаке да се лирски субјект узима у обзир као важан аспект песничког текста, али без конкретнијег теоријског описа и разраде тог феномена. У поменутиим одредницама лиричар је онај „у чијем књижевном стварању преовлађује *субјективни израз*“ (Živković 2001: 425, истакао Г. К.), док лиризам подразумева „моменат романтичке *субјективности*, интимног заноса, израз меке осећајности“, те вреди обратити пажњу на „*емоције* које такво дело *побуђује*“ (425; истакао Г. К.). Таква врло начелна одређења ипак имплицитно захватају два плана реализације песничког текста без којих се тешко може разумети феномен лирског субјекта. Реч је, наравно, о *субјективности*, али и о *побуђивању* одређене реакције читаоца при *рецепцији* лирског текста. У теоријском делу рада имаћемо прилике да сагледамо историјско порекло, значај и ограничења таквих представа о конститутивној вези субјективности и лирике.

---

<sup>2</sup> Можда је веће изненађење изостављање „лирског субјекта“ у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић (2007), будући да је у њему уочљива намера увођења нових термина у складу са променама у пољу теорије видљивим током последњих деценија. У оквиру некадашње југословенске културе, одредница лирски субјект ипак се могла пронаћи у једној специфичној и врло садржајној енциклопедијској публикацији – реч је о запаженом *Појмовнику руске авангарде* (6. том). У случају те обраде термина, понављању најфреквентнијих теза о лирској субјективности (увођење персоне, разликовање емпиријског и лирског субјекта) придружене су анализе појаве лирског Ја у песништву руске авангарде (Мајаковски, Пастернак, Хлебњиков, Ахматова), уз констатацију да терминологија којом се описује феномен лирског субјекта „није нарочито прецизна“ (Veststeijn 1989: 95).

У речницима књижевних термина са англо-америчког подручја уочљив је изостанак препознатљивих синтагми и појмова лирски субјект/лирско Ја (lyric subject/lyric I).<sup>3</sup> Уместо тога, приметна је разрада адекватних синонима, уз високофреквентно присуство низа термина који реферирају на поједина својства лирског субјекта и његове реализације у тексту. У вероватно најсадржајнијој лексикографској публикацији на енглеском језику посвећеној поезији, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Green 2012), пажњу привлачи одредница „персона“ (persona), као најприближнији терминолошки „еквивалент“ лирском субјекту, односно један од најчешћих термина којима се у речницима са англоамеричког подручја захватају аспекти и проблеми везани за феномен субјективности у лирици. Према наведеној енциклопедији персона „означава говорника (или, уопштеније, извор) било које песме за коју се замишља да је изговорена особеним гласом или приповедана из одређене перспективе – било да се за говорника претпоставља да је песник, фикционални карактер, или чак неживи предмет“ (Green 2012: 1024).

И док схватање персоне као „маске“ неког фикционалног јунака, којом се заодева песнички глас, више упућује на могућност да се нараторски теоријски модалитети укључе у експликацију персоне, самим тим и лирског субјекта, теоријски најзначајнија могућност увођења концепта персоне јесте управо њено универзализовање и настојање да се она препозна и освети и тамо где се чини да је нема, као при утиску да је песма производ непосредованог песничког гласа. У том смислу и „Ја“ које се појављује у песми представља персону, или, како то артикулише Емили Дикинсон, цитирана у наведеној одредници: „Кад изражавам себе, као Представница Стиха – то не значи – мене – већ претпостављену особу“ (1025).

Значај концепта персоне, дакле, посебно постаје видљив у случајевима исказне инстанце у првом лицу, будући да рефлектује поетичку трансформацију идеје о лирици као изразу субјективности у свест о артефицијелној посредованости искустава: „Персона постаје важан песнички термин управо зато што тако велики део поезије говори у првом лицу – наизглед излажући приватне

---

<sup>3</sup> Одсуство поменутих синтагми не значи њихово потпуно потискивање у англо-америчкој науци о књижевности. О томе сведоче и поједине студије (в. Whidden 2007).

или скривене видове сопства и субјективног искуства – али чинећи то на високо обликоване и посредоване начине, у језику који носи печат вештине и форме. Тако, персоне је концептуални клин о који се може окачити разлика између идеје да су песме искрени израз особе која их ствара и идеје да су песме конструкције које користе језик на неки другачији, острањујући и објективизујући начин“ (1025).

Не би требало да чуди што је фокус у цитираној одредници на бинарној опозицији експресивно/артифицијелно, будући да је тензија између та два пола важна при многим покушајима разрешења питања лирског субјективитета и посебно кретања модерне лирике у смеру *деперсонализације* „барем у оном смислу по којем лирска реч више не проистиче из јединства песништва и емпиријске личности, чему су, за разлику од ранијих столећа, тежили романтичари“ (Фридрих 2003: 36). Блискост између становишта Х. Фридриха и наведене лексикографске артикулације је евидентна, поготово што у наставку одреднице објашњење појма персоне подразумева позивање на песнике (Јејтс, Валери, Елиот, Паунд, Песоа) који су на различите начине настојали да превреднују посредованост субјективитета песничким текстом.<sup>4</sup> Веза деперсонализације лирике и увођења персоне, дакле, не мора се видети као одраз противречности, већ је она тачка на којој започиње уклањање биографског аспекта из семантичког плана песама и наглашавање конструктивне и објективизујуће природе субјективности и осећајности у тексту. Овај процес карактеристичан за постромантичарску и модернистичку поезију, биће стандардизован у новокритичком приступу поезији

---

<sup>4</sup> Јејтсово разумевање Маске, било да је прожето езотеријом (Јејтс 2011), или је пак задржано у оквирима аутопоетичких промишљања, представља афирмацију стваралаштва које, иако у притајеном дијалогу са (пред)романтичарским визионарством В. Блејка, подразумева модернистичко превредновање инстанце лирског субјекта и шире схваћене субјективности. Ирски песник отуд констатује „да сва срећа зависи од способности да се стави маска неког другог живота, од способности да се поново родиш као нешто што није твоје сопство [...] Ако не можемо да замислимо да смо другачији него што јесмо, и ако не покушамо да се претворимо у то друго сопство, нема самодисциплине, иако нас још могу дисциплиновати други“ (Јејтс 1997: 259–260). Такво задобијање слободе бојено је парадоксом, јер „песник налази и прави своју маску када је разочаран“ (261). Валери такође настоји да артикулише промене у песничкој пракси тврдећи да се „песникова дужност [...] не састоји у томе да осећа стање: то је лична ствар. Његова је дужност да га ствара код других“ (Valeri 1980: 308). Уверење о укидању поистовећења аутора и лирског субјекта доследно су манифестовали и Паунд (персона) и Елиот (имперсонализација, објективни корелатив) широким спектром персоне у својим песничким и критичким остварењима, док је вероватно семантички најпрегнантније такав песнички поступак применио Песоа, познатим песничким пројектом хетеронимије.

и песни као „вербалној икони“, да би кулминацију и радикализацију доживело у постмодернистичким концептима текстуалности и „смрти аутора“.

Такође, не треба губити из вида да је наведени процес деперсонализације или имперсонализације сазревао у самим песничким праксама и ране артикулације имао у аутопоетичким исказима самих песника. И сами Фридрихови закључци о проблему лирске субјективности углавном представљају аналитички опис и интерпретативну парафразу имплицитне поетике и појединих експлицитних исказа аутора попут Бодлера и Рембоа, који су у обликовању лирског Ја настојали да формирају одраз епохалних ванлитерарних и унутаржанровских промена. Тако се у *Структури модерне лирике* истиче да још код Бодлера „налазимо ону деперсонализацију коју ће Т. С. Елиот и други песници прогласили за тачност и ваљаност песништва“, да она у Бодлеровом случају подразумева темељно песничко описивање сусрета са модерношћу „снагом усредсређења на Ја које је одбацило случајност личности“ (Фридрих 2003: 36), док је са Рембоом већ „почело абнормално раздвајање песничког субјекта од емпиријског Ја“ (72). У свему претходном доминирају експликација еволуције песничке праксе и одрази песничке самосвести, а важни аспекти персоне – артифицијелност и конструктивност – издвојени су у први план и представљају адекватно полазиште за даље теоријско промишљање.

Поред појма *персоне*, англоамерички речници често користе и један пар појмова – *глас* и *тон* – који се посредно укључују у централну дискусију о томе ко и како говори у песничком тексту. Тако одредница „глас“ (voice), у *Принстонској енциклопедији*, скреће пажњу на перзистентност усмених метафора у говору и мишљењу о поезији. Порекло у усменим културама и везаност за оралну комуникацију и трансмисију знања, фундаментално је уписано у одређена формална својства и репетитивну структуру лирике (ритам, рима, рефрен, алитерација, анафора итд.) (Green 2012: 1525). Посебно снажан импулс разумевању поезије посредством категорија усмености и *лирског гласа*, као „фигуре која блиско везује 'говорника' песме за ауторску перспективу“ (1525), дала је романтичарска теорија поезије, као једно од главних поетичких раскршћа у заснивању модерних представа о лирском жанру. Различитим нивоима романтичарског промишљања феномена лирског гласа, као у Вордсвортовом



предговору *Лирским баладама* (1800) или тексту Џона Стјуарта Мила „Шта је поезија?“ (1833), имплицитно реплицира есеј Т. С. Елиота „Три гласа поезије“ (1954), који идеју о лирском гласу контекстуализује увођењем драмских и објективних критеријума у разумевање лирских феномена. Уз то ће „истрајна тенденција да се о поезији мисли као о усменој и, дакле, укоренејој у говорећем субјекту који тежи да комуницира са другим“ бити препозната као „стрепња од текстуалности“ (Tucker, према Green 2012: 1526). Снажну критику идеје гласа и присуства понудило је, као што је познато, постструктуралистичко мишљење, посебно Деридино фокусирање на супститутивну улогу писма у односу на глас унутар логоцентрично-метафизичког хориозонта мишљења, потом и познати Де Манов повратак на Ничеов заокрет у разумевању истине као „покретне војске“ стилских фигура (v. Green 2012: 1526).

Постструктуралистичка перспектива се ипак не разумева као коначни одговор на питања о феномену који је у одредници истакнут као „lyric voice“, будући да се метафорична вредност гласа при опису лирске субјективности сагледава као „интегрална компонента тог књижевног искуства“ и „најлепша илузија поезије“ (1526), коју би, као конструкт и специфичност тог вида литерарног израза требало даље истражити. Очигледно је да се смењивање теоријских модалитета не разумева као прогресивно-еволутивна сукцесија, већ се задржава уверење да и наизглед анахрона терминологија може обновити своју функционалност у савременим описима песничких феномена. У теоријском делу рада упутићемо на сложеност сугерисаних питања, поготово на Де Манову теоретизацију *лирског гласа*, која је пружила врло значајан допринос опису феномена лирског субјекта што, донекле неочекивано, није забележено у одредници *Принстонске енциклопедије*.

Пажњу привлачи и одредница „тон“ (tone) у којој, иако изостаје непосредно апострофирање феномена лирског субјекта, постоји низ смерница које би могле бити упутне за његову теоријску артикулацију. Тон се углавном односи на оне „аспекте писаног језика који нису ни лексички ни синтаксички“ (1441), тако да има својеврстан „холистички квалитет“ и односи се текст као целину, односно на све оно чему се не може приступити анализом појединачних својстава текста (1442). Он се може посматрати, као код романтичара, као својство повезано са

расположењем, општом атмосфером текста, или, код Хелдерлина, као *штимунг* (Stimmung; mood, attunement) (1441). У новокритичком теоријском концепту И. А. Ричардса *тон* се разрађује с посебним нагласком на транспонованье личног става аутора и његову свест о дејству на рецепијента, уз суштинско „идентификовање тона текста са стилем текста“ (1442). Код других теоретичара, попут Г. М. Хопкинса, „емоционална интонација“ у поезији сагледава се као тензија између ритма и других поетских средстава. На концу, у структуралистичким модалитетима мишљења, занимање за тон песме се преводи у опис „наративног гласа“ (narrative voice) (1442).

Сви наведени аспекти итекако могу да буду од користи при теоријском опису лирског субјекта. Најпре, термин тона додатно нијансира употребу термина гласа, а профилисање тона остварује се спрегом лирских средстава и реакције рецепијента. Осим тога, такво метафорично означавање лирских феномена по узору на „усмена“ својства, одржава латентну представу о субјекту као извору (source) гласа/тона, тј. на први поглед чува идеју да, док год се појмови гласа и тона употребљавају у аналитичком говору, извесна антопоморфизована и психологизована представа субјекта остаје присутна у разумевању лирског текста. Тај аспект проблема лирског субјекта биће важно разрадити у наставку.

Будући да је *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* вероватно најсадржајнија лексикографска публикација англо-америчког подручја посвећена поезији, у осталим речницима књижевних термина углавном се могу наћи сведенија одређења персоне, гласа и тона, уз стални изостанак термина лирског субјекта, а често и термина лирског гласа.<sup>5</sup> Ипак, симптоматично је да су у једном

---

<sup>5</sup> Сведене одреднице персоне и тон доносе *Current Literary Terms* (Scott 1979), *Literary Terms* (Beckson, Ganz 1989) и *A Multicultural Dictionary of Literary Terms* (Carey, Snodgrass 1999), док у *Dictionary of World Literary Terms* (Shipley 1970,) недостаје обрада и персоне, и гласа, и тона. Да се пажња исувише ретко посвећује гласу и тону, сведоче и лексикографске публикације попут *Dictionary of Literary Terms* (Shaw 1972), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Cuddon 1991), *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms* (Murfin, Ray 1997), *A New Handbook of Literary Terms* (Mikics 2007), у којима је заступљена само одредница персоне, и то описима који не надилазе увиде из принстонске енциклопедије. Спорадично је фокус на сва три издвојена термина, као у *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Baldick 2001), *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory* (Auger 2010), *A Dictionary of Literary Terms* (Gray 1984), *Dictionary of Poetic Terms* (Myers, Wukasch 2003), *NTC's Dictionary of Literary Terms* (Morner, Rausch 1998), уз повремено повезивање гласа са драмским стваралаштвом, као у *A Dictionary of Modern Critical Terms* (Fowler 1987). Када се у појединим случајевима издвоји појам „субјект“, као у *A Glossary of Contemporary Literary Theory* (Hawthorn 1992), *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory* (Wolfreys 2004), или пак у изразито садржајном *Појмовнику савремене књижевне и културне теорије* (Biti 2000), то се не

од најпознатијих и најпрештампованијих речника књижевних термина на енглеском језику, *A Glossary of Literary Terms* М. Х. Абрамса, *персона*, *глас* и *тон* обједињени у заједничкој и јединственој одредници. Иако не проширује значајније оквир концептуализације назначених феномена у *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, у Абрамсовој одредници већа пажња је посвећена употреби појмова „персона, тон и глас“ при анализи прозе, а јасније је истакнут и „заједнички именитељ“ ова три феномена који „одражавају тенденцију да се о наративним и лирским књижевним делима мисли као о начинима говора“, односно „као о *дискурсу*“, с подразумеваним и профилисаним *говорником*“ (Abrams 1999: 217).

У речницима књижевних термина са немачког говорног подручја феномен лирског субјекта обрађен је углавном под одредницом *лирско Ја* (*Lyrisches Ich*).<sup>6</sup> Тако се у *Sachwörterbuch der Literatur* (2001) „лирско Ја“ дефинише као говорна перспектива у песми, уз скретање пажње на важност разграничења у односу на фигуру песника, посебно у тзв. песмама с улогама (*Rollenlyrik*), чему је додата тврдња да објективизација емотивно-рефлексивних садржаја у тексту омогућава читаочеву идентификацију (Wilpert 2001: 493). Разликовање лирског субјекта од биографског, емпиријског Ја самог аутора представља средишњу функцију и критички учинак који се жели постићи увођењем концепта „лирског Ја“. У том смислу, постоји одређена компатибилност између тог немачког термина и сродних разграничења на која се усредсређују одреднице посвећене „персони“ у англоамеричким речницима. Индикативно је, такође, да је у америчком издању речника терминологије специфичне за књижевнотеоријске модалитете доминантне у немачкој култури (*A Glossary of German Literary Terms*) одредница „*Lyrisches Ich*“ преведена истовремено терминима „лирско ја“ (*lyric I*) и „персона“ (*persona*), и сажето дефинисана као „персона која говори као 'Ја' у лирској песми али није истоветна са песником (емиријским Ја)“ (Herd, Obermayer 1992: 169).

---

чини у контексту теорије лирике, већ са намером пружања панораме (пост)модерног промишљања тог незаобилазног филозофског питања. Како је већ напоменуто, ни у једном од наведених речника са англоамеричког подручја не може се пронаћи засебна одредница „лирски субјект“/„лирско Ја“.

<sup>6</sup> У појединим релевантним немачким речницима књижевних термина не може се пронаћи засебна одредница која упућује на лирски субјект; реч је о публикацијама *Kleines Literarisches Lexikon* (Baacke 1966), *Grundbegriffe der Literatur* (Bantel 1974), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (Träger 1986) и *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie* (Nünning 2008).

Ипак, такво поистовећење лирског Ја и персоне само делимично одговара начину на који је термин лирског Ја третиран у лексикографским публикацијама штампаним у Немачкој. Тако се у одговарајућој одредници у *Metzler Literatur Lexikon* (1990) задржавају одређене резерве при дефинисању, које произилазе из увиђања да је лирском Ја иманентна извесна варијабилност, „неодређеност“ и неустаљеност семантичких импликација, које често доводе до немогућности да се прецизно разликују „лично-индивидуално (аутобиографско) и надлично лирско Ја“ (Schweikle 1990: 289). Са друге стране, када се одредница „персона“ појави у немачком речнику књижевних термина, као што је случај са *Terminologie der Literaturwissenschaft* (Beck, Kuester 1998), намењеном англистичким студијама, њен опис је врло сродан начинима обраде које смо срели у лексикографским издањима на енглеском језику.

Посебна пажња лирском субјекту посвећена је у *Лексикону савремене културе* (*Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, 2000; српско издање 2006), што је усамљен случај међу речницима који захватају шире поље теорије културе. Уз реферирање на Кете Хамбургер, у наведеној публикацији истиче се идеја по којој „не постоји егзактни, ни логички, ни естетички, ни екстерни а ни интерни критеријум (...) који нам може поуздано рећи да ли субјекат који се исказује кроз лирску песму можемо идентификовати с песником или не можемо“ (Šnel 2006: 381). У наставку се пак потцртава да савремена тумачења показују веће интересовање за „питање како се у лирици језичка субјективност уопште производи и инсценира“ (381), услед чега у фокус долазе граматичка и реторичка средства. За проучавање феномена лирског субјекта чини се да су обе неведене позиције важне, јер је неопходно имати у виду следећи проблем: да ли текстуална производња субјективности, као вид деесенцијализације песничког дискурса, потпуно искључује из свести рецепијента представу о извесном сопству као позадини и извору исказаног у тексту?

Француски речници сродног профила<sup>7</sup> такође ретко користе одредницу „персона“, а у случају када је доноси, тај термин се сажето спецификује у оквирима

---

<sup>7</sup> У *Dictionnaire de la poésie* (Charpentreau 2006) изостају издвојене одреднице које би упућивале на лирски субјект. Исто важи и за *Dictionnaire des terms littéraires* (Gorp et al. 2001), *Dictionnaire universel des litteraturés* (Didier 1994), *Encyclopedie de la littérature* (2003), *Dictionnaire mondial de la litterature* (Mougin, Haddad-Wotling 1996).

који су успостављени већ навођеним англоамеричким речницима, с подсећањем на латинско порекло речи везано за глумачку маску, и одређењем персоне као „лица које осигурава, својим говором), поетски монолог или наративни континуитет“ (Demougin 1986: 1233). У француској традицији лирски субјект најчешће је означен термином „субјект“ (sujet), који, без спецификације „лирски“, неизбежно евоцира и шире, филозофске хоризонте проблематизације субјекта. Можда ређе него што би се могло очекивати, при обради проблема текстуалне манифестације (лирског) субјекта у француским речницима књижевних појмова видљив је утицај француске (пост)структуралистичке теорије, нпр. упућивањем на становишта Ж. Лакана и Ј. Кристеве (Aron, Saint-Jacques et al. 2002: 577).<sup>8</sup> Од специфичнијих запажања, вреди издвојити истицање „формалних маркера“ субјективности у говору (адвербијални, прономинални; аспектуални, модални, темпорални) (Demougin 1986: 1589), повезивање питања лирског субјекта и фигуре прозопопеје (Aquiен, Molinié 1996: 700), као и скретање пажње на специфичну рецепцијску ситуацију коју условљава исказна инстанца лирике посредована личном заменицом „ја“, првим лицем које може „настанити“ свако ко реактуелизује песму (*Dictionnaire des genres et notions littéraires* 2001: 596–597).

### 1. 3. Импликације лексикографско-енциклопедијског приступа

Зашто је било неопходно скренути пажњу на то какав је статус термина „лирски субјект“ у енциклопедијама и речницима књижевних термина? Одговор на то питање налаже подсећање на просветитељско порекло енциклопедизма и амбицију систематизације знања. Поверење рационалистичке провенијенције у (само)оправданост каталогизовања спознатих садржаја, у дискурзивну артикулацију искуства, те у могућност дефинисања граница и природе сазнања,

---

<sup>8</sup> У том контексту корисно је скренути пажњу и на одредницу „subject of enunciation/subject of enunciating“, у *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Cuddon 1991), која, уз наглашавање да је теорија субјекта унутар теорије књижевности антикартезијанска, повезује разликовање субјекта исказа и субјекта исказивања са Бартовом тврдњом да језик зна за субјект, али не и за особу (690–691). Тај исувише редукван лексикографски опис темељнијих теоријских кореспонденција може се испоставити као једно од незаобилазних полазишта у промишљању феномена лирског субјекта.

генерисало је епистемолошке и институционализоване темеље хуманистичких наука у предидеалистичкој епохи и значајно утицало на модерне варијације разумевања природних и друштвених наука, било у виду отпора или надовезивања на рационалистичко-просветитељско искуство. Мноштво оспоравања просветитељске идеологије и њених пракси у (пост)модерној мисли није нарушило истрајност и континуираност лексикографског пописивања и дефинисања термина/појмова, између осталог и у равни проучавања књижевности, иако је још средином XX века наглашено да је просветитељству „сумњиво (...) оно што се не подаје мјерилу израчунљивости и корисности“ (Adorno, Horkheimer 1974: 20). Може се заправо приметити да управо у постмодерном добу долази до експанзије речника књижевних термина, чија систематична израда почиње, донекле изненађујуће, тек крајем шесте деценије XX века (Petrović 2009: 231–232). Хоризонт савремене хуманистике управо у равни лексикографске обраде домета теорије књижевности рефлектује донекле парадоксалан сусрет одјека просветитељског искуства институционализовања знања и постмодернистичких идеја често критички настројених према просветитељском наслеђу.

У овој етапи рада ту врсту кореспонденције у много чему некомплементарних идеолошких и филозофских стремљења препознајемо као плодотворну на више нивоа. Најпре, описане лексикографске одреднице неспорно су упутне услед издвајања многих лирских феномена који се могу препознати као компоненте субјективности у лирском тексту – попут персоне, гласа, тона. Са друге стране, извесно је да управо истакнути аспекти лирике налажу подробнију теоријску разраду, будући да не постоје јединствени лексикографски одговори на дилеме пред тим шта би представљао лирски субјект. Може се заправо констатовати да оптимизам лексикографске организације знања, у основи рационалистичко-просветитељске провенијенције, показује извесну недовољност управо пред проблемом лирског субјекта – изостављањем поменутог термина, потрагом за адекватним синонимом или разлагањем на више компоненти, одражава се интригантна несводивост лирске субјективности и посредно се ослобађају могућности опсежнијег теоријског промишљања и описа тог специфично лирског феномена.

Таква теоретизација, као што се може наслутити, садржи потенцијал и императив кореспонденције различитих теоријских перспектива. Услед назначене несводивости предмета истраживања морају се узети у обзир и међусобно некомпатибилни теоријски модалитети са циљем сагледавања што више аспеката лирске субјективности. Тиме би се омогућило да се што прецизније опишу компоненте лирског дискурса и потенцијални паралитерарни фактори који утичу на појаву лирског субјекта у песничком тексту. Тек након таквог сагледавања и проблемског укрштања различитих приступа лирском субјекту, јасније би се указала и *методолошка основа* анализе самог издвојеног песничког корпуса јужнословенског песништва седамдесетих година XX века.

Предисторија бављења питањем лирског субјекта може се инкорпорирати у ток проблемски организоване теоријске расправе. У ту сврху издвојићемо неколико поља истраживања – 1) повезаност питања о статусу лирике у схемама родова/жанрова са манифестацијама лирског субјекта; 2) проблем персоне и лирског гласа; 3) наратолошки приступ; 4) удео чина рецепције лирског текста у конституисању лирског субјекта; 5) антикартезијанска становишта о лирској субјективности – постструктуралистичка, психоаналитичка и феминистичка перспектива.

## 2. Лирски субјект у теоријском контексту

### 2. 1. Место лирике у тријади родова и проблем лирског субјекта

#### 2. 1. 1. Идентификација аутора и лирског Ја. Лирски субјект који „осећа“ и „ретроспективна илузија“

Расправу о феномену лирског субјекта почећемо освртом на епоху романтизма и идеалистичку мисао. Критеријум за такву полазну тачку није нужно повезан са специфичностима песничких пракси<sup>9</sup>, већ са естетичком идеалистичком мишљу која доводи у први план сам проблем субјективности. Испоставља се да је питање лирског субјекта скопчано са настојањем да се филозофски мисле феномен модерног и круцијалне одлике модерних времена, будући да посебно у идеалистичкој филозофији „проблем заснивања модерне из себе саме долази до свијести понајпре у подручју естетске критике“ (Habermas 1988: 13; в. Žmegač 2008: 15–46). Конституисање представе о модерној уметности/књижевности тесно је повезано са романтизмом, јер „тек са конституисањем естетике као самосталне области филозофског сазнања настаје појам уметности, чија је последица издвајање уметничког стварања из тоталитета живота друштвених активности и њихово апстрактно супростављање“ (Birger 1998: 66). Да ће се питање лирског субјекта наћи близу жаришта филозофских расправа о модерном добу, сведочи и то да је Хегел, „први филозоф који је развио јасан појам модерне“ (Habermas 1988: 10), а као „принцип новог времена“ превасходно истакао „субјективност“ (21).

---

<sup>9</sup> Идентификација лирског субјекта и аутора је аутопоетичко становиште које се јавља у европској лирици много пре романтичарске естетичке мисли, и то у трубадурској поезији. Индикативно је и да су, у етапи настајања предренесансних песничких збирки и антологија, оне биле праћене уводним биографијама песника са коментарима на њихову лирику (Holmes 2000:1), при чему су као извор за ове умногоме „фиктивне“ биографије често узимани сами песнички текстови, с претпоставком да су одражавали песникове стварне љубавне доживљаје (Spearing 2005: 179), што довољно говори о поистовећењу аутора и лирског субјекта. Осим тога, „доктрина искренности, данас обично повезивана са романтизмом, може се пратити уназад до ове традиције љубавне лирике“ (178; в. Кау 1990), тј. до трубадура и трувера. Више о лирском субјекту трубадурске лирике у: Balžalorsky 2009: 195–232.



Наравно, увек је могуће изнова отворити дијалог о томе шта подразумевају термини „модерно“ и „модерност“, као и када почиње модерна књижевност<sup>10</sup>. Ипак, за теоријски приступ лирском субјекту од посебног је значаја то да је управо у Хегеловој филозофији као врхунцу и сублимацији идеалистичке мисли, феномен субјективности дистинктивни „знак“ модерног доба, да је интензивно дистрибуиран и дијалектички разложен унутар филозофског система, те да управо у естетичкој мисли тај феномен једну од кључних еманација добија при критеријуму дистинкције књижевних родова.

Говорећи у предавањима о естетици о својствима поезије као засебног књижевног рода, у тријади коју конституише заједно са епиком и драмом, Хегел посебан сегмент насловљава „Песникова субјективност“ (Hegel 1986: 401–404), крећући се превасходно у смеру начелног описа разлике деловања песничке имагинације спрам ликовног и музичког стваралаштва. Као што је познато, у Хегеловом естетичком систему поезија је уметност романтичког доба и крунски израз субјективног, „унутрашњег“ принципа. Делећи у оквиру таквог уверења лирску од епске поезије, Хегел као „садржину“ лирике одређује „субјективност, унутрашњи свет, душевност која посматра, осећа и која уместо да прелази у радње остаје напротив код себе као у унутрашњости, и баш због тога може да усвоји за своју једину форму и за свој једини циљ субјективно *самоизражавање*“ (441).

Иако претходно *идентификовање садржине и субјективности* не открива много о начинима реализације лирског субјекта специфично песничким средствима, наведени редови биће далекосежно утицајни и заслужни за касније рециклирање врло уопштених одређења лирског субјекта као вида самоиспољавања, „самоизражавања“, посредовања „унутрашњег света“, који се често симплификује и своди на сферу осећања. Хегел уведу књижевну манифестацију субјективности не задржава само у равни изношења емоција, те је образлаже корелацијама и аналогијама са *субјектом песника*, од кога се захтева „да је у самом себи поетичан, да је обдарен богатом фантазијом и обилном осећајношћу, или да је у својим разматрањима и мислима ванредан и дубок“ (520). У наставку аутор варира већ наведене идеје, тврдећи да „се као средиште лирске поезије и као њена права садржина мора означити конкретан поетски субјекат, то

---

<sup>10</sup> Више о томе у: Marino 1997; Jaus 1978: 165–212; Žmegač 2008: 15–45.

јест *песник*“ (534). Назнака огледалног пресликавања субјективности реализоване у специфичном књижевном роду и „унутрашњег живота“ субјекта који је креатор самог уметничког артефакта, био је додатни подстицај за идентификацију ауторске фигуре и лирског субјекта, што ће, уз делимично ревидирање Хегелове филозофије, касније бити афирмисано и Дилтајевим укључивањем биографске методе у оквиру херменеутичког приступа књижевним/песничким делима (Dilataj 2004; Combe 1996: 46-47; Kajzer 1973: 265–270).

Радикалније, романтичарско виђење саодноса објаве субјективности у поезији и саме стваралачке фигуре, постулирано је и пре Хегелових настојања да, промишљајући естетичке проблеме, употпуни свој идеалистички систем, у ту сврху наглашавајући да „постоји једна форма духа која у једном погледу стоји на вишем ступњу него фантазија душевности непосредног представљања“, имајући на уму, свакако, „филозофско мишљење“ (Hegel 1986: 533). У Хегеловом истицању да поезија „ствара један објекат који је очишћен од свих случајних расположења и у коме се ослобођена унутрашњост у исто време слободно враћа себи у умиреној самосвести и код саме себе јесте“ (517), садржана је имплицитна критика широког спектра романтичарских субјективности које не рачунају на привилегован статус филозофске (ауто)рефлексије над афективно-разбокореним дејством имагинације. Сугерисано дистанцирање од романтизма у Хегеловом делу поседује и експлицитније видове, када се нпр. оспорава тзв. „романтичарска непосредност“ која не конвергира ка степену апсолутизацији духа већ ка митологизованом претапању субјекта и света, дозвољавајући превелику толеранцију контингенцији при „упливу“ свести у не-Ја (Prole 2013: 95–117).

Таква опонирања, која се одражавају и на нијансирање представа о манифестовању субјективности у песничким текстовима, посебно су видљива када се Хегелова становишта о путу ка Апсолутном духу сучеле са појединим идејама романтизма шлегеловске провенијенције, у којима нема места Хегеловом градивном трансформисању свести, већ се стреми „литерарном апсолуту“ у чијим оквирима „рад субјекта“ („subject-work“) процес самоостварења чини трајно недовршеним, обојеним ентузијазмом религијског профила и тек провизорно ограниченим екстензивно разумеваним лимитима стваралачког чина (Lacoue-Labarthe, Nancy 1988: 77). И шири увиди који захватају Фихтеов делатни принцип

продора Ја у не-Ја, Шелингову нову епистемологију узајамног конституисања субјекта и Природе, те појединачне поетичке примере – Новалисову сакрализацију антропоцентричности, Колрицову дијалектику фантазије и маште, Ламартинову експанзију рефлексije (Пулe 1993: 123–152), уз, додаћемо, визионарство Вилијама Блејка, Вордсвортове еманације осећања и трансформацију израза „од подржавања ка експресији“ (Abrams 1958: 57) у ширем контексту лирике енглеског романтизма – показују да, ма колико се међусобно разликовале, поетичке/филозофске тенденције у романтизму поседују заједнички именитељ у постулирању субјективности као водећег стваралачког начела<sup>11</sup>.

При томе је јасно да тако истакнута *субјективност* у сваком од разноликих романтичарских етоса поседује самосвојан вид, те се као заједнички принцип не издваја њен есенцијализовани облик који би се уклопио у сваку од романтичарских поетика, већ пре извeстан активитет антропоцентричног језгра које посредством различитих облика (само)испољавања (имагинације, осећања, експресије, рефлексije, митопоетизације Ја, „проналаска“ генијалности, „одражавања“ Природе) испоставља себе као истовремено полазиште и стециште креативно-откривалачког принципа, било да је он окренут „унутрашњем свету“ или усмерен ка спољашњости. Отуда се, и када је реч о међусобном осликавању *autopoiesis* и божјег *poesis* (Brajović 2013: 72–75), или пак дијалектике (раз)ума и осећајности (84–86), може говорити о проспективној оријентацији (86) романтичарског духа као ширем контексту романтичарске субјективности која је, уз траг сугерисаних амбиваленција и парадокса, истовремени генератор и резултат уметничких настојања и филозофских процедура.

Све то заправо наводи на мисао да је романтичарска књижевна револуција неоспорно довела до јачања свести о поезији као привилегованом уметничком медијуму који посредује не само интиму песника, већ рефлектује ширу епохалну промену на плану саморазумевања појединца. То подразумева усложњавање односа лирског субјекта са друштвеним окружењем и макрокосмосом, уз ремећење границе, интензивније него у другим епохама, између живог и неживог,

---

<sup>11</sup> Као сумарни погледи на романтичарску поезију и/или реализацију субјективности унутар ње могу се издвојити: Abrams 1958: 47–99, 226–262; Vadé 1996: 11–37; Louth 2009: 67–84; Malinowski 2004: 147–170; Balžalorsky 2009: 61–63.

партикуларног и универзалног, апстрактног и конкретног (Vadé 1996: 17-20). Следствено томе, корелација текста и рецепијента постаје сложенија и непосреднија, те у новом хоризонту мишљења и певања лирски субјект може да заузме „заједнички домен са интимношћу читаоца“ (15).

Извесно је, дакле, да су песничке праксе романтизма значајно генерисале хоризонт мишљења у оквиру којег је Хегел, и поред поменутих отпора, конституисао и образложио своју поделу књижевности на родове и жанрове. Из таквог епохалног оквира за проблематику лирског субјекта од посебног је значаја већ поменута *условљеност својстава књижевног рода лирике управо специфичном реализацијом субјективности* унутар ње. Филозофско-естетички дискурс који се користи при експликацији те међузависности субјективности и песничког медија очигледно је пре подстицао идентификациону везу аутора и субјекта обликованог у песничком тексту него што је давао повода за усредсређивање на начине текстуалног конституисања инстанце која продукује исказе.

Идеалистичко мишљење – и поред тога што је у постромантичарским епохама долазило до далекосежних промена у смеру деперсонализације и дистанцирања од емпиријског, стваралачког субјекта<sup>12</sup> – имало је одлучујући утицај управо на расподелу родова и жанрова, самим тим и на контекст у којем се приступало феномену лирског субјекта. То показује и „тачка пресека“ расправа о подели књижевности на родове/жанрове – реч је о Женетовој ревизији тријадне родовске/жанровске схеме (епика, драма, лирика) какву налазимо и код Хегела и романтичара. Француски структуралиста констатује да је прихватање таквих начела и подела у модерним теоријским оквирима плод „ретроспективне илузије“ и некритичког обнављања романтичарских поетика у којима се „криво“ разумевају античке поделе међу књижевним жанровима (Ženet 1985: 139–140), што настоји да покаже анализом Платонових и Аристотелових категоризација.

---

<sup>12</sup> Осим промена на плану песничких поступака којима су превредновали романтичарски однос између лирске субјективности и ауторске фигуре (Бодлер, Лотреамон, Рембо, Маларме), прва релевантнија постромантичарска књижевнонаучна студија усмерена на питање лирске субјективности била је *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik* (1910) Маргарете Сузман, која је увела стогу дистанцу у односу на афирмацију „преклапања“ ауторског и лирског Ја. Већ 1912. године О. Walzel у чланку *Schicksale des lyrischen Ich* разрађује идеје о деперсонализацији лирског субјекта, значајно утичући на увиде које доноси Хуго Фридрих у познатој *Структури модерне лирике* (1956) (в. Combe 1996: 47-48; Balžalorsky 2009: 65; Brajović 2000: 271–272, 274; Bogdan 2001: 167).

Женет наглашава да лирика не заузима значајно место у оквиру античких поетичко-филозофских система јер не подразумева, начелно казано, подражавалачки квалитет, тј. не приписује јој се својство *миметичности*.<sup>13</sup> За Платона је тако „представљање догађаја сама дефиниција поезије: постоји само представљачка поезија. Платону је била позната лирска поезија, али он је одбацује једном строго рестриктивном дефиницијом“ (144). Осим тога, „што се тиче стихова које ми називамо лирским (Сапфини или Пиндарови, на пример), Аристотел их не помиње“, тј. „они су очигледно изван његовог поља посматрања, као што су били и за Платона. Касније потподеле јавиће се, дакле, само у строго омеђеној области представљачке поезије“ (144). Наведену тезу Женет поткрепљује панорамом позноантичких и римских поетика које не прекорачују значајније границе ауторитативно оцртане увидима два најзначајнија мислиоца античког света, док међу предромантичарским епохама издваја мишљење о песничкој уметности у XVI веку када проучаваоци „углавном, одустају од сваког система и задовољавају се јукстапозицијом врста“ (154).

До које мере је бављење Платоновим и Аристотеловим ставовима о жанровској класификацији сложен теоријски подухват, подриван преводилачким недоумицама и системским недоследностима које спорадично изроне у *Поетици*, *Реторици*, *Држави* или *Законима*, сведоче и реплике упућене Женетовим уверењима да у поменутих делима нема места лирици у класификацији родова (Тартаља 2004: 285–300). Довољно је, наиме, скренути пажњу на то да Тартаља примећује да Женетов превод термина *haple diegesis* као „чистог приповедања“ нема стабилно утемељење у Платоновим примерима реализације тог начина изражавања, будући да се под њим подразумева „једноставно казивање, обично излагање“, тј. „реч је о начину говора свих оних приповедача и песника што наступају у своје име, за разлику од оних других који стално или повремено наступају у име својих јунака, а себе мање више скривају“ (287), те се отуд ослобађа простор за „свако лирско иступање“ (288).

---

<sup>13</sup> Подробније читање Платонових редова о уметности и поготово Аристотелове *Поетике* показује да намере превођења термина *мимезис* једном речју, било „подражавањем“, „имитацијом“, „опонашањем“, „представљањем“ – нису одрживе, будући да се, из примера у пример, у делима апострофираних античких мислилаца делимично мења његово значење (Kaufman 1989: 36–39). Неопходно је, дакле, када се *мимезис* тематизује у оквирима модерних теорија лирике, тежити профилисању његовог значења у складу са теоријским модалитетом који га доводи у први план.

Иако поступна филолошка анализа омогућава да се уоче некохерентности у системима песничких жанрова/родова код Платона и Аристотела, односно да се присуство лирских облика укаже у нешто израженијој мери него што је то Женет представио, тиме се у основи не дестабилизује теза о изразитијем наглашавању, у многим романтичарским и модерним теоријама жанра<sup>14</sup>, трипартитне родовске схеме за коју се потпора проналазила реферирањем управо на Платона и Аристотела (Ženet 1985: 139–143). Другим речима, Тартаљини коментари на „Увод у архитект“ не ревидирају античку родовску систематизацију до нивоа који би показао равноправно присуство лирике упоредо са епиком и драмом, услед чега се, ни из перспективе филолошке анализе, не могу пронаћи „оправдања“ за (не)свесна преиначења Платонових и Аристотелових ставова у потоњој традицији. Управо романтичарске класификације родова генерисане „ретроспективном илузијом“, попут Шелингове или А. В. Шлегела<sup>15</sup>, Женет препознаје као широко прихваћене, уз повремене варијације, у XIX веку и XX веку.

С друге стране, романтичарске поделе књижевних родова могу се сагледати као вид блумовски разумеваног ревизионизма, будући да представљају одступања од поетика претходних епоха којима су била страна одређења рода лирике преко специфичности сенчених парадоксалношћу („стварање бесконачног у коначном“) или радикалном идеализацијом („чиста субјективност“). Другим речима, ако призовемо блумовску визију релација између различитих генерација песника – и, аналогно томе, различитих генерација мислилаца – однос романтичарских аутора према Платону и Аристотелу може се указати у новом светлу – „скоро би се могло, са запрепашћењем, поверовати да су преци њих

---

<sup>14</sup> Када је реч о XX веку, Женет посебно издваја „ретроспективне илузије“ Фраја, Тодорова, Ворена, Сиксу, Бахтина.

<sup>15</sup> Женет истиче следећи Шелингов опис књижевних родова: „Лирика = стварање бесконачног у коначном = појединачно. Епика = представљање коначног у бесконачном = опште. Драматика = синтеза појединачног и општег“ (164), као и класификацију А. В. Шлегела – „Епско, чиста објективност људског духа. Лирско, чиста субјективност. Драмско, прожимање и једног и другог“ (163). Ојачавање позиције (лирског) Ја у односу на Не-Ја извесна је консеквенца дескрипције књижевних родова код Шлегела и Шелинга. И поред неоспорне конститутивне улоге такве последице по формирање заједничких именитеља многих романтичарских погледа на поезију, уметност, посредно и на свет, неопходно је имати на уму сложени контекст њеног настанка генерисан двосмерном поетичко-дијахронијском релацијом, минуциозно реализованим интересовањем за класично наслеђе и прогресивно-контингентном „визијом“ будућности поезије, следствено уверењу Фридриха Шлегела да „романтична врста песништва још је у настајању; штавише, њено право биће јесте у томе што вечно може само да настаје, а да никад не буде довршена“ (Šlegel 1999: 39).

*подражавали*“ (Blum 1980: 123). Реч је о ситуацији када се „претходник тако смести у туђе дело да одређени одломци из *његовог* дела не изгледају као предзнаци туђег доласка, већ пре као дужници према новом остварењу“ (123). Сваки могући „неспоразум“ између романтичарских и античких поетика може се, дакле, разумевати као последица експанзивне снаге романтичарског конституисања (између осталог) и књижевно-жанровског система. У таквом блумовском обрту сами романтичари се (ис)постављају као претходници Платонове и Аристотелове поделе књижевних родова, тј. постулирање новог, романтичарског „књижевног поретка“ иницира пројектовање појединих начела романтичарског разумевања књижевности на велике претходнике.

Извесно је, дакле, да ни на античком, ни знатно касније на романтичарско-идеалистичком хоризонту *лирика није непосредно и експлицитно повезана са феноменом мимезе*, будући да је, као што је сугерисано, са успоном нове визије литературе с краја XVIII и почетком XIX века, акценат превасходно стављен на *испољавање субјективности*. Међусобна условљеност конституисања лирског књижевног рода и лирске субјективности у савременој теорији није саморазумљива као у оквирима романтичарско-идеалистичког дискурса, поготово што свако успостављање теорије лирике које укључује и тему књижевних родова не може заобићи познате деконструкцијске критике на основу којих „лирика није жанр, већ једно од имена које служи за означавање одбрамбеног тока разумевања“ (Де Ман 2008: 98), при чему „закон закона жанра“ у основи карактерише „принцип контаминације, закон нечистоће, паразитска економија“ (Derrida 1992: 227). Међутим, да би се феномен лирског субјекта промишљао у оквирима разумевања лирике као несумњиво „елузивне категорије“ (Wolf 2005: 21), неопходно је пре тога скренути пажњу на једно од најпознатијих актуелизовања тријадне схеме родова у XX веку која је у тесној повезаности са теоретизовањем лирског субјекта и мимезе.

## 2. 1. 2. Аутор „заробљен“ у „дживљајном пољу“ лирског Ја: теорија Кете Хамбургер

*Логика књижевности* Кете Хамбургер доводи се у наставку у средиште пажње јер представља пример модерне поделе књижевних родова која је најизразитије повезана са теоријским описом феномена лирског субјекта. Иако се налази на трагу модерног превазилажења идентификационе релације између аутора и лирског Ја, немачка теоретичарка ипак чини упадљив заокрет од студија које, попут *Структуре модерне лирике* Хуга Фридриха, освешћују конструктивну природу лирског субјекта остајући на херменеутичко-естетичким начелима анализе. Њено теоријско позиционирање, неретко препознавано као „корак унатраг“ када је реч о промишљању питања књижевних родова, дефиниције лирике и манифестације лирског субјекта (Combe 1996: 48), било је заправо израз настојања да се до базичног својства лирског изражавања не дође посредством метричко-ритмичких особина, формалистичко-структуралистичких гледишта, или пак уплива естетичке или лингвистичке теорије. Пре је реч о испитивању положаја „пјесништва у исказном систему и према исказном систему језика“ (Hamburger 1976: 76), уз тежњу одржавања копче и са Хусерловим и Хартмановим мишљењем, иако је *Логика књижевности* критикована са становишта појединих феноменолошких приступа књижевности (Ингарден).

Управо са феноменолошким поверењем у достизање ејдетске чистоће мишљеног/теоретизованог феномена, Хамбургер се усредсређује на језичко-логичке принципе на којима почива и песничка и не-песничка употреба језика, тврдећи да је препознавање лирике у предмодерним поетикама/теоријама жанра као немиметичког књижевног рода слутило темељну дистинкцију у односу према стварности између епике и драме са једне, и лирике са друге стране, с тим што то разликовање „није са пуном феноменолошком јасноћом допрло до свијести“ проучавалаца књижевности (40). Желећи да подробно експлицира назначену границу између књижевних родова, немачка теоретичарка прецизира своје разумевање мимезиса, ослањајући се на Аристотела и тврдећи да је у његовој *Поетици* „много мање одлучујућа нијанса значења подражавања (...) од основног



смисла приказивања, прављења“ (37; истакао Г.К.), чиме фреквентно разумевање мимезиса као подражавања стварности бива превладано изношењем у први план идеје о *продуковању фикционалних светова*.

Кете Хамбургер, наиме, упућује на то да епика и драма приказују, праве и, могло би се рећи *производе* фикцију, што подразумева, при рецепцији, поређење света приказаног у књижевном делу са стварношћу, те самим тим укључује могућност радикалне некомпатибилности доживљаја света обликованог у тексту и читаочевог поимања стварности. Бавећи се описаним проблемом у оквирима јасно постављеног теоријског модалитета, немачка теоретичарка настоји да покаже да управо родови епике и драме не зависе, при „компоновању“ фикционалних светова, од исказне структуре субјект-објект, од формирања исказног субјекта, од строго језичко-логичких условљености које се препознају као неизоставне при формирању песничког текста. Епика и драма, тј. „фикционално пјесништво (...) преобликује стварност у не-стварност, тј. оно измишља ‘стварност’ – због чега овај појам треба ставити међу наводнике, јер је идентична са не-стварношћу, фикцијом“; отуд долази до могуће рецепијентске компарације фикције и читаочевог поимања стварности, јер се могу упоређивати „само два међусобно различита, изолирана феномена“ (273).

Лирика се у таквом теоријском контексту указује као књижевни род који, како је више пута наглашено у *Логици књижевности*, другачије *доживљавамо* од епике и драме – јер се у њој сусрећемо „са *оном* стварношћу“ коју „лирско Ја нама обелодањује као *своју*, субјективну егзистенцијалну стварност, која се не може упоређивати са било каквом објективном стварношћу, која би евентуално била срж његовог исказа“ (273). Настојећи да се дистанцира од потенцијалних оптужби за ревитализацију поистовећења лирског субјекта и аутора, као и за психологизацију лирског Ја (230), Хамбургер разрађује тезу о структуралној истоветности лирског и не-лирског исказа – о неизбежној упућености субјекта на објект при исказивању – те отуд, постулирајући сваки не-лирски, не-књижевни исказ као исказ стварности, сугерише да рецепција лирике нужно иде у смеру њеног поимања као не-фикционалног рода, а исказа лирског Ја као исказа не-фикционалног субјекта.

У *Логици књижевности* се и сложено питање о стварности – у основи онтолошке провенијенције – не задржава у тим оквирима, као ни у контексту теорије сазнања, те се заједно са питањем односа субјекта (посредно лирског Ја) према објекту настоји решити посредством Хусерлове идеје интенционалности скопчане са обновом значаја *доживљаја*,<sup>16</sup> уз строго дистанцирање од Дилтајевог психолошко-биографског разумевања доживљаја и, посредно, лирике. Отуд Хамбургер „поистовјећује свијест са доживљајем, и то изричито као терминус који изражава интенционалитет свијести као свијести о нечему“, због чега Хусерл тај процес и именује „интенционалним доживљајима“ (266). Тврдња „да је сваки исказ један исказ стварности“ у назначеном контексту поседује очекивани наставак – „стварност (...) не означава исказни објект, него исказни субјект, тако да и ‘нестварни’ исказни објект не умањује карактер исказа као исказа стварности“ (76, истакао Г. К.).

То заправо доводи до једног од основних упоришта Кете Хамбургер – до идеје о „доживљајном пољу“ (Vasić 1997: 87–91), чије би увођење требало додатно да помогне при опису лирских карактеристика структуре исказа субјект-објект, поготово када је по среди могућност да у таквој исказној конструкцији дође до изузимања објекта из исказног склопа. „Нестанак“ објекта би био, заправо, привидан, јер се не подразумева укидање интенционалног аспекта субјекта, те у наведеном случају „лирски исказни субјект не претвара објект доживљаја, већ *доживљај објекта* у свој исказни садржај“ (88). *Доживљајно поље* тако рефлектује облик динамизације односа субјект-објект у исказној равни, те ће Кете Хамбургер често ојачавати релеванцију тог адаптираног мотива Хусерловог мишљења, поготово када истиче да „*ми доживљавамо лирски исказни субјект и ништа сем тога. Ми не превазилазимо његово доживљајно поље* у којем нас је он спутао. А то значи да лирски исказ доживљавамо као стварносни исказ, као исказ правог исказног субјекта (...) Управо то разликује лирски доживљај од доживљаја романа или драме што исказе *лирске пјесме не доживљавамо као привид, фикцију, илузију*“ (Hamburger 1976: 260; истакао Г. К.).

---

<sup>16</sup> О Хусерловом отпору психолошко-биографском поимању искуства, свести и посебно доживљаја в. Константиновић 1969: 81–88.

Ситуирајући доживљајно поље у епизи/драми у сферу конципирања књижевног јунака – и упућујући тиме, у дослуху са Аристотелом, на фикцију као „мимезу делатних људи“, мимо строге зависности, као у лирици, од исказне структуре субјект-објект – немачка теоретичарка настоји да управо акцентовањем важности доживљајног поља за лирски исказни субјект „отргне“ видове његове реализације из оквира мимезиса, тј. приказивања, продуковања фикције. Иако се њена студија не развија у смеру формирања обухватније типологије лирског субјекта, јасно је да се наведеном дистинкцијом у односу на фикционалне родове и инсистирањем на повлашћености пола субјекта у структури исказа негује уверење да је доведена до универзализације регулативна улога доживљајног поља када је реч о релацији субјект-објект, те се тврди да „пјесма не пружа ништа друго до доживљајно поље лирског Ја у *варијалибитету и неодређености значења његовог Ја*“ (272).

Који аспекти теорије Кете Хамбургер дају повода за критику и полемику, и да ли, и поред отпора који постоје према *Логици књижевности*, можемо говорити о потенцијалној актуелности и доприносу њених увида? Не може се, најпре, заобићи чињеница да је дефинисање лирике као књижевног рода у делу Кете Хамбургер недвосмислено повезано са феноменом лирског субјекта, чак се изричито инсистира на томе да формалне одлике не морају делити лирику од осталих родова, већ то чини пре свега специфичност исказних структура. Критика је пристизала из теоријских перспектива које су браниле поетичко-естетичко становиште, попут Рене Велека (Vasić 1997: 96–97), или са позиција блиских филозофском хоризонту на који често реферира Хамбургер, као што је случај са Ингарденовим замеркама. Познати пољски феноменолог, о чијим ће погледима на књижевност (у контексту проблема лирског субјекта) бити више речи у наставку, више пута је улазио у полемику са Кете Хамбургер (Стојановић 1976: 116–120; Vasić 1997: 36–38). Ингарден своју критику углавном базира на познатој идеји о квази-судовима, карактеристичним за књижевност у целини, који се разликују од судова и реченица утемељених на верификацији о истинитом или лажном, чиме настоји да учини ирелевантном језичко-логичку теоријску поставку Кете Хамбургер, која потрагу за диференцијалним својством књижевне уметности не тражи у домену разликовања типа исказа књижевног и не-књижевног дела.

Неопходно је поменути да њихова полемика није строго фокусирана на проблем лирике: Ингарден настоји да одбрани своју тезу образложењем разликовања историјског романа од историографског текста, док Хамбургер указује на то да, поред свих аргумената у прилог те диференције, изостаје критеријум формирања фикционалних карактера (Hamburger 1976: 49), неизоставан у *Логици књижевности* када је реч о разликовању миметичких родова од лирике. Стиче се утисак да је, иако обе полемичке стране ослонац налазе у феноменолошком учењу, притајена и у полемици нетематизована тачка неслагања заправо – третман улоге рецепијентске свести при формирању представе о извесном тексту као књижевноуметничком.

Другим речима, док Ингарден, и поред недоумица пред проблемима које му задаје теорија о квази-судовима, формира сложени теоријски концепт о факторима који условљавају рецепијентски процес, Хамбургер уочљиво унификује читалачке реакције:<sup>17</sup> већ је поменуто њено врло често истицање тога да *ми доживљавамо* исказе у лирици као исказе не-фикционалног субјекта, а да епику и драму неизоставно поимамо као фикционалне родове. Не може се мимоићи утисак да је у *Логици књижевности* потенцијал интригантне теоријске поставке спрегнут управо изостанком даљег надовезивања – након прихватања идеје о интенционалности субјекта и ревитализације доживљаја – на феноменолошку базу. Та врста редуковања теоријског домета, стиче се утисак, не почива „на непорецивом *ауторитету* *логики*, већ, барем када је у питању лирско песништво, добрим делом на *логици ауторитета*“ (Braјović 2000: 136).

За проблем лирског субјекта интересантни су покушаји Кете Хамбургер да уклони „пукотине“ из свог теоријског концепта, што је посебно видљиво када у фокус доводи тзв. *песме улоге* (Rollengedicht), у којима се, између осталог, може

---

<sup>17</sup> Интересантно је да и поједине теорије лирике у оквиру иманентног приступа књижевности не искључују потпуно рецепијентску позицију; ипак, конкретније одређење значаја рецепијентског процеса у тим случајевима изостаје. Док Т. С. Елиот уводи познату идеју „објективног корелатива“ као литерарног еквивалента извесне емоције (Eliot 1963: 58–59), у оквирима Нове критике се таква идеја варира унутар расправе о емоционалном аспекту употребе језика, те се констатује да тај ефекат „прихватамо, тачно или погрешно“ (Ričards 1973: 103). Можемо у овом контексту поменути и Емила Штајгера, који, иако тврди да „песништво усамљености (...) чују само саобразно расположени читаоци“ (Štajger 1978: 71), у наставку не разрађује услове раслојавања рецепијентских реакција. Другим речима, иако се декларативно дистанцира од романтичарско-идеалистичког вокабулара и разумевања поезије, издвајање *евокације* као иманентног и одређујућег својства лирског израза остаје у равни наизглед саморазумљивог, начелног описа одсуства „одстојања субјекта и објекта“ (79).

представити *персона* у виду нељудске исказне инстанце. Немачка теоретичарка, наиме, тврди да би закључак „био погрешан ако бисмо просто сваку пјесму у првом лицу окарактерисали као пјесму аутора у туђој улози“, те да „о неком фингираном лирском Ја имамо право да говоримо само онда када га је пјесник означио као таквог“ (Hamburger 1976: 293), додајући да је у том случају наслов песме од упутног значаја. Том тврдњом она је делимично на трагу Кајзерових закључака о песмама улоге (Кајзер 1973: 228), о чему ће касније бити више речи.

Теорија Кете Хамбургер, ипак, не дозвољава ни да се доживљајно поље таквог „фингираног“ лирског Ја разумева другачије од доживљајног поља емпиријског субјекта, и поред потенцијалног истицања, насловом песме, конструктивне природе лирског субјекта. Може се поставити питање да ли је за *претпостављену унифицираност рецепијентских реакција*, за очекивани идентичан читалачки одговор пред лирским текстом и од заступника и од противника језичко-логичке методе, заправо „одговоран“ посебан вид *мимезиса*? Другим речима, да ли потцртавање тврдње да се исказ лирског Ја неизоставно мора доживљавати као исказ стварног, не-фикционалног субјекта, у теоријску поставку *Логике књижевности* имплицитно уводи „одбачену“ опцију мимезиса схваћеног као „подражавање“, а не нужно као „приказивање“, „прављење“ фикције?

Читав проблем може да се транспонује на један другачији план који контекстуализује феноменолошко наслеђе с којим је у кореспонденцији и теорија Кете Хамбургер. Реч је о онтолошком статусу књижевности/поезије, чиме се Ингарден свакако много посвећеније бавио. Стога је неопходно имати у виду *подражавање-реинстанцирање*, облик мимезе која се не мора само задржати на пољу литературе и која се најприкладније приближава у универзализованој формулацији: „Реинстанцирати неко понашање које се подражава, значи стварати мимеме чији збир (...) доводи до понашања које се сврстава у исту онтолошку категорију као подржано понашање“ (Šefer 2001: 97). Преведено на план теорије лирике која је у фокусу: исказним конструкцијама у лирици долази до подражавања-реинстанцирања интенционалности не-фикционалног субјекта према објекту, интенционалности остварене у исказима не-лирске инстанце, што за консеквенцу има да обе врсте интенционалности – и лирска и не-фикционална

– припадају истој онтолошкој равни, тј. лирски исказни субјект може поседовати исте онтолошке квалитете као стварни субјект према коме се уподобљује. Тиме би лирика, као вид подражавања-реинстанцирања, имала другачији статус од осталих родова, јер би се, за разлику од њих, наведеним типом мимезе смештала у исту онтолошку раван као и не-фикционални исказни субјект.

*Логика књижевности* проблематизује теорије о аутономности и онтолошкој самосвојности лирског текста у односу на стварност, тј. супроставља се уверењу које се поступно формирало од ренесансе до појаве постмодернизма када, по неким теоретичарима, можемо говорити о плуралним онтолошким световима у књижевности/поезији (McHalle 1987: 19–44). Подражавање-реинстанцирање је, чини се, облик подражавања који највише иде на руку немачкој теоретичарки будући да нивелише потенцијалне онтолошке разлике између емпиријског и лирског субјекта, дистанцирањем од мимезиса који подразумева фундаментални онтолошки дуализам, тј. дуализам подржан модернистичком идејом о књижевној аутономији (22). Ипак, проблем се отвара услед тога што се у *Логичи књижевности* не нуди опис фактора који омогућавају неизоставно приклањање сваког читаоца заједници рецепијената сагласних са потирањем онтолошких разлика, поготово у ситуацијама када се читалац нађе пред, како сама Хамбургер констатује, *варијабилношћу и неодређеношћу значења лирског субјекта*, када је „садржај исказа нереалан, а исказни субјект неопипљив“ (Hamburger 272), тј. када расте *непрозирност* интенционалности субјекта, што свакако може бити изазвано потенцијалним ојачавањем *фигуралности* песничког језика.

Тек теоретизација метафоре Пола Рикера, о којој ће бити више речи у наставку, смелије и убедљивије захвата сусрет лирске субјективности, фигуралности лирског израза и проблем мимезе/фикције. Кете Хамбургер је питања која се из таквог сусрета намећу настојала да избегне, као и недоумице у вези са *персоном*, посредно и у вези са лирским *гласом*. А тамо где нешто недостаје – показују многе теорије субјекта – крије се нешто конститутивно за сам субјект.

## 2. 2. Маска која говори: проблем персоне и лирског гласа

### 2. 2. 1. Субјект, привид, маска: Ничеов заокрет

Отпори у другој половини XIX века према идеалистичкој и, посебно, Хегеловој филозофији, донели су као посредан резултат и промену односа према реализовању субјективности у лирском тексту. На плану песничке праксе тај заокрет је познат и већ врло поступно описан – реч је о већ помињаним поступцима деперсонализације у Бодлеровој поезији, дехуманизацији лирског субјекта у Рембоовим песмама у прози, Малармеовом потискивању лирског Ја, уз Лотреамонову имперсонализацију лирике (Фридрих 2003: 34-150; Combe 1996: 45). За теоријски приступ феномену лирског субјекта, осим поменутих поетичких трансформација, подједнако значајнијим може се учинити заокрет филозофског дискурса који дотиче и питање манифестације субјективности у песничком тексту. Већ је скретана пажња на то да је Ниче, као један од кључних мислилаца антиидеалистичке и антихегелијанске оријентације, свакако незаобилазан у том контексту (Combe 1996: 43-44; Balžalorsky 2009: 63-64), будући да се у *Рођењу трагедије из духа музике* (1872) тематизује и лирско стваралаштво и реализација субјективности унутар њега.

Ничеово доминантно фокусирање на античко уметничко, филозофско и митско наслеђе не спречава да се његова промишљања препознају као дијалог са уметношћу и поезијом (пост)романтичарског доба. Рефлексија немачког филозофа, с дијалектичким примесама, усмерена је ка извођењу општеважећих начела стваралаштва, при чему га од „утапања“ у претходећи филозофски корпус штите препознатљиве метафорично-парадоксалне сентенце и критички став према претходницима. Стремећи разрешењу сусрета аполонијског и дионизијског стваралачког принципа, Ниче промишља природу лирике и констатује да „субјективног уметника познајемо само као слабог уметника и, у свакој врсти и на сваком развојном степену уметности, изнад свега и пре свега захтевамо савлађивање субјективног, избављење од ‘ја’ и ућуткивање сваког индивидуалног хотења и жуђења, штавише никад не можемо поверовати ни у најситније заиста уметничко стваралаштво без објективности, без чистог и од личног интереса

ослобођеног посматрања. Зато наша естетика мора прво да реши проблем како је могућан 'лиричар' као уметник; он, који *према искуству свих времена увек говори 'ја' и целу хроматичну скалу својих страсти и жудњи отпева пред нама*" (Ниче 2001: 73–74; истакао Г. К.).

У први мах може се учинити да се промишљање о модусима лирског изражавања изводи у оквирима метафизике платонистичке провенијенције, будући да у *Рођењу трагедије* провејавају означитељи попут „привида“, „бића“, „слике“, „одраза“, или пак „Пра-Једно“. Ипак, Ниче се не приклања у потпуности ни тој традицији, будући да је „Пра-Једно“ описано персонификованом атрибуцијом („болно“), препознато као противречно и са специфичном манифестацијом („одсјај прабола“) у музици (74–75). Дионизијски уметник коме се приписује способност остварења таквог музичког стваралаштва, афициран аполонијским духом афирмише и лирско изражавање, али не на начин који би био у служби артикулације емотивно-афективних „садржаја“, јер је „своју субјективност уметник (...) напустио већ у дионизијском процесу (...) *Ја' лиричара оглашава се, дакле, из понора бића; његова 'субјективност' у смислу нових естетичара пуко је уображење*" (75; истакао Г. К.).

Ниче образлаже да, „уколико је пак субјект уметник, већ је *избављен од индивидуалне воље и постао медијум* кроз који један истински постојећи субјект слави своје *избављење у привиду*" (79; истакао Г. К.). Будући да се „*Ја' лиричара оглашава из понора бића* и истовремено има функцију *медијума*, могло би се учинити да је реч о варијацији ентузијастичке поетике/естетике. Међутим, поменуто *избављење субјекта у привиду* подразумева посебну допуну која показује далекосежне импликације у сфери приступа феномену лирског субјекта: „*Лиричареве слике (...) нису ништа друго до он сам* и тек различите објективације њега као таквог, због чега он – покретачко средиште тог света – *може да каже 'ја'*; само што то 'ја' није исто као у будна, емпирично-реална човека, већ је оно једино истински постојеће и вечито, 'ја' које почива у основи ствари" (76; истакао Г. К.).

Реализација субјекта који престаје да буде субјект у идеалистичко-романтичарском смислу, или пак у виду емпиријског Ја, манифестује се управо резултатом песничког чина, јер лиричар налази *избављење у привиду*, а



лиричаре/лирске слике нису ништа друго него он сам, услед чега он може да каже „ја“. Говорећи о тим сликама, осим што им налази синониме у појмовима привида, одраза, Ниче помиње и симболе и алегорију (75–76). У таквом контексту, и констатација о оглашавању „Ја“ лиричара из понора бића не представља тек мутно метафизичко начело, будући да Ниче уводи и допуну, која ће бити разрађивана и у другим његовим књигама, а која се у *Рођењу трагедије* назначавала констатацијом да „су само као естетски феномен постојање и свет заувек оправдани“ (79; истакао Г. К.).

Разумевање постојања као *естетског феномена* и, у случају лирике, обзнањивање субјекта у виду *привида*, песничких слика, два су „лица“ самосвојности Ничеовог мишљења, посебно корелације онтолошких и, са друге стране, естетичких питања. Из препознавања такве специфичности филозофских процедура аутора *Воље за моћ*, произлази и закључак да „*привид* за уметника не значи више негацију стварног у овом свету, већ ту селекцију, ту исправку, удвајање и афирмацију. Тада истина можда добија ново значење. *Истина је привид*. Истина значи примену моћи, њено уздизање на највиши степен. Код Ничеа је ми уметници=ми истраживачи знања или истине=ми проналазачи нових могућности живота“ (Делез 1999: 122–123; истакао Г. К.). ‘Ја’ лиричара може да се огласи из понора бића, јер биће може подразумевати *привид* и *естетски феномен*, при чему је „избављење“ субјекта у привиду лирске песме, његова неразлучивост од песничких слика, симбола, алегорија, саме фигурације поетског језика – једна могућа еманација онтолошког начела стварности у Ничеовом мишљењу.

Све наведено добија сложенију димензију када се узме у обзир улога *маске* у Ничеовој филозофији, повезана превасходно са осећањем неслагања бивства и појаве, са презентацијом модерног субјекта и његовом ре-презентацијом света која се увек препознаје као привид, али у овом случају не у значењу привида као уметничке истине која компезује било коју другу истину, већ као „прерушавање (...) чије карактеристичне корене код модерног човека налазимо у вишку историјске културе и у успостављању научног знања као преовлађујуће духовне форме“ (Vatimo 2011: 19). Таква *маска* је *привид* који нема исте онтолошке квалитете као привид којим се у лирици „оглашава“ афирмација дионизијског духа „дотакнута“ аполонијским начелом. Може се заправо констатовати да је

„процес поистовећивања са сликама (...) на примеру лирике (...) алтернатива 'прерушавању' услед слабости и страха човека декаденције, прерушавању функционализованом за циљеве одржања. И *лиричар* такође (...) *живи у свету маске*" (33–34; истакао Г. К.). Јасно је да афирмативну вредност има само потоње значење маске, будући да подржава сагледавање постојања као естетског феномена; тек у познијим Ничеовима делима постаје јасније да је увођење таквог заокрета пут до свепрожимајућег начела његове мисли – до концепта *воље за моћ*.

Како се наведено разумевање лирике и реализације субјективности у поезији одражава на теоријско мишљење о лирском субјекту? Инсистирањем да су привиди – слике, симболи, алегорије, тј. песничка средства која учествују у конституисања лирског текста, заправо „објективација“ лиричара самог, те да, како је већ речено, управо *због тога он може да каже „ја“*, Ниче је отворио простор за деесенцијализацију обликовања субјекта у поезији, за радикално удаљавање од идентификационих релација између песника и лирског субјекта, и, посебно, за превођење пажње на начине обликовања таквог субјекта. Више није реч, као у Хегеловом приступу проблему жанровске селекције, о посебном виду субјективности која постоји мимо/ван лирике и која изискује у лирском тексту реализацију веродостојну вантекстуалној (песничкој) егзистенцији зарад потврде специфичности књижевног рода; сада конституисање вантекстуалне субјективности зависи од „привида“ иманентних песничком остварењу.

Јасно је да се увођењем термина попут „текста“ и „песничких средстава“ редукује несистемски изнета, често метафорама посредована метафизичка амбиција *Рођења трагедије*, али се тиме скреће пажња на консеквенце Ничеовог заокрета – извесна постаје конструктивна природа лирског субјекта, те се пажња може усмерити на начине тог обликовања. Тиме се управо у средиште проблема поставља *маска, персона* чије конституисање у песничком тексту подразумева, за сада начелно казано, појаву лирског субјекта. Слика о доприносу аутора *Воље за моћ* разумевању феномена лирске субјективности свакако бива потпунија када се узме у обзир његова могућа инспирација збирком *Цвеће зла* (Combe1996: 44), као и посебно интересовање за Бодлера у откривеним постхумним записима који сведоче, поред осталог, о Ничеовом одушевљењу за „вагнеријанство“ и дендизам

француског песника, у којем препознаје и извесну аналогију са својом визијом натчовека (Le Rider 1992).

### 2. 2. 2. „Нестали“ субјект се „оглашава“: структуралистичко-семиотичка перспектива

Кореспонденција коју можемо уочити између ничеанске десупстанцијализације, тј. увођење „маске“, и (пост)симболистичко-раномодернистичке дебиографизације лирског субјекта, поставила је основне предуслове за пролиферацију опција обликовања персоне у оквирима поетичких „комешања“ првих деценија XX века. Поготово се са авангардним искуством „децентрирани субјект са надпоетичког, духовноисторијског и једним делом феноменолошког становишта открива као потенцијално непресушно исходиште изразитих и зачудних песничких слика, као инстанца, наиме, која је, изгубивши своје трансцендентално средиште или ‘осовину’, задобила слободу да постане ‘полуга’ неспутане, највећим делом себи препуштене имагинације“ (Braјовић 2000: 13). Типолошке варијације такве децентрираности у авангарди рефлекс су шире трансформације епохалног хоризонта за коју је неспорно заслужна антиидеалистичка мисао у интерференцији са свепрожимајућом свешћу након искуства Великог рата о губљењу стабилних метафизичких, идеолошких, аксиолошких ослонаца.<sup>18</sup>

У овој етапи истраживања, вреди поставити питање на који начин персону можемо конкретизовати? Може ли се она поистоветити са субјектом исказа у лирском тексту? Језичко-логичка метода, као што се могло видети при предочавању ставова Кете Хамбургер, подразумева фокусирање управо на субјект исказа, на субјект-објект интенционалну релацију у исказу. Међутим, *Логика књижевности* је на рубу једног теоријског хоризонта који ће бити у експанзији 70-их година XX века у француском лингвистичком, семиотичко-прагматичком и шире схваћеном филозофском мишљењу, а у оквиру којег се подразумева да је

---

<sup>18</sup> О типолошком профилисању лирског субјекта унутар поља авангардних поетика (експресионизам, футуризам, суматраизам, дадаизам, зенитизам) в. Braјовић 2000: 14–20.

„исказ дјело, а исказивање околности и процес његове производње“ (Velčić 1987: 46; в. и 43–56), те да се не може лако занемарити субјект исказивања у говорној ситуацији која „подразумева како физичко и друштвено окружење које чини оквир акта исказивања, тако и представу коју о њему имају саговорници, њихов идентитет“ (Dikro, Todorov 1987: 285). Јасно је да је наведена експликација у вези са социолингвистичким теоријским модалитетом, те ће бити неопходно у наставку сагледати како се таква поставка може функционално употребити и адаптирати у контексту проучавања књижевности и посебно проблема лирског субјекта. Стиче се утисак да у томе може бити од помоћи структуралистичко-семиотичка метода, која управо лингвистици дугује сопствено конституисање и која је, с друге стране, непосредније од ње упућена на проучавање књижевности.

Пре увида у структуралистичко-семиотички допринос теоретизацији лирског субјекта, неопходно је подсетити да је мноштеност авангардних „лица“ тог феномена свакако ишла на руку тенденцијама руског формализма, претходећих структурализму и иницијалних за развој теорије књижевности у XX веку, будући да је дала повода да се пажња усмери на *поступке* и *видове очуђења* који производе децентрираност исказне инстанце у лирском тексту. У контексту теоретизације лирског субјекта, руски формализам појављује се пре свега као генератор општих промена у приступу књижевном језику, форми, и питању аутономије књижевности, при чему је допринос поменуте теоријске школе уочљивији на плану увођења термина „лирски јунак“; већ је примећено, међутим, да се тај термин спорадично употребљавао и као синоним за појаву у песничком тексту која је пре ближа лирском Ја, него лирском феномену који би био еквивалент јунаку у прозном/драмском тексту (Иванић 1982: 498).

Извесно је да су структуралистичке и семиотичке теоријске опције функционалније у оквирима теоретизације лирског субјекта. У крајњој инстанци, и оне се могу посматрати као далеки одјек антиидеалистичког заокрета – субјект више нема универзално прихваћену супстанцијалност, већ постаје предмет интерпретације, посредован знаковима и специфичним структуралним уређењем, односно релацијама/разликама између знакова или, уже структуралистички разумевано, нивоима структуралног поретка и његових конститутивних јединица. Ако за сада не кренемо у смеру добро познатих преиспитивања

одрживости наведених теоријских позиција, поготово из деридијанске и лакановске перспективе, семиотичко-структуралистичко наслеђе се не може занемарити као могући оквир промишљања феномена персоне/лирског субјекта.

Најпре, може се указати функционалним термин „модел“, будући да се описује као „свака човекова творевина, материјална или апстрактна, која има улогу слике на коју се из објекта (или скупа објеката) пресликава извештан број његових особина, односно ‘коначан број његових елемената и односа између тих елемената’“ (Петковић 1995: 53). Напомена која прати наведену дефиницију значајна је за њену примену у равни проучавања књижевности – „коначан број елемената“ објекта и „однос између тих елемената“ реализован у моделу препознаје се као опис појма „структуре“ (53), чиме се потврђује позната чињеница о узајамној афицираности семиотичких и структуралистичких начела. Уколико се прихвати да „сваки модел, уосталом, служи као посредник који нам невидљиво чини видљивим и одсутно присутним“ (13), персону се услед тога може указати као аналогон „извора“ исказивања, било да је емпиријски „утемељен“, наднараван и/или „нељудски“, „произведен“ уже схваћеном прозопопејом.

Када је реч о Лотмановој разради једне од кључних структуралистичких теза – о књижевном тексту као другостепеном моделативном систему – у тим оквирима персону/лирски субјект, као што је познато, није у фокусу. Ипак, након поступне експликације процедура кодификације и композиционе организације уметничког текста, те парадигматичких и синтагматских комбинација структуралних јединица, пажња се усредсређује на аспект „тачка гледишта текста“, која се препознаје као аналогна „појму ракурса у сликарству и у кинематографији“ (Lotman 1979: 341; в. Balžalorsky 2009: 138–140). Иако универзализовање њеног присуства отвара могућност примене наратолошких теорија на лирска остварења, Лотман не иде у том смеру, већ констатује да се „уметничка тачка гледишта“ очитује „као однос система према своме субјекту (‘систем’ у датом контексту може бити и лингвистички систем и систем других, виших нивоа). Под ‘субјектом система’ (идеолошког, стилског и сл.) подразумевамо свест која је способна да створи такву структуру и, у складу с тим, свест која се реконструише при перцепцији текста“ (Lotman 1979: 341).

Траг феноменолошког теоријског принципа такође није разрађен, будући да се пре истиче да „тачка гледишта“ даје тексту одређену оријентацију с обзиром на његов субјект (то је особито очигледно када је у питању *директни говор*). Међутим, сваки текст је уклопљен у извесну вантекстовну структуру, чији се најапстрактнији ниво може да одреди као ‘тип погледа на свет’, ‘слика света’ или ‘модел културе’ (...) Пошто се однос између оријентације текста културе и тачке гледишта оних конкретних текстова који у њега улазе схвата као однос између истинитости и лажности, одмах се издвајају два могућа односа: потпуно подударане и дијаметрална супротност“ (343, истакао Г. К.). Када је о романтизму реч, Лотман не види могућност некохеренције у том контексту, будући да се „уметничке тачке гледишта (...) радијално сустичу према строго фиксираном центру (...) Овај се центар – субјект поетског текста – уједињује са ауторовом личношћу, постаје њен лирски двојник“ (342).

Евидентно је Лотманово поверење у целовитост остварења ауторске интенције, будући да се као субјект система у једној од наведених формулација подразумева свест која одређену структуру реализује, без укључивања могућности појаве релација унутар структуре, попут дисеминационих ефеката, који се опиру предвиђању и контроли креаторске свести. Поуздање у доследну реконструкцију те свести при рецепијентском процесу препознатљива је последица структуралистичког приступа, тј. уверења да је могуће издвојити такве принципе конституисања књижевног текста који би добили универзалну вредност, док би само њихово препознавање стварало услове за умањење контингенција при рецепијентском процесу. Осим тога, због строге структуралистичке поставке, инсистирањем на половима подударане и супротности начелно се потискује широк распон релација тачке гледишта са контекстуализујућим кодовима културе.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Лотман, ипак, издваја пример појединих Пушкинових стихова тврдећи да у њима „не запажамо један фокусни центар за тачке гледишта, него извесну област расејавања у чијим границама не постоји једна, него низ тачака гледишта. Њихови међусобни односи постају допунски извор значења“ (342). Реч је о следећим стиховима: „Узалуд бежим ка сионским горама,/ Грех лаком ми је стално за петама;/ Тако, ноздрве прашне забив у песак живи,/ Гладан лав следи јеленов бег миришљиви“ (342). Руски структуралиста тврди да синтагме „гладан лав“ и „прашне ноздрве“ заправо „немају заједнички субјектни центар, јер једно подразумева посматрача који није просторно конкретизован, а друго подразумева посматрање лава изблиза, са растојања које омогућује да се опазе прашина која ноздрве покрива“ (342). Наведене тврдње се, ипак, могу

У оквирима промишљања феномена персоне/лирског субјекта, из свега наведеног следи неколико импликација. Најпре, евидентно је да тачка гледишта представља конструкцију раздвојену од ауторске фигуре, и, будући да се подразумева њено постојање у лирском тексту подједнако колико и у прозном, није немогуће препознати извесну сродност, приближавање и евентуално међусобно преклапање између ње и персоне/лирског субјекта. Могућност преклапања видљива је у случају издвојеног *директног говора*, који свакако наводи на мисао о идентификацији тако концептуализоване тачке гледишта и лирског Ја.

Тиме се, међутим, не исцрпљују решења из фондуса структуралистичког приступа која могу бити корисна за разумевање феномена лирског субјекта. Уколико погледамо управо Лотманове анализе Љермонтовљеве поезије, може се уочити изразито ослањање на Јакобсонова разматрања улоге граматичких категорија у песничком тексту (Lotman 1970: 183–194; в. Јакобсон 1966: 294). У оквиру тако конципиране интерпретативне перспективе, конституисање лирског субјекта условљаваће и „симетрично понављање и контраст граматичких значења“ који „постају уметнички поступци“ (Lotman 1970: 183). Могућност да се инстанца лирског субјекта трансформише из позиције субјекта/агенса у неку другачију граматичку категорију, уз имплицирање одређених семантичких резултата који се на другачији начин не могу произвести, даје повода да се граматички аспект лирског текста, при анализи обликовања персоне/лирског субјекта, не изгуби из вида.<sup>20</sup> У контексту такве анализе поезије,

---

проблематизовати, будући да је слика на коју је Лотман усредсређен заправо део компарације – као што грех гони лирски субјект (што свакако поседује извесну алегоризовану подлогу), на исти начин је лав у потрази за јеленом. Атрибуција која је придодата „лаву“ и „ноздрама“ може произлазити из јединственог „фокусног центра за тачке гледишта“, формираног у виду лирског субјекта који поређењем настоји да опише своју ситуацију. Лотман заправо подразумева референцијалну основу уведене поредбене копуле, имплицирајући да је извесно знање о лаву условило вид наведе слике. Ипак, можемо констатовати да је пре реч о сужавању перспективе самог лирског субјекта који призива/имагинира одговарајући еквивалент за сугерисано стање „бекства“ пред грехом.

<sup>20</sup> Пример таквог тумачења, са циљем одбране Јакобсонове теорије песничког језика, пружа Леон Којен, интерпретирајући познати XXXI сонет („С раном у том срцу тамну и дубоку...“) из *Колајне* Тина Ујевића (Којен 1998: 50-70). Ма колико та анализа репрезентовала неизбежност, у извесним случајевима, фокусирања на граматичка значења, она показује и колико изразито акцентовање тог плана текста може скрајнути друге равни анализе и прикрити врло сложене семантичке учинке текста. Којен, наиме, потцртава да је именовање адресата презименом Ујевић заправо формирање *персоне* песника, те да је вишеструко „измештање“ те инстанце из позиције субјекта агенса у подређени положај изражен нпр. дативом и локативом, заправо одраз тога да је смрт

структуралистичка перспектива омогућава издвајање деиктика које препознајемо као „оријентационе“ одлике језика које упућују на ситуације говора“<sup>21</sup> (Калер 1990: 247). Констатујући да су оне важне управо када говоримо „о поетској персони“, Калер наглашава да деиктике „не упућују на спољашњи контекст већ нас приморавају да *исконструишемо фиктивну ситуацију говора*, да удахнемо живот *гласу* и сили којој се обраћамо, а то од нас изискује да размотримо однос из којег би особине тог *гласа* и те силе могле да се извуку и да том односу дамо средишње место у песми“ (248; истакао Г. К.).

Јасно је да већ у тој тачки долази до одређене дезинтеграције структуралистичке теоријске поставке, будући да је *ојачана улога рецепијента* при коначном обликовању персоне. Јер, „главно гесло за постизање реда је, наравно, појам *персоне* или *субјекта који говори*, а поступак читања посебно је угрожен онда кад не можемо да створимо субјект који би служио као извор поетског говора“ (254, истакао Г. К.). У основи склонији постструктуралистичкој теоријској визури него структурализму чија начела поступно експлицира, Калер ипак препознаје, као генеративно начело рецепције лирског текста, тежњу за умањењем ентропичних ефеката, додајући да је плодотворније „нагласити имперсоналност писања и значења произведеног у настојању да се *исконструише фиктивна персона* него говорити о ишчезавању субјекта“ (255; истакао Г. К.).

У контексту цитираних тврдњи, функционалним се могу указати ставови који истичу у први план да, „идентификујући себе као јединствено лице које

---

истински агенс. Ипак, управо због феномена лирског субјекта који је овде у фокусу, неопходно је поставити неколико питања чији би одговор, верујемо, додатно усложнио значења антологијског сонета *Колајне*: ко заправо „изговара“ исказе, ко (или шта) се обраћа инстанци која се именује презименом аутора? Каква се *персона* може приписати тој инстанци, поготово када се узме у обзир могућност да се сама Смрт обраћа адресату? Уколико се, пак, прихвати да се сам лирски субјект удваја, о каквој би онда *персони* било речи? Уколико се адресат препушта смрти, а сама исказна инстанца је удвојен на сопствену позицију и „Ујевића“, ко или шта остаје на месту инстанце која лирски описује процес експанзије и коначне победе „живе смрти“? И какве све импликације изазива, када је реч о питањима ауторства, стваралачког чина и онтолошког статуса лирске песме, поклапање презимена аутора и адресата? Свим наведеним питањима (а херменеутички процес би свакако могао да продукује још њих) овде, нажалост, не можемо да се посветимо, али само њихово увођење показује да се интерпретација тешко може превасходно заснивати на анализи функције граматичких значења у песничком тексту.

<sup>21</sup> Калер посебно издваја деиктике које могу бити релеватне при интерпретацији песничког текста: „За наше потребе најзанимљивије су заменице првог и другог лица једнине (чија значења у свакодневном говору јесу ‘говорник’ и ‘ословљена особа’), анафорични чланови и показне заменице које упућују на један спољашњи контекст више него на друге елементе у дискурсу, прилози за време и место чија надлежност зависи од говорне ситуације (ту, тамо, сада, јуче), и глаголска времена“ (247).



изговара *ја*, говорници, један за другим, постављају себе као 'субјекте' (...) Човек себе установљава као *субјект у говору* (истакао Г. К.), и кроз говор, зато што само говор заснива појам 'его' у стварности, у *његовој* стварности која је стварност бића. 'Субјективност' о којој је овде реч јесте способност говорника да себе постави као 'субјект' (Benvenist 1975: 195–199). Упућивањем на рецепијентско „конструисање“ *фиктивне персоне*, тј. *субјекта који говори* (Калер), односно *субјекта у говору* (Бенвенист), даје се повод да персону схватимо као *субјект исказивања*, чему у прилог иде и то да се у оквирима лингвистичке теорије говорних ситуација управо посредством посебних индикатора, деиктика, утврђују временско-просторне координате субјекта исказивања и суптилније профилише његов однос према адресату и околностима комуникативног чина (Dikro, Todorov 1987: 270–271). Јер „кад се узме у односу према чину исказивања, 'ја' постаје први од индикатора; он указује на оног који себе самог означава у сваком исказивању које садржи ријеч 'ја', повлачећи у свом слиједу 'ти' саговорника. Други индикатори – деиктике: 'ово', 'овдје', 'сада' – се групишу око субјекта исказивања“ (Рикер 2004: 52). Отуд би се могло рећи да се у лирској песми обликује изван комуникативни модел, у оквиру којег субјект исказивања, тј. персона оставља своје „трагове“ и открива своје „лице“, посебно посредством деиктика у непосредној равни исказа.

Управо скретањем пажње на поједине граматичке аспекте лирског текста и увођењем теме конструисања *фиктивне персоне*, тј. субјекта исказивања, Калер даје повода да се проблем лирског субјекта/персоне укаже у контексту два важна питања чије разрешење надилази домете структуралистичко-лингвистичког теоријског „апарата“. Реч је, наравно, о *односу фикције и лирике*, и о *улози рецепијента при конституисању персоне*. Наведена питања рефлектују неопходност међусобне кореспонденције структуралистичко-лингвистичких поставки, постструктуралистичких доприноса и херменеутичког приступа (Frank 1994: 7), не би ли се наведени проблеми могли представити у својој сложености и уз предочавање што опсежнијег спектра потенцијалних разрешења.

Будући да ће питање рецепције бити обрађено у посебном сегменту рада, осврнимо се најпре на интригантан проблем односа фикције и лирике. Калер упућује на то да *деиктике* условљавају и подстичу конструисање фиктивне

ситуације говора, али не прецизира какве консеквенце подразумева њихова употреба у *виду стилске фигуре*. Другим речима, стиче се утисак да је конституисање персоне условљено референцијалношћу уведених деиктика, те да би прихватање њиховог, за сада начелно казано, „пренесеног“ значења умањило могућност конкретизације извора исказа.

Међутим, уведена релација референцијалности и стилских фигура опире се једнообразном разумевању, као што то показују постструктуралистичке интерпретације алегорије у лирици појединих песника који су утемељили модернистичку поезију (Бодлер, Маларме, Јејтс, Целан). Закључак који се из таквих анализа изводи је „амбивалентност језика који је у исти мах репрезентативан и нерепрезентативан“ (De Man 1975: 334), уз тврдњу да „поезија не напушта тако лако своје *миметичке функције* и своју зависност од *фикције извесног субјекта*“ (331, истакао Г. К.). Теоријски хоризонт на којем се базирају наведене тврдње бар у поменутиим тачкама је компатибилан са Калеровим приближавањем структуралистичког искуства и теорије рецепције.

Ипак, Пол де Ман превасходно се задржава на парадоксалном статусу алегорије, која, препозната у поезији која стреми репрезентацији, самом могућношћу свог постојања подрива доследну репрезентацију. Већ у таквом случају призвана „фикција извесног субјекта“ показује се у амбивалентном светлу – сами „обриси“ персоне могу формирати извесну алегоријску „конструкцију“, отварајући могућност да се наглашавањем те фигуре у други план потисне референцијални аспект лирских средстава којима је уобличена персона.

### **2. 2. 3. Жива метафора, „живи“ субјект: Пол Рикер**

Поменуто Де Маново читање превасходно је усредсређено на алегорију, не и на друге песничке фигуре и феномен фикције. Тек промишљање феномена метафоре у контексту услова и начина заснивања фикције, обезбеђује функционалнији приступ проблему формирања лирског субјекта/персоне у лирском тексту. Тако се Рикерово проучавање принципа конституисања, начина и

консеквенци употреба метафора у књижевним и филозофским текстовима, задржава једним делом на напетости која постоји између семиотичког и семантичког модалитета разумевања метафоре, сугеришући нужност превладавања тих теоријских принципа када је реч о анализи односа поезије и фикције. Наиме, „разлика између смисла и референције апсолутно је карактеристична за дискурс (...) У језику нема проблема референције: знакови упућују на друге знакове у истом саставу (...) То обиљежје, можда више него друга, означава темељну разлику између семантике и семиотике. Семиотика познаје само унутар језичке односе, док се семантика бави односом знака и денотираних ствари, то јест на крају крајева, релацијом између језика и свијета“ (Ricoeur 1981:86).

Из претходних тврдњи може се у први мах извести закључак да је конституисање лирског субјекта/персоне у лирском тексту зависно управо од референцијалне усмерености исказа, будући да је референција „дијалектички феномен; у оној мјери у којој се дискурс односи на неку ситуацију, искуство, стварност, свијет, укратко на изванјезично, он се односи и на свог властитог говорника, и то помоћу поступака који су битно поступци дискурса, а не језика“ (86–87). Иако их не назива деиктикама, аутор *Живе метафоре* као „поступке дискурса“ наводи управо употребу граматичких јединица које и Калер издваја и које су важне за препознавање субјекта исказивања (87), стремећи конкретније од америчког (пост)структуралисте објашњењу заснивања фикционалног ефекта у лирици.

Рикер се, наиме, не задржава на једнодимензионалном разумевању референцијалности, јер настоји да своју теорију метафоре ситуира у контекст промишљања о онтолошком квалитету фикције. Отуд посезање за појмом „хеуристичке фикције“ која је „пут поновног описа“, при чему „реалност пренесена на језик уједињује манифестацију и креацију“, док сам метафорични дискурс „‘изналази’ у двоструком смислу ријечи; оно што ствара, он открива; а оно што налази, он изналази или измишља“ (270–271). Такво приближавање фикције и преописивања, преобликовања, смерница је за удаљавање од подражавалачког разумевања фикције, поготово што уведено преописивање кореспондира са семиотичком представом модела, као и са Аристотеловим разумевањем трагичке

poiesis као споја mimesis и mytosa (276). Све то даје евидентне резултате када је посредни феномен лирског субјекта/персоне: „Окретање пјесме ‘према унутра’ не може се дакле једноставно супроставити покретању ‘према ван’; оно само означава ослобађање од уобичајене референције, издизање осјећаја ка хипотетичном, стварање афективне фикције; но лирска мимезис коју, ако хоћемо, можемо сматрати као покрет ‘према ван’ сам је чин лирског митоса, она потјече из тога што *moed* није мање хеуристичан него фикција у облику приче“ (277).

Наведено превредновање субјект-објект релација, као и односа лирског стваралаштва и мимезиса, омогућава да из новог угла сагледамо неколико досадашњих описа феномена лирског субјекта. Наиме, управо наведени Рикерови увиди најубедљивије реплицирају теорији Кете Хамбургер – лирика се може уврстити у фикционалне родове, а формирање тзв. доживљајног поља пример је управо хеуристичке афективне фикције. Инсистирање у *Логици књижевности* на унификованом рецепијентском поимању лирског субјекта као стварног субјекта, као и на функционалној употреби објекта зарад формирања доживљајног поља субјекта, тј. на сталном умањењу, чак поништењу дистанце субјект-објект, може се испоставити као израз специфичног онтолошког квалитета конструкције персоне и саме лирске песме, неосвешћеног у студији Кете Хамбургер – „осјећај је онтолошки на други начин него што је однос на даљину, осјећај постиже да ми судјелујемо у ствари“ (Ricoeur 1981: 277).

Отуд је теорија Кете Хамбургер својеврсна „жртва“ наведеног обрта – разумевање стварности као „резултата“ интенционалности свести субјекта, скопчана са поверењем у језичко-логички „апарат“ којим се описује тај процес и сама стварност, не досеже домете Рикерове афирмације парадоксалне стране онтолошког квалитета обликованог света и персоне у лирској песми: „Поезија у себи самој и преко себе саме омогућује нам да мислимо о нацрту једне ‘тензијске’ концепције истине; ова рекапитулира све облике ‘тензија’ које семантика доноси на свијетло дана (...) Она их затим сакупља у теорији подвојене референције и на крају, доводи до кулминације у парадоксу копуле према којем *бити као* значи *бити* и *не бити*. С помоћу тог чина исказивања, поезија артикулира и чува, у вези с другим начинима дискурса, искуство *припадности* које укључује човјека у дискурс, а дискурс у биће“ (357). Језичко-логичка концепција у којој копула

поседује потврдну и апофатичку функцију (348), представљајући границу између онога што је артикулисано, што постоји, и онога што не постоји, не може да кореспондира са описаним Рикеровим заокретом који, симптоматично, спорадично инспирацију црпе из Гадамерове мисли, не пренебрегавајући потпуно домете деконструкције, чиме представља својеврсни „мост“ од херменеутике ка постструктурализму.

Предочени парадокс фикције баца ново светло на конструктивну природу лирског субјекта, на поједине лексикографске описе персоне као „фикционалног карактера“, те на Калерову идеју о рецепијентском формирању фиктивне ситуације говора. Испоставља се да интерпретација лирске песме, односно поступака обликовања лирског субјекта/персоне, тешко може бити лишена парадоксалних импликација. Једна од њих је у томе да не можемо потпуно искључити могућност да се при тумачењу учине релевантним референцијалне интенције чија крајња последица може бити психологизација лирског Ја. Конструктивна природа персоне не може потрти опцију такве фикционализације која би умањивала видљивост конструктивности и ојачавала утисак емпиријског „хабитуса“ изражавања субјективности.

С друге стране, Рикеров теоријски концепт подсећа и на то да могући утисак о персони као аналогу конзистентног сопства може бити варљив, и може ускратити препознавање (не)предвидљивих учинака песничке/језичке инвенције при конституисању лирског субјекта. Такви (не)очекивани резултати употребе језика у лирици могу бити условљени управо уочавањем метафоричног потенцијала деиктика, тј. читање које би у референцијалним интенцијама препознавало фигуративни набој и, уз то, узимало у обзир дословну „страну“ стилских фигура, могло би да покаже парадоксални статус (не)постојања обликованог света и персоне, истовременог *бити* и *не бити*. Све то се може посматрати у контексту тврдње да је „поетски парадокс садржан у томе што је *издизање осјећаја до фикције увјет њезина миметичког развијања*. Само митизирано расположење отвара и открива свијет“ (277; истакао Г. К.). Разумевање персоне/лирског субјекта као фикционалног „резултата“ удаљава се од опције подражавалачког мимезиса и омогућава да се референцијалне

интенције трансформишу на начин који ослобађа херуистичку „страну“ лирског језика.

Критика Рикерове теоријске поставке односила се на умањено интересовања за метонимију и синегдоху, и произлазила је из разумевања лирског субјекта као универзализујуће синегдохе која уздижући сингуларно придаје му моћ општег (Combe 1996: 56). Критичка реплика на *Живу метафору* подржана је и уверењем да се ефекти фикционализације морају тражити у обликовању односа субјект/објект, Ја/Ти, чиме се посредно критикује Рикерово релативизовање опозиције унутрашње/спољашње и експлицитно апострофира Кајзерова теорија лирике (56).

### 2. 3. 5. Потенцијали дијалогичности: Кајзер, Бахтин

Студија *Језичко уметничко дело* неизбежна је у промишљању феномена лирског субјекта, и то што се на њу скреће пажња након Рикерових ставова може се показати посебно функционалним. Најпре, иако у основи заступник иманентног приступа књижевности, са упливом, како је то већ уочено, феноменолошке методе (Константиновић 1973: V–XII), Кајзер, приликом утврђивања дистинктивних својстава књижевних родова, у теоријски хоризонт уводи и домете филозофије језика, успостављајући тиме додирну тачку са извориштима инспирације теорије лирике Кете Хамбурегер. Његов ослонац ипак не представља одбрана ауторитета логике у оквирима књижевног изражавања, већ строго профилисање „три језичка ефекта“ – 1) стављање до знања, 2) захтев или изазивање нечега, и 3) саопштавање или приказивање (Кајзер 1973: 397) – чиме се до нивоа постулата настоје профилисати основне говорне ситуације и њихове консеквенце.

Међутим, наведено тројство језичких ефеката не пројектује се једнозначно на три књижевна рода. Настојећи да опише „ставове и форме“ лирског, Кајзер се дистанцира од разумевања лирике као испољавања субјективности, тврдећи да „песништво мора да створи ону ситуацију из које се нешто ставља до знања“

(398), инсистирајући при томе да је могуће аксиоматично артикулисати „специјални лирски основни став, који увек изнова можемо открити“, а који се препознаје као „лирско казивање“ (402). У томе, пак, немачки проучавалац уочава и одређени „епски став: ‘ја’ се налази насупрот једном ‘оно’ (‘es’), једном ‘бивствујућем’ (‘Seiendem’), схвата га и казује га“ (402). Узму ли се у обзир преостала два основна лирска става – „лирско обраћање“ када „предметност постаје ‘ти’“, и „лирско говорење“ када се „предметно и ‘ја’ у потпуности стапају и све је у овом случају унутрашњост, интровертност“ (402) – може се наслутити да бар у прве две од три наведене опције постоји притајена и потенцијална дијалогичност као својство лирског става, односно као његов ненаглашен али неизбежан контекст.

Битно је запазити да овде није на првом месту реч о дијалогичности као виду динамизовања песничке форме, тј. нескривеног инкорпорирања драмског обликотворног начела у „конструкцију“ лирског текста. Чини се да би и таква морфолошка трансформација могла да добије прецизнији оквир интерпретације уколико би се пажња усредредила на сугерисану имплицитну дијалогичност. Сам Кајзер, пак, такав потенцијал лирског израза наслућује, али не описује. Разлика у односу на многе теорије лирике је и поред тога евидентна, будући да се као „специјални лирски основни став“ наглашава и позиција која себе недвосмислено разликује од не-Ја, чиме се остварује дистанца у односу на тезу о аутореференцијалности као базичном својству лирског субјекта.

Међутим, чак и када се обраћањем или тематизовањем не-Ја у оквирима „лирског казивања“ претпоставља „ћутање“ објекта, света, апострофираног „Ти“, може се поставити питање шта се подразумева под сугерисаном, нереализованом али потенцијалном дијалогичношћу? Освртање на Бахтина, у оквиру чијег теоријског модалитета дијалогичност свакако заузима једно од централних места, показује се на овој тачки неизбежним. При томе је у Бахтиновом мишљењу евидентна тематизација тог феномена у оквирима различитих области – теорије књижевности, социолингвистике, теоретизације друштвених и етичких питања, чиме се дијалогичност испоставља и као иманентно начело самог принципа његовог теоријског дискурса (Juvan 2013: 104–107). Статус лирске поезије у том контексту је познат – за разлику од романа у коме хетерогеност језика, иначе

манифестована у више равни (функционалној, жанровској, идиомској, професионалној, друштвено-идеолошкој), може добити уметничко остварење дијалошком интеракцијом, супростављањем или кореспонденцијом управо тих различитих пракси реализације језика, лирска песма се испоставља као неизоставно монолошки вид књижевног изражавања, у којем „јединство и јединственост језика нужни су услови за остварење директно интенционалне (а не предметно типичне) индивидуалности песничког стила и његове монолошке постојаности“ (Bahtin 1989: 42; в. Balžarolsky 2009: 140–147).

Такву, готово радикално постављену и непремостиву разлику између лирске поезије и романа, прате додатна образложења: „Иза речи песничког дела не смеју се осећати типичне и предметне слике жанра (осим самог датог песничког жанра), професије, правца (осим правца самог песника), погледа на свет (осим јединог и јединственог погледа на свет самог песника), типичне или индивидуалне слике оних који говоре, њихови говорни манири, типичне интонације (...) Разуме се да увек постоји ограничени круг више или мање конкретних контекста са којима се веза у песничкој речи мора посебно осећати. Али ти контексти су чисто смисаони и, тако рећи, апстрактно-акцентатски (...) Свуда је само једно лице – језичко лице аутора одговорног за сваку реч као за своју. Ма колико биле многобројне и разноврсне, те смисаоне и акцентатске нити које проистичу из сваке песничке речи – асоцијације, указивања, алузије – све оне задовољавају један језик, један видокруг, а не говорно разнолике друштвене контексте“ (53–54).

Евидентно је да Бахтиново разумевање лирике не дезинтегрише традиционално сагледавање иманентних својстава тог рода – остаје стожерна улога инстанце која продукује исказе чија значења подржавају и употпуњавају поглед на себе/свет лирског субјекта. Таква монолошки устројена концепција лирике искључује могућност, аналогно познатом опозицијском разликовању монолошког/монофоног (Толстој) и дијалошког/полифоног романа (Достојевски), да се у поезији (као и у монолошком роману) семантички план остави отвореним и „недовршеним“ услед вишегласја различитих погледа на свет реализованих дистинктивним жанровско-идеолошким видовима употребе језика. Иако су Бахтинови ставови били полазиште за теорије дискурса и



интертекстуалности које су прожимале постмодерно разумевање литературе и литерарности, стиче се утисак, бар када је поимање лирике посредни, да се код самог Бахтина аутор/песник још увек (нео)романтичарски третира као стециште и интегративни чинилац семантичког плана текста, тј. истиче се постојање вандискурзивног регулативног начела, чиме се неспорно открива конзервативно устројен пол Бахтинове теорије, насупрот далекосежно утицајној мисли о полифоном роману. Колико је разумевање лирике у том случају далеко од потоњих теорија на које је вршио утицај, сведоче Бахтинове констатације да „песник мора лично потпуно владати својим језиком“, те да „свака реч мора непосредно и директно изражавати песникову мисао“ (53).

Критичари Бахтиновог разумевања дијалогичности и поезије препознавали су надређујућу улогу вантекстуалног субјекта не само у оквирима монолошке теорије лирике већ и у опсегу полифонијске теорије романа (De Man 1992: 132), наглашавајући највише неодрживост потискивања дијалогичности из описа тропа схваћених као искључиво интенционалне структуре, што доводи до тога да је троп само „непатворена епистеме, а не језична чињеница“ (132). Искључујући „тропе из књижевног дискурза, прозног као и поетског, ситуирајући их, неочекивано, у домен епистемологије“, Бахтин продукује „опречност тропа усмјереног на објект и дијалогизма као друштвено оријентираног дискурза“ и „установљује бинарну опреку објекта и друштва“ (132).

Ипак, као и код Кајзера, само знатно експлицитније и теоријски развијеније, код Бахтина је уведена могућност „унутрашње дијалогичности“ која подразумева формирање, „за разлику од спољно-композиционог дијалога“, односа „према туђој речи, према туђем исказу“, те отуд њено остварење у тексту „улази у задатак стила. Стил органски укључује у себе показивање споља, корелацију својих елемената са елементима туђег контекста“ (Bahtin 1989: 39). Будући да се „унутрашња дијалогичност“ оглашава „у већој или мањој мери, у свим областима живота речи“ (39), она се може наслутити и у поезији, с тим што Бахтин сумња у искоришћене потенцијале тог дискурзивног феномена у лирици, пренебрегавајући тиме, чини се, домете авангардног превратничког односа према језичко-формалном и жанровском устројству песничког текста.

Другим речима, ситуирајући „унутрашњу дијалогичност“ лирике у раван стила, Бахтин ствара особену напетост у оквирима сопствене теорије – управо фигуралност песничког језика постаје носилац „унутрашње дијалогичности“, иако је, како је већ напоменуто, из тропа уклоњен потенцијал дијалогичности и истакнута интенционална усмереност према предмету. Ипак, Бахтин не дозвољава изразитије акцентовање фигуралне стране језика у лирици, те фокусирањем на симбол констатује да „узајамни односи смислова у симболу могу се објаснити логички“ или „филозофско-онтолошки, као посебан однос репрезентације или однос појаве и суштине“ (89). Још увек далеко од становишта по ком језик конституише субјект, Бахтин остаје при уверењу да постоји вантекстуална регулативна инстанца која инсистира на законима логике и истрајава на опозицији појавност–суштина, дајући повода за критику по којој „такви монореференцијални односи (аутор-ријеч-референт) спадају у сферу ‘монолошке свијести’, у ‘утопијски филозофем’ јединственог, особитог језика који предмнијева (...) поезију“ (Roberts 1992: 154).

Препознавање монолошког начела као притајене позадине Бахтиновог дијалогског концепта није спречило да се управо његовом теоријом романа инспиришу поједини теоретичари поезије у настојању да дијалогски принцип „оживе“ и у оквирима разумевања лирике. Може се, међутим, поставити питање да ли је и у лирици могућа полифонија разумевана као у Бахтиновој теорији? Тврдње да је „лирски субјект упућен на ситуирање свог гласа у релацију са другим – чак и ако је тај други глас ван текста“, те да је „свакој поруци инхерентна претпоставка ставова, вредности и идеологије адресираног“ (Blevins 2008: 13), још увек не значи да је тиме описана дијалогичност која рефлектује укрштања жанровско-идиомски различитих гласова дистинктивних идејних усмерења.

Извесније је, заправо, да је Бахтинова мисао иницирала размишљања, каква имплицитно срећемо још код Кајзера, у смеру да је „Ти“ важно у поезији колико и „Ја“ (13), и да се „опште место“ многих теорија лирике – да искази лирског субјекта о не-Ја (разумеваног у широком распону од фикционализованог Другог до тоталитета света) говоре само о лирском Ја – може делимично ревидирати. Све то заправо може бити контекстуализовано визијама субјективности које подразумевају да се индивидуални субјект „појављује као дијалогска, отворена

јединица, која се обогаћује другошћу, и у исто време је угрожена њоме“ (Zima 2015: 255). Не само да је неопходно, дакле, говорити (и) о не-Ја, већ и у примерима аутореференцијално устројене персоне не би требало искључити (не)видљиво инкорпориране „гласове“ Другог/Других, „скривених“ у сплету исказа лирског субјекта. Интенција тих „прећуткиваних“ гласова профилисаће се подобно природи лирске ситуације, што свакако у традицији песништва подразумева опсежан спектар опција – од „гласа“ Муза до идеолошки опонентних позиција.

Формирање лирског Ја, дакле, неоспорно зависи од имплицираног Другог, а путоказ до (ре)конституисања лирског не-Ја свакако може бити „унутрашња дијалогичност“; осим тога, не може се искључити могућност да једна од компоненти уобличења персоне буде управо специфичан идиом који „боји“ исказе, што уз ојачавање наративизације и жанровске некохерентности отвара простор за потенцијалну појаву полифонијских „трагова“. У овом контексту није сувишно подсетити да је још Нортроп Фрај указао да је у лирској песми „коријен приказбе хипотетски облик онога што се у религији зове однос ‘ја-ти’“ (Frye 1979: 280).

### **2. 3. 6. Персона (коначно) добија глас: Калер, де Ман**

Вратимо се кратко Кајзеру. Неоспорно је, дакле, да његова подела лирских ставова говори више него што је експлицитно дато у његовој теорији. Тако се може препознати извесно „дозивање“ између његовог становишта о лирским ставовима и теорија лирике које су у основи врло далеке морфолошко-феноменолошким полазиштима у *Језичко уметничком делу*. Пример је, свакако, Калерово акцентовање апострофе, фигуре зазивања Другог, и прозопеје, фигуре придавања гласа нељудском ентитету, при чему је потпору налазио у Де Мановим промишљањима истих феномена. У тој тачки одиграва се имплицитни „сусрет“ са Кајзером који се, већ је поменуто, бавио песмама са улогом, у којима управо апострофа може бити заступљена, уз неизбежну прозопеју.

Недоумице које тај лирски жанр испоставља пред тумаче Кајзер покушава да разреши на начин који је касније вариран и у *Логици књижевности* – наслов песме разумева се као паралитерарна компонента, као материјализација нескривене интервенције аутора која представља „кључ“ за поимање конфигурације персоне/улоге. За разлику од Кете Хамбургер, Кајзер ипак настоји да покаже што више могућности када је реч о поступку насловљавања, те, иако у наставку престаје да се фокусира на песме са улогом, предочавањем умањења паратекстуалне природе наслова сразмерно опадању његове експлицитности када је посредни повезаност са темом песме, аутор *Језичко уметничког дела* посредно даје повода да рецепијентско (ре)конструисање персоне у таквим случајевима не буде једнодимензионално (Кајзер 1973: 228–233).

Пут до разумевања поступака обликовања персоне, самим тим и песме са улогом, за поменуте америчке теоретичаре деконструкцијске провенијенције, пак, води неизоставно преко проучавања апострофе и прозопопеје. Извесно је да је поступак апострофирања за Калера вишеструко значајан у контексту препознавања иманентних својстава лирике. Најпре, њиме се актуелизује релација између Ја и не-Ја, будући да би функција апострофе била „да предмете универзума учини потенцијално респонзивним силама: силама које могу бити позване да делају или се уздрже од делања, или чак наставе да се понашају као што се обично понашају. Песник који апострофира препознаје свој универзум као свет сензибилних сила“ (Culler 2001: 154). Иако се у томе може препознати интериоризација објекта који тако постаје репрезент солипсистички устројеног „света“ лирског субјекта, што Калер сматра једном од функција апострофе, том фигуром се на особен начин обликује и однос са објектом/Другим, посебно преко својства перформативности, јер „апострофа није репрезентација догађаја; уколико делује, она ствара фиктивни, дискурзивни догађај“ (169). Бавећи се у више текстова издвојеном темом, амерички теоретичар често наглашава да се у употреби фигуре апострофе може препознати сугерисано фундаментално својство лирике – способност продуковања фикционалног света „путем перформативности саме лирике“ (Culler 2009: 887).

У том контексту може се промишљати и феномен персоне, будући да је она „полазиште“ наведеног зазивања, фикционализације и перформативног чина, те

се у први мах може рећи да је персона својеврсни „фикцијски оператор“ чија је функција да „уверавање о стварности релативизује, укључује га у оквире семантичко-аксиолошких структура текста и у видокруге фиктивних говорних инстанци“ (Juvan 2011a: 236). Свест рецепијента о томе да је персона, као „извор“ перформативно-инвокацијског акта, заправо фикционална творевина, даје повода да се сам тако „произведен“ свет песме уочи као фикционалан, што не мора дестабиловати интерпретативно-рецепијентски процес, јер наводи на откривање принципа заснивања препознате фикције.

Пол де Ман долази до увида који драгоцено употпуњују Калерову теоретизацију апострофе и из специфичног угла осветљавају природу фикционалности у поезији. Амерички постструктуралиста настоји да покаже да фигуре обраћања представљају незаобилазну, стожерну компоненту самог лирског рода, уочавајући их најпре као иманентне жанру оде који се може препознати као парадигматичан „за поезију уопште“ (De Man 1985: 61). Тако разумевану прозопопеју Де Ман истиче и као пресудну за обликовање персоне, будући да та фигура „значи *дати* лице и тиме имплицира да оригинално лице може бити одсутно или непостојеће“ (57).

Наведени сегмент важан је из више разлога. Најпре, тиме се персона/лирски субјект поставља као базично својство лирског књижевног рода, овога пута не на (нео)романтичарски или феноменолошки начин који, видели смо, своје одјеке имају и у теоријама које прожима знатно модернији дух, попут Бахтинове. Осим тога, Де Ман ничеански надилази дуализам појавност/суштина и инстанцу предочену персоном препознаје као несталу или непостојећу: десупстанцијализовани субјект губи привилеговану позицију спрам осталих (живих и неживих) ентитета у поретку лишеном метафизичке потпоре, рефлектујући се у виду „маске“ „произведене“ дејством тропа, превасходно, дакле, прозопопејом. Уколико се узме у обзир да се прозопопеја схвата као „фигура читаоца и читања“ (58), постаје јасно да се сам процес читања, рецепције и интерпретације третира као додавање извесне семантичке „персоне“ песничком тексту, тј. као семантичка конкретизација „рада“ тропа.

Строго дистанцирање од дескрипције и референцијалности добија посебно значење када се узме у обзир да прозопопеја подразумева халуцинаторни ефекат („hallucinatory effect“), што доводи до тога да „прозопопеја поништава разлику између референције и означавања од које сви семиотички системи (...) зависе“ (64). Из свега тога се изводи круцијално својство поезије и универзализована функција прозопопеје – способност да се невидљиво учини видљивим, што може имати посебан квалитет који се именује као *uncanny* (63)<sup>22</sup>. То у крајњој инстанци, управо услед поменутог халуцинаторног ефекта који у самој халуцинацији замагљује разлику између „видим и мислим да видим“ („I see and I think that I see“) (64), приближава резултате Де Мановог промишљања прозопопеје и апострофе Рикеровом поимању фикције изведеног из теорије метафоре.

Иако међу њима постоје очигледне разлике – поверење француског теоретичара у херменеутику није у потпуности компатибилно са разумевањем тумачења као облика прозопопеје – и по Де Мановој и по Рикеровој теорији реализација фикције у лирици поседује амбивалентна својства. *Фикција* у том виду књижевног изражавања *еманира ефекте истовремене извесности и неизвесности свог постојања*, она истовремено *и јесте и није*, како је већ сугерисано у *Живој метафори*, а посредством „халуцинаторног ефекта“ приближено и у Де Мановој анализи.

Тиме својство лирског субјекта/текста на којем је инсистирала Кете Хамбургер добија нову димензију. У *Логици књижевности* је, дакле, нешто важно наслућено када је реч о лирском субјекту, али је тежња одржања ауторитета језичко-логичке методе ускратила сагледавање узрока и крајње последице идентификовања „доживљајног поља“ лирског исказног Ја и не-литерарног субјекта. Потенцијални емпиријски „хабитус“ лирског субјекта не мора имати, као услов сопственог постојања, потпуно гашење рецепијентске свести о конструктивној природи персоне. Са друге стране, потенцијалну функцију

---

<sup>22</sup> Појам је најпре уведен и именован (*unheimlich*) у Фројдовој психоанализи, при тумачењу приповетке Е. Т. А. Хофмана „The Sandman“ (Freud 2001: 929-952), да би у потоњим временима добио извесну екстензију значења и примену при интерпретацији књижевних и уметничких дела. *Uncanny* подразумева, начелно казано, осећање зачудности, језе и острањења пред феноменом који се чини познатим, те може учинити видљивим његову прикривену и непознату страну. Де Манова употреба уведеног термина циља на амбивалентну природу апострофираног осећања, чиме налази потпору за своју тезу о халуцинантном ефекту при рецепцији лирског текста. Више о феномену *uncanny* у: Wright 1999: 18-30; Royle 2003: 1-38.

персоне као „фикцијског оператора“ који „релативизује стварност“ враћајући рецепијенту свест о томе да је пред фикцијом, можемо узети и обзир уз корекцију да је управо у процесу рецепције лирске песме могућа „халуцинаторна“ варка да нисмо пред фикцијом. Другим речима, само приступање лирској песми као књижевном артефакту код читаоца (пост)модерне интерпретативне самосвести свакако је сенчено мишљу о конструктивној природи персоне, што не искључује могући заборав те идеје при рецепцијском чину и пред сугестивно-халуцинаторном снагом песме.

Дилема која поседује дугу традицију – може ли се говорити о мимезису када говоримо лирској песми/персони – сагледава се, дакле, из новог угла, будући да (лирски) текст „није мимеза означитеља већ специфичне фигуре фигуре (прозопопеје прозопопеје)“ (De Man 1985: 61). Лирски текст настаје као вид придавања „лица“ самом чину обликовања персоне, односно представља придавање „гласа“ самом процесу „уписивања“ „гласа“ у десупстанцијализовани ентитет, било да је реч о нечему предметном, не-људском у било којем виду или пак о нечему што, вођени инерцијом дуге традиције мишљења, називамо субјектом. Можда је, заправо, још Валери наслутио да у лирици изван *Глас* „посредује (...) једну идеју о неком ја чудесно надмоћнијем“ од песниковог Ја (Valeri 1980: 326).

### 2. 3. 7. (Не)могући глас: Колш-Фојзнер, Лакан

За потпунију представу о *гласу персоне у лирском тексту* врло је функционалан теоријски оквир који нуди Колш-Фојзнер, која назначени феномен сагледава у корелацији три фактора при семантичко-формалном конституисању песме као текста и као артефакта културе: 1) *етоса* који подразумева „менталну диспозицију коју рецепијент или читалац изводи из једног или низа говорних чинова“, што се у феноменолошком „кључу“ конкретизује као „однос сопство–свет“; затим 2) *модуса*, који се уочава као „пресек ових уверења са партикуларним културним окружењем“; и самог 3) *гласа* денотираног као „индивидуална манифестација интенционалног става/позиције“, тј. „конкретно извођење *етоса*“

(Coelsch-Foisner 2005: 73). Наведено издвајање фактора чија интеракција условљава појаву лирског гласа одраз је скопчаности методе феноменолошке провенијенције и проучавања књижевности у контексту студија културе, што резултира формулисањем „најапстрактнијег нивоа“ тих релација подстакнутих интенционалношћу четири базична типа етоса: „*етос* Унутрашњости (однос сопства према самом себи), *етос* Нуминозног (однос између сопства и бога), *етос* Фантазије (однос између сопства и онога што не постоји и не може постојати), и *етос* Анонимности (однос сопства према постојећем свету“ (73)<sup>23</sup>.

Стиче се утисак да се описаним теоријским концептом може аналитички захватити широк спектар текстуалног „отелотворења“ лирског гласа, будући да подразумева дистанцирање и од иманентног приступа књижевном делу и од теорија рецепције које позицију читаоца апстрахују од контекста културе. Тиме оформљен сплет међусобних зависности (етос-модус-глас) коинцидира са херменеутичком идејом о историчности значења, омогућавајући да сусрет етоса рецепијента и индивидуалне манифестације етоса у песничком тексту резултира значењима условљеним и „дијалогом“ културолошких оквира – самог читаоца и (лирског субјекта) интерпретиране песме.

При томе, унутар предочене теоријске позиције, уведени контекст културе бива метонимично предочен посредством „формалних структура“ и естетских, односно уже схваћених литерарних конвенција специфичних за одређену културу (59), чиме се свакако упућује на то да промена погледа рецепијента на наведене аспекте текста условљава да се и лирски „глас“ не „чује“ увек на идентичан начин. Сугерисана културолошко-епохална динамика етоса и модуса евидентно се манифестује на примерима трансформација једног од најпознатијих видова лирског „гласа“ – оног условљеног подстицајем Муза и реализованог у надахнућу (Platon 1985), будући да се поступном херменеутичком анализом може показати његово преобликовање, посебно у романтичарским поетикама и раним примерима модерне лирике, у потенцијално вишесмислени „ехо“, у лирски одраз нове медијалне поетичко-епохалне ситуације, између превладане ентузијастичке традиције и конституисања нове лирске субјективности (Brajović 2013: 120–188).

---

<sup>23</sup> Наведени видови етоса се додатно могу профилисати, у зависности од специфичних својстава песничких поетика (Coelsch-Foisner 2005: 74).



Тријадна концепција етос-модус-глас свакако се може показати функционалном и при анализи песништва јужнословенског простора 70-их година, с тим што је неопходно поставити питање да ли се таква теоријска основа на известан начин може проширити. Посматрано из перспективе Де Мановог приступа проблему лирског гласа, фигура прозопопеје није потпуно истиснута из наведеног теоријског модалитета – лирски глас не може да „проговори“ без удела етоса рецепијента и контекстуалног модуса. Прецизније казано, етос рецепијента заснован на постструктуралистичком становишту глас персоне у лирском тексту заиста може препознати као реализацију прозопопеје, што не подразумева укидање других интерпретативних пројекција, тј. другачијих резултанти интеракција етоса, модуса и гласа у истом песничком тексту.

Пример за то могао би да буде психоаналитички етос/приступ феномену (лирског) гласа. Наиме, иако далеко од мисаоног обзора лакановске провенијенције, Де Манова теорија лирике кореспондира са разумевањем гласа као парадоксалног учинка означитељског ланца и самим тим фигуралности (песничког) језика. Управо полемишући са (Де Ману много ближим) Деридом и његовом анализом фоноцентризма, гласа као гаранта метафизике присутности и његовог примата над писмом, лакановска перспектива, не напуштајући став да је идеја субјекта зависна од феномена гласа, долази до апоретичне визије субјекта. Наиме, „ако Дериде срж гласа види у самотранспарентности и аутоафекцији, за разлику од трага, остатка, другости, за Лакана проблем управо ту почиње. Деконструкцијски обрат покушава гласу одузети његову неизбрисиву двојност тако што га редуцира до темеља (само)присутности, док лакановски приступ покушава из његове сржи излучити објект као унутарњу препреку (само)присутности“ (Dolar 2009: 42). Разумевајући глас као парадокс, као услов обједињавања означитељског ланца који самом низу означитеља не припада, лакановска теоријска позиција иде корак даље од деконструкцијске анализе: „Унутар чујних гласова налази се нечујни, *афонични глас*. Оно што Лакан назива *objet petit a*, једноставно речено, не подудара се ни са којом постојећом ствари, иако га увијек евоцирају комадићи материјалности. Он је за те комадиће причвршћен као њихов невидљиви, нечујни додатак, иако с њима није стопљен –

они га истовремено евоцирају и прикривају, омотан је њима, а сам по себи само је празнина“ (71, истакао Г. К.).

Наведене тврдње могу бити врло плодотворне када је реч о анализи феномена лирског гласа, самим тим и персоне/лирског субјекта, будући да се аналогија са *objet petit a* не може избећи – било да се рецепција песничког текста одиграва у аудитивном виду, или пак представља резултат чина читања лишеног суплементне улоге аудитивног плана, глас лирског субјекта је увек *афоничан*, он се не може у потпуности идентификовати чак ни са гласом самог аутора при „извођењу“ сопствене поезије. Неоспорно повезан, условљен и евоциран динамиком означитеља у тексту, лирски глас се не може свести на ту раван текстуалне реализације, будући да истовремено представља њен обједињујући фактор и аспект који га надилази. Де Ман се, мимо психоаналитичке теорије, упућеношћу на фигурална својства песничког језика, својим анализама највише приближио том апоретичном идеалу – глас је неопходан да би се обзнанила лирска субјективност, али је истовремено плод халуцинантног ефекта који релативизује његово постојање. Иако је конститутиван за лирски субјект, лирском гласу се не може порећи несводивост, аналогно *objet petit a* који је истовремено недохватна и утемељујућа компонента субјекта по етосу лакановске психоанализе.

Може ли се искорачити из такве апоретичности? Или она може само додатно да се интензивира? Одговор је могуће потражити у оквирима нараторолошког приступа лирском тексту, који ће подсетити да персону поседује не само „глас“ већ и „поглед“.

## 2. 4. Нараторологија и лирика

Најпре је неопходно поменути аргументе који наизглед не иду у потпуности у прилог примени нараторологије при анализи лирске песме, посредно и при анализи феномена лирског субјекта. Наиме, апострофа као фигура која обзнањује постојање персоне може подразумевати, као што је већ сугерисано,

својеврсну интериоризацију и формирање солипстистиче лирске ситуације која се супроставља наративу и његовим компонентама као што су „секвенционалност, каузалност, време, телеолошко мишљење“ (Culler 2001: 164). Препознавање тензије између наратије и апострофе као незаобилазне у оквирима трансформације лирских жанрова, и придавање предности апострофи у том осциловању између обликотворних поступака, доводи до закључка да је време лирске песме заправо „време дискурса пре него приче“ (165), те да се у лирици на особан начин трансформише потенцијално наративно повезивање две „тачке“ у иреверзибилном временском току и транслоцира у дискурзивно време. Отуд „временски покрет од А до Б, интернализован апострофом, постаје реверзибилна алтернација између А' и Б': игра присуства и одсуства којом не влада време већ песничка моћ“ (166).

У овом контексту, тешко се може избећи аналогија са Бенвенистовим разматрањима о дискурзивним реализацијама категорије времена. Као што је познато, француски лингвиста међусобно опонира „хронично“ и „лингвистичко време“, при чему у првом случају „оно што називамо временом јесте у континуитету у коме се распоређују, серијски (...) догађаји“ (Benvenist 1975: 270), док „говор, у ствари, располаже само једним временским изразом, презентом, временом садашњим, и да је оно, означено истодобношћу догађаја и беседе, по својој природи имплицитно“, те се отуд прошло и будуће време постављају „као тачке гледишта назад и напред *полазећи од презента*“ (273). Иако наведене тврдње недвосмислено одражавају амбицију препознавања и артикулисања универзално важећих својстава језичке манифестације категорије времена, јасно је да лингвистичко време, време дискурса/беседе, представља облик темпоралности који се може препознати у лирској песми „оживљеној“ фигуром апострофе. То својство лирике већ је фигурирало као један од критеријума приликом успостављање дистинкција између књижевних родова, при чему је, за разлику од епике упућене на прошла збивања и драме која „гледа“ ка будућим догађањима и разрешењима, као време лирике препознаван презент (Štajger 1978: 73).

Осим тога, Бенвенист упућује на интеракцију Ја-Ти као на предуслов потпуног уобличења „времена дискурса“, будући да је темпоралност која

организује говорников дискурс прихваћена и од слушаоца/саговорника као сопствена темпоралност (Benvenist 1975: 275). Примењива, наравно, и у случајевима формирања дискурса који није лирски, Бенвенистова теза помаже да се јасније увиде принципи обликовања темпоралности у лирској песми чија персона је оглашена апострофичним обраћањем. У таквом контексту, призивано Ти, посредно чак и Други, позициониран у улози рецепијента, своје темпоралне координате подређује временском оквиру који задаје лирски субјект. Поготово у потоњем случају то се може узети као предуслов остваривања ефекта назначеног у Рикеровој теорији метафоре и Де Мановој анализи функције прозопопеје: оформљења особеног вида фикције која се опире доношењу коначног рецепијентског суда о њеном (не)постојању.

Како онда разумети тенденцију примене наратологије при анализи лирских текстова? Оправдање за такав теоријски приступ произлази из опредељења које је опонентно Калеровом, и које напетост у традицији лирике између наративних тенденција и примене апострофе не разрешава у потпуности на страни фигуре зазивања. То води ка ставу према којем „лирски текстови у ужем смислу речи (тј. не само очигледно наративне песме попут балада, романи и прича у стиху) имају иста три основна наратолошка аспекта (секвенцијалност, медијалност и атрикулација) као прозни наративи као што су романи и новеле“ (Hünnp, Schönert 2005: 2). Узме ли се у обзир уверење да је наратија „антрополошки универзална семиотичка пракса, независна од културе и раздобља“, те да је самим тим реч о „једној од основних операција присутних чак и у лирској поезији“ (1), такво теоријско и методолошко полазиште неизоставно призива већ помињану Лотманову идеју о „области расејавања“ у лирском тексту. То, подсетимо се, подразумева не једну, већ „низ тачака гледишта“, при чему „њихови међусобни односи постају допунски извор значења“ (Lotman 1979: 342).

Ипак, примена наратологије на лирски текст не може се изводити без дистинкције између *гласа* као облика експресије потпомогнутог дијектиками, својеврсних координата „говорног субјекта“, и фокализација које подразумевају „перцептивне, психолошке, когнитивне, и/или идеолошке перспективе из којих су инциденти и егзистенти представљени и кроз које су филтрирани“ (Hünnp, Schönert 2005: 8). Следствено досадашњој терминологији и увидима, можемо у

случају наведених тврдњи говорити о разликовању персоне од потенцијалних тачака гледишта које могу рефлектовати посебан ниво интеракције односа Ја-Ти или Ја-Он/Она/Оно, мимо интенционалности субјекта према не-Ја. Другим речима, у зависности од појединачног случаја, неопходно је током интерпретације анализирати да ли постоји могућност да је, са појавом „суженије“ перспективе или „ширег плана“, реч о аутофокализацији погледа персоне, или пак можемо говорити о упливу инстанце која припада сфери не-Ја. Реч је заправо о врло осетљивом задатку за тумаче, будући да провизорна специфична профилисања перспективе, погледа на објект/не-Ја, могу бити обојена вишесмисленошћу услед могућности да буду приписана метаморфози саме персоне, следствено варираном ставу заступљеном у више већ помињаних теорија лирике – ставу о интериоризацији објекта/не-Ја ради ауто(ре)презентације само лирског субјекта.

Наведена питања могу се додатно усложнити, узме ли се у обзир проблемска опција која овде није у фокусу – наративизација песничког циклуса (Engler 1984: 63–71). За сусрет наратологије и лирике у контексту проучавања феномена лирског субјекта, значајније су тежње да се однос персоне и потенцијалне фокализације унутар лирског текста прецизније опише увођењем истанчаније терминологије. Отуд се уводе четири инстанце: „1. емпиријски аутор/произвођач текста, 2. апстрактни аутор/стваралачки субјект, 3. говорник/наратор, 4. протогонист/лик“ (Hühn, Schönert 2005: 9). Одмах је уочљиво да термини „протагонист/лик“ изискују адекватнију артикулацију у оквирима тумачења поезије – већ устаљени термин „лирски јунак“ (Иванић 1982: 494-518) може бити знатно функционалнији, будући да „чува“ свест о жанровским разликама. Осим тога, стиче се утисак да нема изразитог разлога за заменом термина „персона“ „говорником“, пошто први означитељ захвата и превазилази функцију потоњег, као што не постоји нужна потреба за строгом идентификацијом персоне и наратора, јер се таква врста синонимије може потврдити или оспорити тек након појединачне анализе песме.

Ближе образложење инстанце говорника/наратора, тј. персоне, може се извести у контексту корелација са апстрактним аутором/стваралачким субјектом. Најпре, потоња инстанца се препознаје као „одговорна за систем вредности, норми и значења имплицираних формалном, стилистичком,

реторичком и тропичком структуром текста (...) То је ниво где можемо видети шта је (необходно) искључено из речи говорника/наратора услед његове партикуларне личне перспективе, ниво где можемо, на пример, открити скривене мотивације или проблеме“ (Hühn, Schönert 2005: 9). Док пропратно наглашавање да је апстрактни аутор/стваралачки субјект конструкт (9) укида оправданост другог означитеља у пару синонима, дотле додатно нијансирање односа поменутих инстанца и персоне показује да њихова разлика није увек саморазумљива: „Прављење прецизне разлике између апстрактног аутора и говорника увек зависи од интерпретације, и још прецизније од тога шта приписујемо коме. Морамо одлучити која ментална својства и ниво самосвести приписујемо наратору (у одређеним случајевима такође и приповедном Ја) и посебно апстрактном аутору“ (9).

Јасно је да се апстрактни аутор може препознати као други назив за имплицитног аутора, с тим што се и у случају Хинове (Hühn) и Шенертове (Schönert) провизорне дефиниције рефлектује несталност описа те интригантне категорије, што није реткост у традицији њеног разумевања.<sup>24</sup> Позната Бутова експликација у основи не одступа од ставова Хина и Шенерта, с тим што је изнета донекле превазиђеном терминологијом: „Наш осећај подразумеваног аутора укључује не само значења које се могу извући, већ такође моралну и емоционалну садржину сваког делића радње и патње свих ликова. Укратко, он обухвата интуитивно поимање довршене уметничке целине“ (But 1976: 89).

Иако је јасно да је већ у *Реторици прозе* подразумевани/имплицитни аутор поиман као конструкт, стиче се утисак да значајан удео при његовом опису имају формулације које садрже извесне персонификације, будући да Бут у наставку додаје да „’подразумевани писац’ одабира, свесно или несвесно, оно што ми читамо; ми посредним закључивањем долазимо до представе о њему као идеалној, књижевној, сазданој верзији стварног човека; он је збир својих избора“ (90). Пошто и заступници примене наратологије у тумачењу лирике, видели смо, говоре о „менталним својствима“ и „самосвести“ када описују карактеристике које могу бити приписане и наратору/персони и апстрактном/имплицитном аутору, може се поставити питање да ли постоје начела посредством којих се могу

---

<sup>24</sup> Преглед теорија имплицитног аутора у: Brebanović 2000: 22-51.

поуздано разликовати истакнуте инстанце? Каква је последица, по обликовање лирског субјекта/персоне, увођење нивоа „имплицитног аутора“? И, на концу, шта условљава да се антропоморфизација (у)чини неопходном при „дескрипцији“ „подразумеваног писца“?

Најпре, већ је примећено да се при каснијем кориговању и допуни концепта најпознатијег „открића“ *Реторике прозе* скретала пажња на то да се Бутово издвајање „моралне“ и „емотивне садржине“ нужно мора артикулисати подобније променама у теоријском хоризонту, те се напомиње да „имплицитни аутор“ може подразумевати и извесне „културолошке кодове“ (Четмен), односно да се може третирати као базични „структурални принцип“ дела (Vrebanović 2000: 28). Друго релевантно теоријско реинтерпретирање улоге и конфигурације „имплицитног аутора“ засновано је на уверењу да та инстанца представља „најауторитативнијег фокализатора“ (О’Нил), што би прецизније могло да се именује као „фокализаторни принцип“, будући да „пре но што наративни глас ‘проговори’, он је – од стране имплицитног аутора – већ лоциран у времену и простору, већ је одлучено где ће и у коју временску зону (имплицитни) читалац лоцирати наративни глас и примарну фокализацију (...) Све је (...) у крајњој линији, примарно фокализовано од стране имплицитног аутора, посредством ‘сочива’ постављених у (једног или више) приповедача и, потенцијално, других ‘сочива’ постављених у лик(ове). Само захваљујући сопственој инерцији, читалац најчешће не обраћа пажњу на последњег, најскоријег – а, заправо најважнијег, одлучујућег – фокализатора: имплицитног аутора“ (43).

Чини се да је још Бутова констатација о томе да се поменути аспект наративне препознаје као „збир својих избора“ говорила више него што се у први мах чини. Десупстанцијализован и лишен идентификационих веза са емпиријским стваралачким субјектом, имплицитни аутор се може препознати као скуп регулативних начела разноликог профила, од приповедно-обликотворних до културолошко-идеолошких, с конститутивном улогом при формирању књижевног текста и уз подложност реконструисању при процесу рецепције. Уколико се такви принципи препознају као поетичко-идеолошка својства, тиме се само делимично „погађа“ њихова функција, будући да читалачки процес може да их предочи превасходно као консеквенце, не и узрок стваралачког чина. При томе

и означитељ „узрок“ више прикрива него што открива – много је прихватљивије О’Нилово увођење нивоа „екстра-текстуалне текстуалности“ (43) као оксиморонског одређења „простора“ ситуирања „имплицитног аутора“. Персонализације при његовом опису су делимично у служби истицања регулативно-генеративне улоге при остварењу књижевног текста.

Како се све то одражава на формирање лирског субјекта? Уколико се у извођењу закључака ослонимо на аналогију са конституисањем прозног дела, могло би се рећи да многобројна својства лирског субјекта – од деиктичких маркера, одабира апострофираних инстанца, конфигурације маске/персоне, ритмичко-формалне организације текста, преко селекције између „казаног“ и „прећутаног“ до одабира оног што персону „види“ – бивају управљена и конституисана подобно начелима која ни на који начин не морају бити експлицитно артикулисана лирским „гласом“. Имплицитни аутор отуд представља својеврсни „хијатус“ између емпиријског ствараоца и лирског субјекта/персоне, функционалан између осталог и у случајевима тумачења улоге наслова у (лирском) тексту, будући да „само давање наслова делу представља иницијалну имплицитно-ауторску фокализацију“, тј. „наслов дела може бити једно од најважнијих места ‘очитовања’ имплицитног аутора“ (43).

Очигледно је да сенка парадокса пада на издвојени феномен – евидентно је да се о њему може много рећи када се сагледају формално-структурална својства и семантичке „резултанте“ текста, поготово аутопоетичке и идеолошке природе, али такође остаје свест и о његовој својеврсној улози „првог покретача“ поступака који доводе до последица на плану значења и облика, посредством чега се и настоје декодирати принципи устројства имплицитног аутора. Те парадоксалности свестан је и Јосип Ужаревић који, иако не користи ни један од термина којим је до сада описиван „простор“ „екстра-текстуалне текстуалности“, говори о својеврсном *лирском Над-Ја* чија је позиција „потпуно аналогна позицији камере у односу на сам филм. Иако неприсутна (невидљива) у самој материји филма, камера је његов битни, нераздвојни дио (...) Као што је, дакле, камера у функцији филма, тако је и лирско Над-Ја у функцији пјесме“ (Užarević 1987:1182).



Наизглед није неоправдано Ужаревићев термин схватити као још један означитељ за феномен имплицитног аутора, поготово када се има у виду и констатација да је лирско Над-Ја изражено у „цјелокупности структурних (семантичких, синтаксичких, просторно-временских, емоционалних, сликовних, филолошких и других) односа, и не може бити сведено на елементе структуре који припадају лирском Ја“ (1186). Позиција такве инстанце у односу према лирском субјекту је надређена – као што се до свести о имплицитном аутору у прозним остварењима долази посредством сазнања начела организовања фокализације, тако и у лирици сагледавање конфигурације персоне упућује на њено „залеђе“, на известан сплет поетичко-структуралних и, на концу, вредносно-идеолошких начела која, зарад своје реализације, изискују баш онакав вид персоне какав је заступљен у песми. Ипак, наглашавамо аналогију са „оком“ камере, *окуларни* аспект лирског Над-Ја (хрватски теоретичар га назива и „Видеће Ја“) – случајеви деперсонализације, повлачења лирског Ја „огољују и у неком смислу потенцирају присутност Над-Ја“ (1184).

Таква интригантна констелација инстанци у лирском тексту изискује, ипак, додатну анализу. У ту сврху чини се функционалном дистинкција коју Четмен уводи између тачке гледишта и наративног *гласа*, тврдећи да је тачка гледишта „физичко место или идеолошка ситуација или практична животна оријентација са којом наративни догађаји стоје у вези. Насупрот томе, глас се односи на говор, или друго очигледно средство путем ког су догађаји и јунаци посредовани публици. Тачка гледишта *не значи* експресију; она само значи перспективу у складу с којом је експресија учињена. Перспектива и експресија не морају бити смештени у истој особи“ (Chatman 1978: 153). Описано, како сам амерички наратолог каже – круцијално разликовање – не мора нужно наводити на то да се по аналогији лирско Над-Ја поистовети са тачком гледишта, а да се глас персоне разумева као лирски пандан наративног гласа.

Ипак, не може се мимоићи констатација да тачка гледишта, која ни у Чатмановој теорији није идентична са имплицитним аутором, нема непосредне везе са *гласом* и *експресијом*, већ са обезбеђивањем просторно-временских координата и, начелно казано, погледа на свет који представљају услов и повод за *формирање гласа*. И ако није синоним за имплицитног аутора, тачка гледишта је

свакако евидентније афицирана његовим дејством него (наративни) глас; могло би се рећи да, у пољу лирике, лирско Над-Ја рефлектује извесна својства које поседује четменовски разумевана тачка гледишта. Таква дистинкција нам омогућава да Ужаревићеву донекле недовршену и неконкретизовану дефиницију лирског Над-Ја, са слободом деконструкцијског приступа, адаптирамо и функционализујемо уже схваћеном питању лирског субјекта. Наиме, разлика између тачке гледишта и имплицитног аутора, иако подразумевана, у лирици добија можда најбелоданији вид – лирско Над-Ја врши функцију тачке гледишта; када Четмен истиче да тачка гледишта може бити „физичко место“ или „перспектива“, то нас свакако асоцира на *окуларни* аспект лирског Над-Ја, јер лирско Над-Ја је Ја „које гледа“ али „није видљиво“, које „говори“ али „није изговориво“ (Užarević 1987: 1184; истакао Г. К.).

Лирско Над-Ја, дакле, није скопчано са *гласом* и *експресијом*, које ћемо пре повезивати са лирским субјектом. Ипак, сам лирски глас није лишен парадокса, што се посебно открива психоаналитичком перспективом – дејство самог лирског *гласа* може приближити ефектима гласа у чину „трбухозборства“, у мери у којој „извор гласа никада није могуће видјети, он потјече из неоткривене и структурно прикривене унутрашњости, и никако не може одговарати ономе што можемо видјети“, те се може рећи да је свака „емисија гласа *трбухозборство*“ (Dolar 2009: 68). Таква психоаналитичка перспектива подстиче да се при тумачењу одмерава ниво присуства гласа имплицитног аутора у гласу лирског субјекта, тј. степен конвергирања конфигурације персоне антропоморфизованој и персонификованој слици имплицитног аутора, облик посредованости који преузима персону и ниво експлицитности којим имплицитни аутор оглашава свој етос, односно (ауто)поетичко-идеолошка начела.

Корелација инстанци лирског субјекта и имплицитног аутора може се прегледније сагледати у оквирима *лирског комуникационог модела* који представља функционално прилагођен дијаграм инстанци наративног текста у Четменовој теорији. Амерички теоретичар уводи схему: емпиријски аутор – имплицитни аутор – наратор – наратер – имплицитни читалац – емпиријски читалац (Chatman 1978: 151). Сам лирски комуникациони модел, наравно, не представља дословно пресликавање Четменове схеме, већ подразумева

полазиште за препознавање важних фактора за уобличење лирског субјекта: емпиријски аутор постаће релевантан тек када његову улогу, у наставку интерпретирамо кроз фукоовску перспективу и увођење тзв. функције-аутора; имплицитни аутор ће приметно фигурирати, између осталог, при анализи лирске субјективности посебно када буду уочљиве графичко-формалне интервенције у тексту; већ је наговештен, уз ослањање на идеје Калера и Де Мана, и значај апострофираних инстанца/Другог/Друге (аналогно наратеру); емпиријски читалац постаје круцијалан у случајевима када се узимају у обзир интерпретативне заједнице или када се доносе одлуке пред „местима неодређености“ која су повезана са видом лирског субјекта.

Функционалност лирског комуникационог модела је, дакле, у одржању свести о текстуалним и вантекстуалним компонентама које могу да утичу на појављивање и видове лирског субјекта. Корелација лирски субјект-имплицитни аутор представља једно од релевантних „тежишта“ лирске песме коју интерпретатор, у зависности од партикуларне поетике у оквиру које се лирски субјект појављује, мора узети у обзир. Уколико се подсетимо Бутове констатације да „подразумевани писац“ своје одабине изводи *свесно или несвесно*, постаје јасно до које мере корелација лирски субјект-имплицитни аутор одражава својства сингуларне поетике. Та могућност да се *несвесно* уведе као једно од регулативних принципа на којима почива имплицитни аутор значајна је за уметничке поступке у лирици и, посебно, за формирање персоне. Од надреалистичког аутоматског писања до „револуције песничког језика“ Јулије Кристеве и лакановског субјекта несвесног који „*не постоји другачије осим као продор у дискурс*“, појављујући се „само као пулсација, повремени импулс или прекид који одмах ишчезава или се гаси, 'изражавајући се' помоћу означитеља“ (Fink 2009: 48-49) – указује се широк спектар теоријских могућности о којима ће у наставку бити више речи, а по којима се субјект исказивања може разумевати као несталан и неухватљив, расцепљен на видљиву персону и контингентно, скривено несвесно начело, ситуирано и имплицитном аутору. Отуд и не чуди констатација да је неопходно имати у виду и опцију „*непоузданог имплицитног аутора*“ (O'Neill 1994: 70), који је најизвеснији у песничким поетикама које не занемарују удео несвесног при конституисању самог лирског субјекта.

## 2. 5. Теорије рецепције и услови појављивања лирског субјекта

Уочљиво је да је само увођење концепта имплицитног аутора скопчано са идејом имплицитног читаоца (Бут, Четмен), те се већ у тим теоријским оквирима успоставља комуникациони модел који подразумева међусобну зависност истакнутих истанци. Међутим, да бисмо дошли до улоге имплицитног читаоца при формирању лирског субјекта/персоне у лирском тексту, неопходно је подсетити се већ помињаног феноменолошког приступа Романа Ингардена књижевном делу. При анализи феномена лирског субјекта не могу се заобићи његове идеје о квази-судовима у песничком тексту, о читалачкој конкретизацији схематизованих аспеката дела, и о опализацији.<sup>25</sup>

Неопходно је нагласити да Ингарденова теоријска перспектива, „усидрена“ у феноменолошкој методи, редукционистичка према ванлитерарним факторима рецепције и са мањком осетљивости за херменеутички процес, данас не буди изразитије интересовање; ипак, његова теза о квази-судовима који нису „ни судови у логичком смислу ни чисте исказне реченице“ већ предуслов формирања корелата који имају „хабитус реалности“ (Stojanović 1976: 106), најпознатија је противтежа настојањима језичко-логичких теоријских позиција да учинке исказа лирског субјекта идентификују са доживљајним пољем емпиријског субјекта. Са друге стране, чак и када се пре приступа лирском тексту усвоји наведена идеја о квази-судовима, таква феноменолошка одбрана естетске аутономије не може потпуно укинути један потенцијални облик рецепције – осциловање између знања да је реч о фикцији у лирској песми и свести да је фикција „укинута“ *гласом* персоне, на шта су сугестивно, свако у својим теоријским оквирима, упућивали Рикер и Де Ман.

За сам феномен лирског субјекта чини се да су битнији видови конкретизације схематизованих аспеката и ефекат опализације. У случајевима

---

<sup>25</sup> Шири преглед феноменолошког проучавања књижевности (Башлар, Пуле, Ришар, Старобински), унутар којег је феноменолошко учење варирано уз повремена одступања, може се пронаћи у: Bužinjska, Markovski 2009: 89-120.

методолошких полазишта дистанцираних од феноменолошког наслеђа и, уз то, са друге стране, упућених на рецепијентску реакцију, не може се потпуно потиснути траг Ингарденове идеје о уделу имагинације и „домаштавања“ читаоца пред апстрахованим детаљима у књижевном тексту. Одјек теза пољског феноменолога може се приметити у поменутом Калеровом ставу о нужности замишљања „фиктивне говорне ситуације“ при „сусрету“ са деиктикама у лирском тексту – формирање лирског субјекта/персоне, у крајњој инстанци, одиграва се у свести читаоца имагинативном „допуном“ често неизбежних „места неодређености“.

У наведеном контексту, посебан и семантички прегнантан случај представља појава опализације која је „својеврсно увишестручавање садржине корелата који је интендиран вишезначном реченицом; он постаје компликован и нејасан јер је у исти мах изложен дејству интенционалне снаге више значења. Та компликованост, сложеност, може имати врло повољне ефекте у естетском виду“ (84). И у том случају важна је далекосежна Ингарденова теза о томе да се књижевна творевина коначно конституише у свести читаоца. Чак и ако се не прихвати феноменолошки концепт свести, снажно акцентовање читалачке улоге у теорији пољског проучаваоца књижевности недвосмислена је смерница за употпуњавање представе о факторима који условљавају појаву и конфигурацију лирског субјекта. Пишући о накнадној артикулацији процеса рецепције, Ингарден тако наглашава да дискурзивне формулације никада нису адекватан еквивалент самом чину доживљаја и конкретизације књижевног дела (Ингарден 1971: 321-407). Будући да партикуларна активност свести при рецепцији остаје недоступна за другу свест у свом непосредованом виду, управо постају важни медијални дискурси који *postfestum* откривају доживљавање и разумевање књижевног/песничког дела, самим тим и лирског субјекта. У наставку, биће важно да се та равна накнадне артикулације опише подобно актуелнијим теоријама, те да се испита њена улога при употпуњавању представе о лирском субјекту/персони у песничком тексту.

Пре тога, неопходно је скренути пажњу на извесно ревидирање Ингарденових ставова у теорији Волфганга Изера, будући да „за разлику од Ингардена, Изер ставља изразитији акценат на стваралачку улогу читања, које се не своди само на попуњавање неодређених места него може да представља

предмет непредвиђен у сценарију дела“ (Vužinjska, Markovski 2009: 109). Будући да и пољски феноменолог инсистира на имагинацији рецепијента, помак који Изер уводи постаје видљивији када се укаже на његово разумевање управо „места неодређености“ – немачки теоретичар заступа уверење да су „празна места“, како их он назива, предуслов интеракције текста и читаоца, наглашавајући да није увек нужно остварити њихову конкретизацију, те да Ингарденово инсистирање на њиховој „допуни“ представља очување представе о хармоничном књижевном делу (Izer 1978: 100-103). Иако потпору за своје тврдње Изер превасходно налази у анализи прозних дела, наведени корективни приступ једном од кључних места Ингарденове теорије свакако се може показати инструктивним када је реч о тумачењу поезије 70-их година прошлог века, поготово у случају неоавангардних и постмодернистичких поетика.

Најпознатији и најутицајнији Изеров допринос је, свакако, концепт имплицитног читаоца. Следствено описаној теорији имплицитног аутора, имплицитни читалац може се такође препознати као конструкт који „ни у ком случају не детерминира реакције, већ држи у приправности извјесни оквир са селективним одлукама, које – када се донесу – воде к индивидуалним могућностима реализације“ (Izer 1989: 64). У контексту проучавања лирског субјекта, испоставља се да је и његово конституисање скопчано са оформљењем имплицитног читаоца, тј. постоји извесна међусобна зависност постојања те две инстанце – у конфигурацији персоне „уписани“ су различити „смерови“ и „облици“ рецепијентских реакција и конкретизација, с тим што на Изерову тврдњу о томе да имплициране и нереализоване „селективне одлуке“ ни на који начин не детерминишу „путању“ читалачког уобличења, може да падне сенка сумње.

Наиме, не може се потпуно потиснути утисак да извесна амбивалентност сенчи позицију имплицитног читаоца. Најевидентнији случај би била изразито ангажована и тенденциозна поезија, у којој „подразумевани читалац“ начелно поседује два „лица“, тј. позицију која конституише песнички текст уз афирмативно третирање идеолошке потке, с тим што би структурална и семантичка својства која изискују рецепијентску актуелизацију „прећутно“ подразумевала и имплицитног читаоца који „уобличава“ песму уз негативни

вредносни отклон. Тек оба вида „подразумеваног читаоца“ и, посредно, рецепијентских процеса, обезбеђују сав потенцијал семантичко-структуралних манифестација песничког текста ангазоване „оштрице“ и његовог лирског субјекта.

У случајевима другачије поетичке орјентације улога имплицитног, потенцијално поливалентног читаоца може бити формирана на још истанчанијим принципима, и свакако да од појединачних анализа зависи како ће се она профилисати. Постизеровска разрада теоријског концепта имплицитног читаоца кретала су се управо у смеру препознавања умножених „лица“ имплицитног рецепијента „уписаних“ у текст (Richardson 2007: 259-274). Све то је заправо у складу са разумевањем имплицитног читаоца као резултата специфичног херменеутичког процеса, при којем емпиријски рецепијент укључује инстанцу „подразумеваног читаоца“ у коначно конституисање књижевног текста реконструисањем начела на којима почива имплицитни аутор (Brebanović 2000: 32; O’Neill 1994: 75).

Ослобађа се, заправо, могућност да се из поступака обликовања лирског субјекта, као једног од кључних медијатора до свести о концепту имплицитног аутора, могу реконструисати не само „оквир са селективним одлукама“ при рецепцији, што подразумева Изерова концепција имплицитног читаоца, већ и од апстрактног аутора прижељкивани смер читалачког разабарања у тим потенцијалним одлукама. Условљеност имплицитног читаоца подразумеваним аутором заправо је и пут превазилажења Изеровог теоријског модела феноменолошке провенијенције који не препознаје значај поменуте повезаности. Саставни део таквог превладавања је и истицање извесног „културног кода“ *инстанце имплицитног читаоца*, аналогно већ поменутом Четменовом опису имплицитног аутора, изведеним са циљем превредновања структуралистичких полазишта и препознавања књижевног текста као специфичног комуникационог модела. Тиме се свакако и инстанца имплицитног читаоца, иако далеко од идентификационих релација са емпиријским рецепијентом, приближава рубном простору „екстра-текстуалне текстуалности“, одражавајући нужност кореспонденције удаљених теоријских становишта – оних задржаних у структуралистичким или феноменолошким обрасцима и оних чије разумевање

рецепције подразумева уважавање друштвене, културолошке, идеолошке условљености читаочеve позиције.

Варијације на тему улоге читаоца при коначном уобличењу књижевног текста добијале су теоријске реализације у виду Рифатеровог „архичитаоца“ или пак Фишовог „обавештеног читаоца“; за наведена теоријска стремљења може се рећи да представљају приклањање „генерализацији која нужно води једној врсти теоријске идеализације, односно 'идеологизације'“ (Braјović 2013: 380). Иако одражавају нужност надилажења феноменолошког метода и намеру профилисања интерпретативно-рецепијентских моделā који би најадекватније (ре)конструисали поједине аспекте песничког текста (стилске, у Рифатеровом случају), односно песнички текст у пуноћи својих семантичко-формалних потенцијала (Фиш), наведени теоријски обрасци нису далеко од Ингарденове идеје о подели на „веродостојне“ и „криве“ конкретизације коју је и Изер критиковао.

Већ у поменутиm случајевима концепти читалачке позиције, иако још увек конструктивне и идеализоване природе, сведоче о аналогијама са емпиријским читаоцем и дискретно преусмеравају пажњу на промене које при читању „трпи“ стварни рецепијент. Наиме, уколико узмемо у обзир да „не можемо да умакнемо парадоксу који прати феномен самосвести као непрестаног, нарцисоидног кретања на релацији Ја-Други-Ја, онда би било ваљано и долично да прихватимо рефлексивност као свеприметну и свепржимајућу менталну 'процедуру'“ (393), те следствено томе прихватимо и да, при чину читања, постајемо „провизорни 'рефлекс' неког другог песничког/филозофског/приповедачког ја“ (398), онда се феномен „*рефлексивног идентитета* (...) као непрестаног, дво-смисленог успостављања (само)разумевајуће равнотеже из променљивости и неравнотеже“ испоставља као потенцијална противтежа *наративним идентитетима*, „у смислу пролиферативно обновљивих, нео-романтичних, односно ретро-модерних идентификација с широко популисаним концептима колективних или пак универзалних индивидуалитета“ (399).

Отуд се може рећи да персонa, при читању песме, постаје незаобилазни генератор управо динамике рефлексивног идентитета, изразитије него други



аспекти лирског текста, будући да постојање лирског гласа као реализације лирске субјективности обезбеђује комуникациони модел Читалац-Други/персона-Читалац, посредством којег се одржава парадоксално и перманентно читалачко идентификовање, самопреиспитивање и осциловање између устаљења и проблематизовања идентитета. Такав процес рецепције може зачети управо херменеутичка пред-расуда о конфигурацији лирског субјекта/персоне у песми/поетици којој се приступа, у чему свакако удела има и разумевање феномена субјекта од стране самог читаоца, самим тим и саморазумевање. Сложени ланац условљености који се на тај начин успоставља реверзибилне је природе – сагледавање поступака формирања лирског субјекта/персоне „враћа се“ субјекту читања као потенцијални „катализатор“ двогубе и амбивалентне самопроблематизујуће и самоутемељујуће рефлексije.

Извесност зачетка таквог процеса у партикуларној ситуацији читања (неизбежним) херменеутичким пред-убеђењем иде на руку Гадамеровим ставовима о никада оствареној довршености самосазнавања и саморазумевања у херменеутичком чину (Гадамер 1999: 244-246). У том контексту, потпору тези о рефлексивном идентитету у извесној мери свакако дају и теоријске позиције попут Холандове (в. Брајовић 2013: 380-381; Holland 2015), подржане психоаналитичким искуством и идејом о трансакционој критици, те далекосежно утицајна Рикерова теоретизација проблема (са)односа рефлексije и идентитета (в. Брајовић 2013: 391-392; Рикер 2004). Посебну функционалност, пак, у оквирима проучавања феномена лирског субјекта пружа сугерисана напетост између рефлексивног и наративног идентитета, будући да читалац пре приступа лирском тексту подстицај за сопствену представу о субјекту свакако може налазити у упућености на одређени наративни идентитет. Чак и када не идемо до нивоа разоткривања такве идеолошке матрице, не може се оспорити да „чврста повезаност (...) књижевног термина и одређеног тумачења о појави која је термином означена“, подразумева „истовремено редовито и једно цјеловито схваћање књижевности“ (Petrović 1971: 213; истакао Г. К.), тј. подразумева став који би се провизорно могао именовати као „књижевна идеологија“ (Компањон 2001: 19).

Тим најевидентнијим удаљавањем од принципа иманентне анализе скреће се пажња на ванлитерарне факторе које утичу на чин читања и интерпретације. Начела проучавања тог аспекта рецепције свакако могу происходити из социологије књижевности, што је, уз доминантно ослањање на наслеђе модерне херменеутике, те уз продуктиван дијалог са структуралистичким и феноменолошким учењем, већ извођено у теорији Х. Р. Јауса, заступника идеје о „хоризонту очекивања“ која у основи подразумева да се „уметнички карактер дела“ одређује „према врсти и степену његовог деловања на извесну претпостављену публику“ (Jaus 1978: 63). Отуд се књижевно дело „не појављује као апсолутна новина у информационом вакууму, већ наговештајима, отвореним или скривеним сигнаlima, познатим обележјима или имплицитним упутствима предиспонира своју публику за сасвим одређени начин рецепције“ (61).

Поменути теоријска полазишта јесу подстицајна, али су такође и подложна критици због исувише сведене експликације свих условљености које могу формирати „хоризонт очекивања“ – од политичко-историјског контекста до контингенција које могу генерисати индивидуалну ситуацију читања (Konstantinović 1978: 23). Стиче се утисак да је за проучавање феномена лирског субјекта посебно значајна сугестија да може постојати више „појединачних хоризонта“ (23), што покреће питање како се извесни видокруг очекивања формира и препознаје. Политички и друштвени фактори који у том контексту поседују неоспорни удео овде не могу бити главни предмет истраживања; ипак, будући да не могу да буду занемарени, свакако је нужно пратити њихов „траг“ у пољу рецепције књижевности. Не само због конкретизације начина њиховог регистровања у „хоризонту очекивања“, неопходно је направити искорак ка антиесенцијалистичкој и прагматичкој теорији Стенлија Фиша.

Његов знаменити концепт „интерпретативне заједнице“ свакако није лишен Јаусовог утицаја; ипак, Фишов циљ је превасходно указивање на то да је интерпретација индивидуалног читаоца најпре условљена скупом рецепијената ком појединац припада, тј. видом разумевања интерпретативног процеса унутар тог скупа, при чему из тог разумевања проистичу конвенције анализе које усмеравају, чак детерминишу само тумачење (Fiš 1994: 71; Bužinjska, Markovski 2009: 530-531). Фишова замисао заправо води ка томе да се поље књижевне

продукције и рецепције укаже „уситњеним“ услед инсистирања на дистинкцијама између интерпретативних заједница, при чему потенцијални „заједнички пресеци“ тих скупова додатно потцртавају сугерисану фрагментарност.

За само проучавање феномена лирског субјекта функционално је препознавање разлика у поимању тог аспекта лирског текста у интерпретативним заједницама не само актуелним у време публиковања издвојеног песничког дела, већ и у оним (ре)конституисаним у потоњим етапама рецепције. Будући да је Фишово поимање интерпретације проистекло из Ничеовог „шињела“, тј. засновано је на уверењу да се тумачењем не долази до смисла текста, већ се он у текст интерпретацијом „уписује“, може се испоставити, уколико се прихвати теоријска позиција америчког „новог софисте“, да типологија персоне/лирског субјекта у одређеној поетици/поетичкој струји поседује искључиво онај вид који су му придали сами интерпретатори: потенцијали песничког текста који нису дискурзивно експлицирани остају ван хоризонта рецепције. Другим речима, у наведеном теоријском контексту, о персони/лирском субјекту (као, уосталом, и о осталим конститутивним компонентама лирског текста) може се сазнати и говорити искључиво посредством дискурса специфичних за међусобно дистинктивне интерпретативне заједнице, и ван тог оквира нема знања о лирском субјекту.

Када се плурализам скупова рецепијента ограничи на интерпретативне заједнице критичара и тумача поезије – на чему ће се инсистирати и при анализи песништва осме деценије XX века на јужнословенским просторима – то, ипак, не постаје гарант да ће изостати тумачења која изискују темељно преиспитивање. Све то нас заправо враћа ванлитерарним условима који утичу на анализу песничких текстова. Прецизније казано, за разумевање конфигурације лирског субјекта/персоне у лирском тексту важна су теоријска, али и/или (имплицитно или експлицитно дата) идеолошка начела која управљају интерпретацијом. Чак и када нису експлицитно формулисана, већ уклањана у „немишљено“ и „неречено“, идеолошка уверења која прожимају не само књижевни, већ и књижевнокритички текст, могу се наслућивати и интерпретирати као „политичко несвесно“ дискурса (Džejmson 1984: 55).

Теорија идеологије је несумњиво непрегледно поље (в. Malešević 2004: 29-142), те осим поменутих Џејмсонових увида о којима ће касније бити више речи, за анализу феномена лирског субјекта може се најфункционалнијим показати приступ произашао из фукоовског теоријског обзора, у оквиру којег се идеологија пре свега третира као дискурс који рефлектује динамику и међусобну условљеност знања и моћи (в. NeKing 2005: 129-140). Такво поимање односа идеологије и књижевности, односно идеологије и тумачења поезије, омогућава да се као један од аспеката методолошког принципа уведе и анализа дискурса (в. Nojman 2009; Бараћ 2011: 367-379), што подразумева да се књижевнокритички текстови, конституентске важности за формирање интерпретативне заједнице тумача књижевности, сагледавају као дискурзивне праксе укључене у прераспodelу моћи услед артикулације, употребе и дистрибуције извесног знања о поезији/лирском субјекту.

„Лик“ лирског субјекта итекако зависи од наведеног вида констелације књижевнокритичких дискурса. Другим речима, (ре)конституисање лирског субјекта у књижевноаналитичким текстовима постаје један од незаобилазних фактора маркирања интерпретативних позиција у пољу јавног говора о књижевности, јер може рефлектовати, како је већ сугерисано, извесну „књижевну идеологију“, шире схватање поезије и њеног места међу другим дискурзивним праксама.

Прецизније утврђивање становишта рецепијента/тумача о песничкој уметности и удела таквих уверења у профилисање међузависности знања и моћи, осим посредством разумевања инстанце лирског субјекта, посебно се може сагледати увидом у третман *тона* лирског гласа и интерпретативном дискурсу. Подсетимо се, тон се разумева у теоријама лирике на више начина који у основи нису радикално удаљени – било да се као „холистички квалитет“ односи на текст као целину, било да се препознаје као „штимунг“ и прецизира на основу стилско-ритмичких средстава (Greene 2012: 1441-1442) – рецепијентска /књижевнокритичка артикулација тона лирског гласа сведочиће о степену верзираности читаоца за поетику којој приступа, одражавајући самим тим и валоризацијски аспект читања. Следствено ставовима по којима иронија у тексту постаје видљива тек захваљујући контексту који је као такву препознаје

(Стојановић 1984), може се констатовати да се и тон лирског гласа, не нужно ироничан, профилише сходно контексту успостављеном специфичном читалачком/интерпретативном перспективом.

Такав контекст свакако се прецизније сагледава уколико се препозна интерпретативна заједница којој читалац припада. Ипак, ма колико знаменити Фишов теоријски концепт откривао наличја рецепције књижевних дела, он ипак не трпи интерпретације које не произлазе из поједине интерпретативне заједнице или нису њоме подржане (Квас 2001: 208). Донекле парадоксално, Фиш у том аспекту постаје конзервативнији од Јауса, који је итекако имао на уму важност поетичких иновација и трансформација „хоризонта очекивања“. Услед свега тога посебно постају занимљива читања која се опиру компатибилности са интерпретативним заједницама, а која ипак стреме доследности и кохеренцији при извођењу аналитичког процеса.

Такву теоријску позицију свакако заузима Харолд Блум, а његова теза о „погрешном читању“ (misreading) представља један вид отклона од прикључења интерпретативним заједницама актуелним у његовом времену, при чему је, наравно, увек могуће поставити питање да ли је у потпуности могућа таква врста неприпадања и (само)изолованости. Иако аутор *Страха од утицаја* у свом опсежном опусу врло ретко користи термин „лирски субјект“ (Вребановић 2011: 43), предност дајући терминологији која реферира на питања канона и (превладевања) утицаја, прихватање његовог разумевања чина читања и интерпретативне праксе свакако може бацити ново светло на проучавање феномена лирског субјекта.

Блум, наиме, поставља питање о томе шта управља самим читањем, упућујући на неизбежност утицаја читања која претходе у традицији, на известан начин универсализујући сопствени доживљај чина интерпретације/читања сугестијом да ни песницима ни критичарима не чини задовољство уплив туђег утицаја (Bloom 1975: 272). Отуд се, у дослуху са Ничеовим разумевањем интерпретације указује *misreading* као вид одступања од општеприхваћених доминантних, „прав(оверн)их“ читања, као облик превазилажења утицаја и формирања сопственог *снажног читања* које у крајњој инстанци подстиче друга

„снажна читања“, те доводи до ревизионистички мотивисаног установљења сопственог канона, што писац *Страха од утицаја* сагледава као манифестацију „воље за моћ *над* текстовима“ (270).

Таква условљеност превредновања канона од промене читалачке стратегије чини се да поседује изразити потенцијал учестале (ре)актуелизације, што свакако може важити и при приступу песништву објављеном 70-их година прошлог века на јужнословенским просторима. У том контексту анализа конфигурација и типологије лирског субјекта у одабраном оквиру подразумева дијалог са досадашњим књижевнокритичким и књижевноисторијским описима тог феномена, са аналитичким дискурсима који су успостављали владајуће принципе интерпретације, самим тим и „оживљавали“ глас лирског субјекта/персоне у анализираној поезији подобно доминантним начелима тумачења. Са друге стране, морају се имати у виду и становишта која су одступала од постулиране критичарске *doxe*, што нужно не мора одмах подразумевати и пример „снажног читања“. Тек у таквом контексту може се одмеравати саоднос и међусобна условљеност поступака обликовања лирског субјекта, критичке рецепције тог аспекта песничких текстова и њиховог места у канону.

Идеја о превладавању утицаја, евидентно је, није повезана само са „агоном“ песничких гласова у дијахронијској равни, већ и са тежњом самосвесног профилисања интерпретативне позиције. Када је реч о ревизионистичком деловању превасходно унутар поља песничког стваралаштва (Blum 1980), свакако да се феномен лирског субјекта може сагледавати и у том контексту, као резултат одговора на испољавање лирског гласа великог песничког претходника, те се, услед тога, „унутар“ гласа персоне може наслутити и „одјек“ гласа лирског субјекта специфичног за стваралаштво песника/песникиње чији утицај се жели превладати. Уз то, не би требало занемарити и Блумово уверење да „не постоје текстови“, већ „конфигурације, раскошно перверзне узајамне уклопљености множине јаких текстова и раштркана шачица јаких читалаца“ (Brebanović 2011: 211), будући да нас такав став, можда баш због страха од утицаја, покреће да обратимо пажњу управо на теоријске позиције утемељене на опонентном уверењу – да нема ничег осим текста/дискурса.

## 2. 6. Превладани Cogito и „трагови“ лирског субјекта

### 2. 6. 1. Персона као траг трага: Дерида

Данас је већ опште место, када је реч о теорији XX века, тврдња да је коначни „ударац“ субјекту као појму задао структурализам, с тим што је поуздање структуралиста у далекосежност и универзалну примењивост сопствене методе наишло на одговор по којем „постоје две интерпретације интерпретације, структуре знака, игре. Једна тежи да дешифрује, сања дешифровање, истину или порекло ослобођене игре и поретка знакова, доживљавајући нужност интерпретирања као прогонство. Друга, која више није усмерена ка пореклу, афирмише игру и покушава да надиђе човека и хуманизам, јер човек је име бића које кроз историју метафизике или онтологије – другим речима, кроз историју свеколике своје историје – сањало пуну присутност, умирујуће утемељење, порекло и крај игре“ (Derrida 1988: 308). Исте године (1966) када је на конференцији у Балтимору зачетник деконструкције, заједно са Лаканом, показао да темељи структурализма нису тако поуздани као што изгледају, Фуко публикује *Речи и ствари* обзнањујући „крај човека“ теоријском позицијом која је симптоматично наговештавала долазак нове доминантне струје мишљења – још увек се ослањајући да десупстанцијалистичку оријентацију структурализма и препознавање епохалних *епистема*, француски филозоф ипак за један од ослонаца својих теза узима, као и Дерида у поменутом излагању, управо Ничеа (Фуко 1971: 347). Већ следеће године, осим *Гласа и феномена* и *Писања и разлике*, објављена је студија *О граматици* која познатом критиком логоцентризма/фоноцентризма, тј. „метафизике присуства“ и анализом супститутивне улоге писма устаљује деконструкцију као генератор новог таласа постструктуралистичке теорије у Француској.

Сугерисани заокрет у мишљењу може се, наравно, предочити из много различитих углова, као што се та промена ни на који начин не мора сматрати изненадном, поготово када се узме у обзир улога Барта и делимично Лакана као претходника, те изван дуг Мерло-Понтију који се препознаје у раним радовима

Дериде (Vlaisavljević 2011; Noris 1990:75-78). За књижевнотеоријске теме које су овде у фокусу важно је да је „прва дефиниција француског филозофског момента“ била повезана са сукобом „поводом људског субјекта“ (Badiou 2011: 106), те да се деконструкција и шире схваћена постструктуралистичка мисао испостављају као неизоставни контекст расправа о субјективности у књижевности/лирици, добрим делом и из разлога што се, познато је, сама текстуалност не посматра на исти начин након актуелизовања идеје дисеминације и деконструкције конвенционалног односа означитељ/означено при разумевању знака.

Дерида и Фуко, у много чему различити, издвојени су на почетку јер поједине њихове замисли, иако нису непосредно повезане са проблематиком лирске субјективности, могу да буду инструктивне када је реч о теоретизацији тог феномена. У ту сврху вреди подсетити на једно од кључних Деридиних разматрања при деконструкцији метафизике присуства – реч је свакако о увођењу идеје о *трагу*, коју француски филозоф доводи у први план са циљем критиковања, у *Гласу и феномену*, Хусерловог концепта трансценденталног ега, актуелизујући је и у студији *О граматици* и примењујући је при експликацији супститутивне улоге писма.

Оспоравајући тезу о чистој идеалности свести поготово у вези са могућношћу репрезентације њених садржаја, Дерида се придружује појединим проучаваоцима Хусерла који уочавају да феноменологија неубедљиво надилази проблем „свести о унутрашњем времену“ (Liotar 1980: 31), наглашавајући да „само временост одређена на темељу живе садашњости као свога извора, на темељу сада као 'исходишта', може осигурати чистоту идеалности“ (Derida 1989: 74). Таква нужност присутности и презентности, у најкраћем казано, наводи Дерида да Хусерла препозна као још једног чувара логоцентричне филозофске традиције, јер „*подређивање трага пуној презентацији*, сажетој у логосу, писмо унижавано пред ријечи која тежи ка својој пунини“, представљају „гесте преузете из онтотеологије, које одређују археолошки и есхатолошки смисао битка као презентације, парусије, живота без разлуке“ (Derrida 1976: 95, истакао Г.К.). Истичући апоретични набој идеје трага, аутор *Гласа и феномена* упућује да „*можемо назвати трагом оно што се не може сажети у једноставност садашњег*“ (88), што у крајњој инстанци подразумева и деконструкцију ауторитета субјекта



присуства и (псеудо)презентности, јер „сопство живе садашњости јесте изворно траг“ (Derida 1989: 98). Рефлектујући разлику „између оног што се појављује и појављивања“ (Derrida 1976: 87), одражавајући и губљење метафизичких упоришта – траг, парадоксално, постаје услов конституисања смисла, он је „апсолутно извориште смисла уопће“, што, доследно апоретично, не потиरे идеју да „не постоји апсолутно извориште смисла опћенито“ (87).

Може се приметити да Деридин филозофски дискурс, како је сам сугерисао у балтиморском излагању, пре тежи *игри*, варијабилности и регистравању самоподривајућих детаља у туђим филозофским текстовима, него системској доследности и нуђењу коначних одговора, што ипак не спречава да се увиди далекосежност његове теоријске поставке, чак када је посредни приступ проблему лирског субјекта. Мало који теоријски концепт може тако сугестивно обухватити однос између лирског субјекта, имплицитног аутора и емпиријског аутора, као што је то идеја трага. Тим концептом се вероватно и најефектније може предочити парадоксални статус истовремене излишности и функционалности термина „лирски субјект“ – о субјекту се у поезији може говорити као о *трагу* субјекта посредованог означитељима у тексту, с тим што та разлика између недоступног изворишта субјективности и означитељског ланца постаје услов „уписивања“ смисла у означитељски низ и парадоксалног препознавања (трага) субјективности у њему.

Постојање свести о сталном узмицању изворишта субјективности отуд омогућава да се задржи термин лирски субјект, јер говорећи о субјекту заправо говоримо о трагу, о разлици између текстуалне манифестације и претпостављеног и недосегнутог полазишта. Говорећи о полазишту не обнављамо идентификациону везу аутор/персона, већ акцентујемо, типично постструктуралистички – метонимијски организован ланац – песник/имплицитни аутор/персона. Свест о таквим корелацијама подстицала је да се, у појединим сумањањима кључних преокупација деконструкцијског тумачења поезије, управо начела и последице „конструисања“ персоне у лирском тексту испоставе као неки од кључних фокуса интерпретације (Leggo 1998: 188-189).

У досадашњем делу расправе одржавана је синонимија између термина „персона“ и „лирски субјект“, која је оправдана јер подсећа на конструктивну и дискурзивну „природу“ лирског субјекта, и подразумева персону као провизорни идентитет исказне инстанце. Осврт на постструктуралистичко „учење“ је повод да сугеришемо потенцијалну дистинкцију између поменутих термина. Наиме, управо песничке поетике које су инспирисане деконструкцијском мишљу, видећемо у наставку, имплицирају десупстанцијализацију лирског субјекта и „жртвују“ кохерентну исказну инстанцу означитељским праксама које реализују ново разумевање текстуалности. Отуд сама персона може бити „разграђена“ а њено исказивање предочено у виду акциденталних резултата динамике означитеља генерисане (раз)откривањем саме материјалности означитеља и звучног „дозивања“ лексема. Другим речима, јасно је да препознавање персоне у песничком тексту може пратити теоријска/интерпретативна свест о њеној дискурзивној „природи“ и одсуству идентификације са аутором, али тек примери дезинтеграције „маске“ исказне инстанце у појединим постмодернистичким песничким текстовима подразумевају нови ниво десупстанцијализације лирског субјекта и разградњу могућности да се он препозна као аналогон емпиријског субјекта. И у случајевима такве песничке реализације исказне инстанце, говоримо о лирском субјекту – десупстанцијализованом, радикално расутом и контингентно оглашеном – али не и о персони, провизорном идентитету лирског субјекта. (Лирски) субјект се отуд указује као тешко одржив, „немогућ“, али истовремено и као неопходан термин (в. Zima 2015: x), обухватнији од термина персоне. Видећемо у наставку да психоанализа нуди свој одговор на десупстанцијализацију лирске субјективности, не без (полемичких) корелација са деконструкцијом.

### **2. 6. 2. Смрт(и) аутора: Фуко, Барт, интертекстуалност**

Други апострофирани филозоф на почетку овог одељка – Мишел Фуко – свакако може бити важан због подсећања да и књижевнокритички и књижевнотеоријски дискурси, чак и када су засновани на принципима тзв.

„унутрашњег приступа“, не могу надићи учествовање у динамици и расподели моћи. У контексту промишљања о лирском субјекту, посебно је релевантна његова теоретизација проблема ауторства, прегнантијег значења и значаја када се посматра у корелацији са Бартовом експликацијом тезе о смрти аутора, фундаирајуће за постструктуралистичку промену разумевања стваралачке праксе и укидање жанровских граница, не само у књижевним оквирима.

„Језик позна 'субјект', а не 'особу““, наводи аутор *C/3*-а још једном имплицитно потврђујући подстицајни удео лингвистике у формирању (тада надлазећег) (пост)модерног теоријског мишљења, додајући да, „када је једном Аутор уклоњен, жеља да се одгонета текст постаје потпуно јалова“ (Barthes 1986: 178-179). Попут Дериде кореспондирајући са ничеанским разумевањем интерпретације, Барт констатује да „у мноштву писања, све треба бити *расплетено*, ништа *одгонетано*“, те да „на тај начин књижевност (одсада би било боље рећи *писање*), одбијајући да додијели неко тајно крајње значење, тексту (и свијету као тексту), ослобађа нешто што бисмо могли назвати антителиолошком дјелатношћу“ (179). Публикована бурне '68-е године, наведена Бартова становишта, једним делом изразито популарна и због радикално формулисане насловне синтагме, заправо сумирају и експлицитније артикулишу уверења која су произлазила из структуралистичких позиција, да би крајем седме деценије XX века већ увелико прожимала француску теоријску сцену.

Фуко је још 1961. године, у излагању из којег ће настати текст „Шта је аутор“, већину идеја које ће касније бити изнете у есеју „Смрт аутора“ препознавао као у великој мери већ прихваћене, с тим што писац *Археологије знања* доноси додатне увиде који могу бити посебно функционални при анализи феномена лирског субјекта. Иако не спори да је ауторска интенција изгубила ауторитативност у комуникативном моделу аутор-текст-читалац, Фуко ипак не тврди да је ауторска инстанца остала потпуно без релеванције. Увиђајући да се „име аутора протеже до границе текстова, да их раставља, следи њихове застоје, да манифестује њихове начине постојања, или их барем карактерише“, Фуко додаје да „то име очигледно указује на одређену целину говора унутар једног друштва и једне културе“ (Фуко 2012: 105). Упућујући на неопходност анализе принципа установљења дискурса насталог „повлачењем“ емпиријског аутора,

француски филозоф задржава инстанцу *функција-аутор*. Њена улога је пре свега регулативна при рецепијентском препознању заједничких својстава текстова који се приписују једној стваралачкој фигури, као и при регистравању њихових дистинктивних особености у односу на опусе које „уређује“ другачија „функција-аутор“.

Као што је већ примећено, такво „лице“ аутора не може се идентификовати са имплицитним аутором (Бребановић 2001: 186), јер представља неопходну допуну комуникативној схеми на којој почива књижевно дело, тј. представља посебну врсту инстанце која, као супститут на месту упражњеном „нестанком“ емпиријског писца, одражава повезаност књижевног текста са „институционалним системом који обухвата, одређује, артикулише универзум дискурса“ (Фуко 2012: 108). Отуд се при анализи лирског субјекта у песничком тексту не може занемарити контекстуализација интерпретације тумачевим односом према „функцији-аутору“, тј. према идеолошким принципима и друштвеним условљеностима конституисања те инстанце. То свакако подразумева узимање у обзир књижевних, и не само књижевних идеологија које генеришу књижевнокритичке и књижевнотеоријске дискурсе којима се описује и тумачи извесно песничко дело. Будући да такво поље истраживања може бити готово непрегледно, посредно се, уколико се за анализу лирског субјекта у појединачном тексту то испостави као неопходно, може испитати на који начин име аутора условљава и усмерава аналитичку конкретизацију лирског субјекта. Иако то не подразумева приклањање тумачењу неомарксистичке провенијенције у оквиру којег се инсистира на симултаном продуковању идеолошких значења песничког текста и других, наизглед мање друштвено делотворних ефеката (Easthope 2003: 21-28), тиме се ипак има у виду особени политички потенцијал (и) наизглед идеолошки индиферентног лирског текста, посебно лирске субјективности, о чему ће у наставку бити више речи.

Пре тога, неопходно је узети у обзир још једну последицу постструктуралистичког ревидирања разумевања текстуалности и улоге аутора – реч је, свакако, о феномену интертекстуалности, чија афирмација у постмодернизму вероватно најевидентније рефлектује, услед експанзије поетички самосвесне реализације у самим књижевним остварењима, промену поимања

стваралачких начела и принципа конституисања књижевног текста. Прецизније казано, само теоријско промишљање интертекстуалности, познато је, није нужно повезано са постструктуралистичким тенденцијама, али се успон проучавања и остваривања у виду уметничке праксе може приметити управо са растом утицаја француске нове теорије. У случају анализе лирског субјекта, неопходно је обратити пажњу на то да ли тај конструкт настаје услед примене неке од многих интертекстуалних стратегија, чиме би се у издвојеном лирском гласу могао препознати „одјек“ субјективности другачијег поетичког профила од анализираних; сам вид могуће интертекстуалне повезаности лирских текстова/гласова може бити, познато је, врло разнолик – „подтекст, хипотекст, хипертекст, анатекст, паратекст, интертекст, транстекст, текст у тексту – у комбинацији са генотекстом, фенотекстом, метатекстом, аутотекстом – тако су именовани различити аспекти сложене појаве контаката између два текста, а тиме су, истовремено, потврђени комплементарност и интерференција“ (Lahman 2009: 105-106) теоријских перспектива које се баве издвојеним феноменом.

Облици интертекстуалне кореспонденције наведеним списком свакако нису исцрпљени (в. Juvan 2013; Allen 2000), поготово када се узме у обзир могућност да се принципи установљења интертекстуалних „додира“ не морају третирати као самосвесно изведени поступци, већ као међутекстуална интеракција „отргнута“ од контроле ауторске/поетичке интенције; то, са једне стране, може водити ка познатој представи културе као непрегледног сплета интертекстуалних веза, али и ка теоријској перспективи која у видовима комуникације и надовезивања између текстова препознаје (а)логику несвесног (Riffaterre 1987: 371-385; Juvan 2013: 135). У сваком од тих случајева, консеквенца интертекстуалних интеракција при формирању персоне може бити то да се у њеном гласу може „чути“ *више од једног гласа*. Да би се таква врста текстуалних корелација уопште узела у обзир, неопходно је осврнути се на теоретизовања могућег *оглашавања несвесног* у самом песничком тексту, што је у непосреднијој вези са питањем лирске субјективности.

### 2. 6. 3. Несвесно лирског субјекта: надреализам, Лакан

Незаобилазно жариште промишљања такве теме у XX веку је надреалистичка програмска, аутопоетичка мисао и песничка пракса. Сложена генеза тог књижевног правца подразумева, између осталог, истанчано профилисање традицијске „линије“ која му претходи, афирмисање Фројдових увида о сновима и несвесном, аналогиче са алхемијским процесима као и каснији дијалог са марксистичким идејама. Посебно место заузимају Бретонови манифестни записи о аутоматском писању и самој природи надреализма који дефинише као „чист психички аутоматизам којим се жели да изрази, било усмено, било писмено, било на макоји други начин, стварно деловање мисли. Диктат мисли, у одсуству сваке контроле коју би вршио разум, изван сваке естетске или моралне преокупације“ (Breton 1979: 36). Већ из наведених редова може се уочити да оно што је важно надреалистима није само аутопоетичка артикулација, већ и радикално превредновање институције Литературе, „идеје породице, отаџбине, религије“ (61), те стремљење новој визији човека, даље од „досегнутог, оствареног и превазиђеног бића“ (Ristić 2003: 12).

Утицаји и одјеци сугерисане поетике свакако се могу препознати и у стваралаштву аутора модернијих времена. Неопходно је ипак упутити на уже схваћену психоаналитичку методу, да би се приближило на који начин се „стварно реализовање мисли“ остварује у самом песничком тексту. У том контексту неизбежан је „пут“ који је Фројд отворио интерпретацијом снова, а који наставља Лакан, уз многа ревидирања и допуне. Из његове сложене теорије прожете парадоксалним и апоретичним тврдњама које, заправо, рефлектују природу предмета његових истраживања, за приступ феномену лирског субјекта значајно је разумевање субјекта као *расцеп* између „између свјесног и несвјесног, између неизбежног лажног осјећаја себства и аутоматског функционисања језика (означитељског ланца) у несвјесном“ (Fink 2009: 52; в. Lacan 1986: 23-34).

Субјект се, дакле, не препознаје као ситуиран у свесном, што Лакан и настоји да покаже радикалним преиначењем поставке картезијанског *cogito* – Ја које *мисли* то чини одричући се *постојања* које је провизорни означитељ за сферу

несвесног, док се несвесно, обзнањујући се у текстуалној пракси у виду означитеља који непредвиђено пресецају континуитет исказа, потиरे самим тим „оглашавањем“. Од Фројдовога истицања омашке као облика „испливавања“ несвесног, преко Лакановог одбијања да прави разлику између вида уланчавања означитеља у примерима надреалистичке списатељске праксе и аутентичног дискурса психотичара (Rabaté 2001: 178-179), чије несвесно је „изложено погледу читавог свијета“ (Fink 2009: 53), до издвајања специфичних речи у исказном току као „сигнала“ да говорник „није потпуно сагласан/на с оним што говори“ (47) – указује се низ могућности парадоксалног истовременог обзнањивања и нестајања несвесног. Уколико призовемо и познату Лаканову тријаду Реално-Имагинарно-Симболичко, у којој је Реално „мјесто узвишене љепоте, као и страшних чудовишта“, тј. место „*das Ding*, реално-трауматске језгре у средишту симболичког поретка“ (Žižek 2002: 184-185)<sup>26</sup>, што подразумева да је, парадоксално, његов конституенски услов и несимболизовани „вишак“ – онда се при интерпретацији може одмеравати и да ли принцип примењене означитељске праксе представља покушај симболизације самог Реалног у равни песничког текста.

Ипак, из наведених тврдњи незаобилазно произлазе питања – чије несвесно оставља, на наведене начине, „отисак“ у лирском тексту? Да ли се тиме неизоставно враћа релеванција позиције емпиријског аутора? На који начин се може гарантовати спонтанитет формирања дискурса који рефлектује и истодобно укида несвесно, тј. да ли „трагове“ несвесног обзнањује и артифицијална означитељска пракса која се реализује подобно дискурсима чија отргнутост од ауторске контроле производи учинак несвесног? Како се, у таквом контексту, може разумевати реализација лирског субјекта у песничком тексту? Уколико бисмо се задржали на методолошкој позицији која сам текст види као „место“ (раз)откривања психичке динамике емпиријског ствараоца, лирска песма свакако не би престала да се третира као дискурс, али би постала предмет анализе ограниченог домета и у основи биографске провенијенције. Сама конфигурација лирског субјекта тада би се третирали једнодимензионално, као одраз сплета свесних и несвесних ауторских интенција.

---

<sup>26</sup> Реално у Лакановом учењу, ипак, нема јединствену дефиницију. Осим што се, као што је већ сугерисано, подразумева као несимболизовани, често трауматизовани и узнемирујући аспект стварности и психичког живота, Реално се доводи у везу са егзистенцијом фетуса пре него што постане подложно симболичком поретку (Fink 2009: 29).

Један могући начин превазилажења таквог приступа нуди својеврсни спој тзв. текстоанализе и психоанализе, тј. остваривања посебног методолошког принципа који ставља у други план комуникативни модел аналитичар/пацијент, релацију за коју је превасходно скопчана анализа дискурса афицираног несвесним интенцијама. Није довољно, у новом контексту, само указати да је циљ „несвесно текста“, већ се узима у обзир и „несвесно које ради у тексту“, што имплицира извесну промену аналитичког фокуса – „нема више никаквог разлога питати се да ли је та жеља на делу жеља писца, приповедача, јунака или читаоца, или чак критичара“ (Bellemin-Noël, Bermingham 1989: 104-105). Овом низу би се свакако могла додати инстанца персоне, која се такође не би посматрала као генератор жеље, јер, „једини подложен или одговоран за оно што се дешава у тексту јесте сам текст схваћен као сила која проткива писање-читање“ (104-105).

Слични су закључци које нуди Николас Абрахам у оквиру предлога *психоаналитичке естетике*, изведеног на примерима песничких текстова и проблема времена, ритма и несвесног у њима. Он на сродан начин говори о несвесном самог дела, које искључује било коју потребу посезања за реконструкцијом аутобиографске прошлости аутора (в. Abraham 1986: 8). Психоаналитички концепти чија се динамика херменутички прати у делу (Ид, Его, Суперего и њему корелативна реалност) инстанце су аутономног текста, чије јединство упућује на „фиктивни его, који је сам аутентификован својим несвесним лицем симболизованим у уметничком делу“ (Abraham 1986: 7). Другим речима, могло би се казати да је у сугерисаном случају реч о својеврсном „унутрашњем приступу“ у оквирима психоаналитичког метода, тј. о прагматичном усредсређивању на опис динамике означитеља чиме би се назначила „путања“ несвесних „струјања“ у тексту, уз уверење да „само синтакса не лаже“ (Bellemin-Noël, Bermingham 1989: 111).

Мимо такве праксе тумачења психоаналитичке провенијенције, у другим херменеутичким настојањима описа „поетике несвесног“, или се изоставља или се спорадично реферира на инстанцу имплицитног аутора, али увек без изразитије аналитичке операционализације тог аспекта књижевног текста и његове потенцијалне кореспонденције са „отисцима“ несвесног (Wright 1999: 2). Управо због тога неопходно је још једном скренути пажњу на функционалност инстанце



актуелизоване у *Реторици прозе*. Уколико се испостави да поетика тумаченог лирског текста укључује означитељску праксу која „призива“ несвесно, неопходно је при интерпретацији одмеравати „место“ поетичког ситуирања несвесног – у распону од несвесног као доминантног поетичко-регулативног, означитељског принципа непоузданог имплицитног аутора до исказивања чији ток спорадично открива лирски субјект расцепљен између рационалне контроле и „уплива“ несвесног. Ако поменуто сагласје текстоанализе и психоанализе доноси приказ *рада* несвесног у тексту, не нужно и његов извор, ванлитерарни или у виду инстанце текста, онда се таква метода нужно мора допунити широм, херменеутичком перспективом која би настојала да поменутом дејству несвесног пронађе *поетичко* полазиште, функцију и семантичко-формалне учинке.<sup>27</sup>

У прилог томе иде и поменуто Лаканово одбијање разликовања, на нивоу означитељске праксе, Бретоновог и Елијаровог текста од дискурса психотичара – отуд несвесно може да се испостави као „невидљиво“, тек симптоматичном динамиком означитеља „оглашено“ поетичко начело које није одраз емпиријског субјекта, већ представља парадоксалну, истовремено конститутивну и разграђујућу компоненту саме персоне, или пак испољава шире разумевани стваралачки принцип чија се генеративна улога преводи у дискурс (ре)конструкцијом имплицитног аутора. Другим речима, чак и када би прихватили непосредну везу „трагова“ несвесног у означитељском „ланцу“ и самог емпиријског аутора, за анализу конфигурације персоне као текстуалног конструкта много су битнији разумевање несвесног као специфичне означитељске процедуре и консеквенце, на поетичком плану, њене примене, него откривање скривених „кутака“ психе самог аутора.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> То ће у наставку посебно бити неопходно при приступу поезији Шаламуна и Давича, тј. при уочавању и интерпретацији разлика реализације несвесног у њиховим песничким текстовима.

<sup>28</sup> Одговори на низ сугерисаних дилема о реализацији несвесног у песничком тексту понуђени су и у једном од кључних филозофско-програмских текстова српског надреализма, у *Нацрту за једну феноменологију ирационалног*, Коче Поповића и Марка Ристића. Наиме, дилеме пред тим да ли је у песничком тексту реч о „отиску“ (не)свесног емпиријског субјекта или можемо говорити преваходно о специфичним песничким праксама, сагледане су и разрешене на следећи начин: „Симулација паранојачког устројства духа даје исте вредности искрености као и несвесно стављање у покрет истог механизма – симулација, довољно усавршена у својој ирационалности, може бити пригрљена, трпљена и изражавана као живо осећање, може постати конкретан предмет подвргнут активном процесу паранојачко-поетске жеље, предмет који даје вредност садржини тог израза, може постати свој сопствени симуларкум“ (Popović, Ristić 1985: 112; истакао Г. К.). Осим тога, „свест, својом модерношћу (...) има да буде стављена подсвести у службу, да свест, која сама

#### 2. 6. 4. Трансгресивно лирско Ја: Кристева

У том контексту незаобилазна је теорија песничког језика коју је уобличила Јулија Кристева, будући да њени теоријски принципи великим делом настају у надовезивању или у полемичком дијалогу са Лакановом психоанализом. Њено познато истицање *семиотичког*, предедипалне, предјезичке, предлогичке фазе дететове сраслости са мајком, стања илустративно предоченог аналогијом са матерналим принципом (*chora*) Платоновог *Тимаја*, исходишта које је „лишено свих облика“ јер „ће у себи примити све родове“ (Платон 1995: 51а), изведено је уз опонирање *симболичком* поретку који одражава, следствено Лакановој теорији, друштвено-идеолошке условљености и стремљење дискурзивном опису стварности.

У тако постављеном теоријском оквиру Кристева тежи да покаже да управо у песничком језику напетост између семиотичког и симболичког постаје најевидентнија, упућујући на тежњу симболичких пракси да „припитоме“ семиотичко и, обратно, на субверзивно и дестабилишуће дејство семиотичког по означитељске процедуре, уз парадоксалну међусобну условљеност. Прецизније казано, семиотичко се разумева као стециште рудиментарних, предсвесних, предвербалних, соматских, флуидних, либидалних сила претходећих увођењу инфанта у симболички поредак језика, породице, друштва, потенцијално обновљивих нарушавањем предвидљивог означитељског процеса, што за последицу има, у случају песничког језика, реализовање *трансгресивне* субјективности, подложне контингентности, нестабилности и нецеловитости услед „продора“ семиотичког у означитељски „ланац“ (Kristeva 2002: 27-92; в. Balžalorsky 2009: 114–123).

Не могу се избећи аналогије са Лакановим описом „притиска“ несвесног на рационално организован дискурс, као и блискост, не и потпуно преклапање,

---

по себи може бити дијалектичка али не и дијалектична, која је увек само дата, статична, има, и као таква, да одигра своју улогу у процесу ослобађања подсвести, у *процесу свог дијалектичког синтетисања са подсвешћу*“ (112-113). О каквом савезу свести и несвесног је реч, биће посебно показано при анализи лирске субјективности у Давичовој поезији.

семиотичког и једне од Лаканових верзија Реалног, разумеваног као фетусно стање неподложно „мрежама“ симболичког означавања. Ипак, у теорији Кристеве потцртавају се посебни облици динамике семиотичко/симболичко који, иако подсећају на однос симболичког поретка и означитељских манифестација несвесног описаних у Лакановој теорији, у *Револуцији песничког језика* добијају особену теоријску артикулацију и непосредну примену при формирању специфичне теорије поезије. Кристева чак и експлицитно тврди да субјект несвесног, на који је усмерена психоанализа, није „песнички субјект“, будући да дистинктивно својство потоњег није тек изненадно оглашавање у симболичком поретку, већ пре „покрет одбијања“ (89).

Кристева, наиме, настоји да покаже да семиотичко, будући да у својој „служби“ нема означитеље дистрибуиране у језику и често фиксиране за означено језичко-друштвеним конвенцијама, настоји да наруши конзистентност дискурса на плану ритма и звука, те заступници теорије Јулије Кристеве истичу да је песнички текст „сваки текст у којем семиотички ритам пробија у симболички систем језика, сламајући његове границе и преплављујући га фоничким ужицима“ (Cavarero 2005: 137-138). Отуд долази до делимичног употпуњавања услова за појаву лирског гласа – ради његове јасније представе постају важне тачке прекида предвидљивих ритмичких уређења, унос ентропичних означитеља, превласт фоничног ефекта над информационом вредношћу знака, опирање кохеренцији на прозодијском плану. Све то посредно подразумева и субверзију друштвено-идеолошких начела која (п)одржавају конзистентне означитељске праксе, али и многих разумевања Литературе, јер је, следствено теорији Кристеве, песнички текст „изнад и преко жанрова и класификација књижевних“ (137).

Такво *одбијање* припадања дискурзивним „мрежама“ евидентно поседује политичке импликације уз подривање кохерентне визије институције Литературе, што, у крајњој инстанци, сугерише и сам наслов студије Јулије Кристеве. Извесно је да, аналогно случају анализе лирског субјекта у контексту Лаканове психоанализе, семиотичко може да се препозна као „генератор“ обликотворних поступака са стециштем у инстанци имплицитног аутора. Као при укључивања несвесног међу поетичка начела и конституентске факторе лирског субјекта, семиотичко може да се разуме као наличје лирског субјекта/персоне, као

покретач њене неустаљености, потискивања предјезичких „енергија“, узрок сталне трансгресивности и ослобађања ритмичких и фоничких потенцијала.

Питање како несвесно или семиотичко могу да се „припитоме“ као поетичка начела, поседује недвосмислено, већ наговештавано разрешење – и у случајевима када рефлектују психичку динамику емпиријског субјекта, несвесно/семиотичко су подложни интерпретацији, те се „преводе“ дискурсом Другог, дискурсом аналитичара; када је реч о књижевној херменеутици, несвесно/семиотичко се препознају као специфичности означитељске праксе и описују књижевноаналитичким дискурсом, уз условљеност њиховог места у поетичком хоризонту дела од, начелно казано, теорије поезије која генерише перспективу интерпретатора. Другим речима, може се претпоставити распон опција када су посредни интерпретативне артикулације улоге несвесног/семиотичког у поетичком „пољу“ – од потпуног пренебрегавања њиховог удела у обликотворним поступцима и негативног критичарског вредновања, преко третирање прекида, „аритмија“, дисконтинуитета, превласти звучања над значењем у означитељском ланцу као поетичко-артифицијални, самосвесни вид дијалога са песничком традицијом, до прихватања предозначитељског, предјезичког као узрока „сенке“ лирског гласа датог у равни исказивања, као повода за диспозицију субјекта и својеврсну „топографију“ персоне чији „невидљиви“ аспект се „оглашава“ нарушавањем симболичког поретка.

#### **2. 6. 5. Женско писање лирског субјекта: Сиксу, Гилберт, Губар**

Не чуди што је теорија Јулије Кристеве имала, упркос критикама, приметног одјека у феминистичким круговима, будући да описани однос семиотичко/симболичко упућује да се полне/родне разлике конституишу у симболичком поретку, те да је семиотичка *chôra* прво и последње „уточиште“ либидонозне енергије која није подлегла издиференцираности и друштвеним конструктима. Међутим, становишта Кристеве свакако нису најрадикалнији вид феминистичког разумевања поезије и лирске субјективности; увид у шири

контекст феминистичких теоријских тенденција у прошлом веку, посебно развијаних на англоамеричком језичком подручју и у француској култури, показује стални полемички однос, чак и при анализи књижевних дела, према друштвено-идеолошким условљеностима расподеле моћи, маргинализовања ауторки и маскулиних принципа интерпретативних концепата и уређења канона (в. Biti 2000: 120-128; Weed 2006: 261-282; Đurić 2009: 63-116). Из гинокритичких, феминистичких кругова неретко се сама филозофска традиција мишљења субјективности препознаје као доминантно маскулина, као фалогоцентрична, како ју је именовао Дерида спајајући критику Лакана и метафизике, што имплицира да је свака теорија субјекта „увек била прилагођена/*присвојена* (appropriée) *за/од стране* 'мушког'. Да би ту постала субјект/*покорила се* (s'*u assujettir*), жена се, и не знајући то, одриче свог специфичног односа према имагинарном“ (Irigaray 1995: 59).

Развијање особене списатељске праксе за многа феминистичка учења представља вид задобијања субјективности која је на наведени начин потиснута или ускраћена. Тако мотивисано трагање за поетичким и изражајним модалитетом свакако представља својеврсни ревизионистички принцип, на први поглед тешко уклопив у контекст Блумове теорије о страху од утицаја, јер то осећање „које доживљава мушки песник, жена писац осећа првенствено као 'стрепњу од ауторства“ (Gilbert, Gubar 1996: 115). Анализа тог феномена, у дослуху са социолошким методама и уз делимични увид у доминантне теме појединих ауторки XIX и XX века, настоји да покаже да су фројдистички интониран образац односа у песничкој традицији (отац/син) и репродуктивност друштвених односа генерисани праксом искључивања када је реч о фемининој стваралачкој позицији.

Иако се тиме свакако упућује на могућност ревизије саме Блумове ревизионистичке теорије, наведена критика мимоилази специфичност означитељске праксе *женског писма*, јер „немогуће је пружити дефиницију женског упражњавања писма, ради се о немогућности која ће се одржати јер никада та пракса неће моћи да се теоретизује, неће моћи да се затвори, да се кодира, мада то не значи да она и не постоји (...) Њу ће моћи да мисле само свесни субјекти који руше аутоматизме, који превазилазе границе“ (Siksu 2006: 73).

Таква варијација отпора симболичком поретку који настоји да дискурзивно „припитоми“ означитељске праксе превреднујућег потенцијала по друштвене и литерарне конвенције, заправо не подразумева њихово нужно продуковање од стране списатељица, већ може бити саставни део и књижевног израза мушких аутора. Иако у манифестно-субверзивном тону сугерише да, „на основу историјско-културолошких разлога“, женским писмом превасходно „располаже жена“ (74), Сиксу подсећа, а Кристева и показује применом своје теорије при анализи поезије Лотреамона и Малармеа, да су у књижевној традицији управо многи песници деструирали фалогоцентрични поредак, „јер поезија није ништа друго него снага која се црпе из несвесног и зато што несвесно, та друга безгранична област, јесте место где преживе одбачени“ (70).

Са друге стране, Сиксу пружа, у изражајном маниру који не стреми дискурзивности теоријског профила, опис женског писма који открива управо видове уписивања квалитета фемининог у симболички простор. „Текст, моје тело“ (72), констатује лапидарно и програмски, да би у наставку сугерисала шта подразумева својеврсна *еротизација писма*: „Требало би да жена сопственим телом измисли језик који ће пробијати преграде, класификације и реторике, рецепте и кодове, да урања, продире, ослобађа крајње сачувани-дискурс“ (75), јер тело/писмо жене „нема краја, нема 'циља'“, посреди је „покретна и промењива целина, неограничени космос у коме Ерос крстари без престанка“ (77–78).

Наведена детелеологизација и деонтологизација писања која кореспондира и са другим познатим експликацијама женског писма (Irigaray), призивајући већ описани теоријски контекст Јулије Кристеве, дискретно и Делез-Гатаријев концепт „тела без органа“ (Deleuz, Guattari 1990; Žižek 2012), у оквирима приступа лирској субјективности ослобађа двоструке могућности – најпре, потенцијално разобручење означитељских пракси и тематских оквира ради транспоновања еротско-соматских флуксева у песнички текст, ради сугестије ванлитерарне егзистенције која нарушава унапред припремљене конструкте родног/полног идентитета. При томе се у том контексту не може говорити о идентификацији ауторка/персона, будући да женско писмо, разумевано на описани начин, субвертира било коју „огледалну“ логику пресликавања и стабилне

кодификације, рефлектујући еманципаторски процес у простору који је високозасићен фалогоцентричним принципом – у простору симболичког поретка.

Други вид потенцијала женског писма, тесно скопчан са (само)свешћу о несводивости либидонозно-соматског плана идентитета, може се пронаћи у извођачком, перформативном виду манифестације поезије. Инсистирање на телу као својеврсном генератору и „залеђу“ чина певања може учинити значајном саму присутност песникиње, што ослобађа могућности реализације лирског текста у контексту уметности перформанса.<sup>29</sup> У таквом простору интермедијалности долази до амбивалентног процеса: идентификовања ауторке и персоне, и, са друге стране, немогућности таквог преклапања, уколико *глас* разумевамо у већ помињаном лакановском смислу, као аспект субјективности апоретичног набоја – конститутивног по сопство и, чином изговарања, недохватним и отуђеним од субјекта који га је продуковао. Узме ли се у обзир да Сиксу потцртава да је у „женском говору, као и у женском писму (...) привилеговани однос према гласу“, јер „ни једна жена не гомила невероватну количину против-нагонског као један мушкарац“, услед чега у поменутом гласу „преостаје нешто, нека замена, у најмањој могућој мери млека-мајке“ (Siksu 2006: 71–72) – видљиво је осциловање, у случају издвојене француске теоретичарке, разумевања женског писма као перманентно декодификујуће означитељске праксе отворене према либидонозним флуксевима, и са друге стране, спорадично схваћене и као „трага“ материјалистичког принципа који, као готово зазорни елемент, „одјекује“ посредством лирског гласа песникиње у фалогоцентричном, симболичком поретку.

У складу са свим претходним, женско писмо у контексту лирике може се танано типолошки профилисати најпре као субверзивна означитељска/списатељска пракса која формира трансгресивну лирску субјективност афицирану дијалектиком жеље, (не)спутаним струјањима соматског плана егзистенције и неподложношћу друштвено-идеолошким кодификацијама, самим тим и не увек строго повезану са женском ауторском

---

<sup>29</sup> У наставку ће анализа појединих песничких и прозно-поетских текстова Јудите Шалго показати на који начин, у оквирима српске неоавангарде, лирски субјект себе самоодређује релативизовањем границе између текста и емпирије, те реферирањем на соматски план егзистенције ауторке и читалаца.

фигуром, и, са друге стране, као еманципаторски стваралачки процес, видљив и у претходном случају, уз разлику изразитијег преплитања лирског гласа наглашене фемине самосвести са „ехом“ материјалистичког начела, противтеже доминантним маскулиним поетичким и друштвено-идеолошким принципима.

### **2. 6. 6. Политика лирске субјективности: Џејмсон, Рансијер**

У даљој теоретизацији таквог женског писма, истицано је између осталог и да је његова афирмација заправо својеврсно супростављање поетике политици, при чему се политика разумева као опресивни облик друштвеног деловања (Brau 2004: 13-18). Таква интерпретација списатељске праксе на којој инсистира Сиксу ствара евидентну бинарну опозицију и заправо редукује потенцијале оба њена пола – и стварне политичке домете поетике, и еманципаторска својства политичког деловања. Са друге стране, и „правоверна“ (нео)марксистичка читања песничтва, чак и када су у кореспонденцији са фукоовском теоријом дискурса и моћи, углавном указују на „употребну“ улогу поезије у мрежи друштвено-идеолошких односа (Easthope 2003).

Отуд се, не само у контексту промишљања феномена женског писма и с њим скопчаним трансгресивно-субверзивним лирским субјектом, чини релевантним већ поменути искорак који је направио Фредерик Џејмсон заступајући тезу о политичком несвесном књижевног текста. Амерички теоретичар, иако експлицитно наглашава марксистичке идеје о томе да је и књижевност једно од „оружја“ у перманентној класној борби, констатује да „можемо прихватити описну вредност постструктуралистичке критике 'субјекта', а да тиме не подржавамо шизофрени идеал коме је она склона“ (Džejmson 1984: 149). У отпору, очигледно, највише према делезијанској схизоанализи, Џејмсон и код других варијација постструктуралистичке теорије не види потенцијал конзистентног друштвеног ангажмана, ипак не пренебрегавајући допринос француске теорије 60-их и 70-их година XX века у формирању новог разумевања субјекта. Управо због дистанце према теоријским донетима Дериде, Лакана и Делеза, амерички теоретичар политичко несвесно превасходно третира као вид



имплицитних значења и скривеног подтекста књижевних остварења, чак и када упућује (само наизглед узорно психоаналитички) на „немишљено“ и „неизговорено“. Његови увиди, ипак, могу бити упутни и при анализи политичко-идеолошког аспекта лирске песме/субјективности, што у крајњој инстанци, како смо већ нагласили у одељку о теорији рецепције, остаје зависно од идеолошке перспективе тумача/интерпретативне заједнице.

На крају, стиче се утисак да је за анализу политичких импликација женског писма и шире схваћене лирске субјективности најфункционалнији теоријски основ који је поставио Жак Рансијер, чије разумевање политике књижевности чува херменеутички оквир приступа књижевном делу, омогућавајући да се покаже и улога поезије у прерасподели „простора и времена, места и идентитета, говора и буке, видљивог и невидљивог“, тј. онога што француски филозоф препознаје као *деобу чулног* (Ransijer 2008: 8; в. Ransijer 2013). Надилазећи сужено схватање политике књижевности као експлицитно или, као што је Џејмсон формулисао, „несвесно“ продуковање идеологема, наведена теза аутора *Учитеља незналице*, вероватно најпознатија из његовог опуса поред идеје о егалитарности интелигенција, упућује да књижевни/песнички текстови имају удела, као и друге праксе учествовања у друштвеном животу, у одражавању и прекрајању, између осталог, просторно-временских координата појављивања субјективности, у повлачењу граница између заједници *видљивих* и *скрајнутих* идентитета, у конституисању модуса уметничких израза, пракси свакодневице, облика прихватљивих и табуизираних искустава и осећајности.

Евидентно је да Рансијерова теорија деобе чулног рачуна и на специфично естетски учинак књижевних дела у том контексту, али и на њихов потенцијал као артефаката/производа специфичног облика у динамизовању јавног простора, као објеката доступних чулној рецепцији у простору/времену заједнице која му одређује степен видљивости. Конфигурација персоне отуд износи пред заједницу субјективност посредовану песничким поступцима утичући тиме на два нивоа – на поље видљивих/невидљивих субјективности у песничкој традицији, те на шире поимане, не нужно уметнички посредоване модусе субјективности, осећајности, искуства. Стварни политички потенцијал обликовања лирског субјекта свакако зависи од рецепције, уже схваћених књижевних

интерпретативних заједница или пак од ширег прихватања дела у култури и друштву, од процене оправданости њихове (не)видљивости. Политички потенцијал, дакле, поседује и облик лирске субјективности који можда није заступљен у пољу видљивог, али настоји у њега да се пробије или, још политички прегнантније, да га *прошири*<sup>30</sup>.

На крају ове етапе расправе о лирској субјективности, у описаном контексту Рансијерове теорије није сувишно подсећање, илустрације ради, на Силвију Плат, једну од најзначајнијих ауторки женског писма, тј. на њену изјаву да је „инхибирана криком“ (Gilbert, Gubar 1996: 126). Њено осећање је само један од примера далекосежне делотворности Аристотелове поделе на грађане и на оне који то нису, поделе коју призива и Рансијер јер је утемељена на способности *говора* који припада првима, и неартикулисаним изражавању које спецификује друге. *Ко говори*, ближи је уписивању у поље видљивог, а да би лирски субјект, посредно и песник/песникиња добили *глас*, можда *видљивим* мора да се учини и сама *интерпретација* њихових песама, односно реализоване лирске субјективности.

---

<sup>30</sup> У бугарској поезији 70-их година посебно је уочљива политичност наизглед политички индиферентне интимистичке лирске субјективности, управо због специфичне расподеле чулног у пољу културе, детерминисане друштвено политичким уређењем; о томе више у аналитичком делу.

## 2. 7. Закључак теоријског дела

### 2. 7. 1. Конституисање лирског субјекта

Из свега претходног, јасно је да се феномену лирског субјекта не може приступити само из једне теоријске перспективе. Такође је евидентно и да, у оквирима многих књижевнотеоријских модалитета, питање лирске субјективности није било у средишту пажње, иако се у традицији често препознавало као дистинктивно својство лирског израза. Стога је неопходно међусобно приближити нека диспаратна разумевања тог феномена да би се стекла потпунија представа о условима и потенцијалним облицима његовог појављивања у лирском тексту. У ту сврху могу бити функционалне теоријске парадигме које нису непосредно упућене на питања о лирском субјекту, али чији домети могу да осветле његову корелацију са другим аспектима лирског текста, као и видове зависности од ванлитерарног контекста.

Најпре, оправдано је увођење термина *персона*, будући да се њеном употребом сублимира читав низ поетичких и филозофских тежњи дистанцирања од романтичарско-идеалистичких погледа на поезију; њоме се апострофира укидање идентификације лирског субјекта и аутора, и наглашава конструктивна природа лирског субјекта. Са друге стране, термин лирски субјект је прихватљив уколико аналитичка/теоријска перспектива која га операционализује прихвата десупстанцијализацију субјекта изведену превасходно с постструктуралистичким таласом. Другим речима, када говоримо о (лирском) субјекту, подразумева се да је превасходно реч о дискурзивном „результату“.

Персона и лирски субјект најчешће су синоними јер представљају исказну инстанцу, тј. субјект исказивања фиктивне ситуације говора (Калер 1990: 247–248; 255). Ипак, неопходно је истаћи и разлике које ће се у наставку испоставити као врло функционалне, посебно при диференцирању модернистичког од постмодернистичког лирског субјекта. Наиме, лирски субјект је нешто *обухватнији* термин од персоне, будући да ће представљати и реализације исказне инстанце која може бити продукт експеримантално-игриве и контингентне динамике означитеља. Само исказивање у таквом случају није

продуковано из „језгра“ које је аналогон емпиријског субјекта, већ се минимализовани „трагови“ несталног, фрагментизованог исказивања указују као акцидентални резултат тока означитеља који реализује антитрадиционалистичко поимање песничког језика и праксе. Сама персоне, пак, при анализи добија одређено „лице“, тј. представља провизорни идентитет лирског субјекта, а сам идентитет не разумевамо у есенцијалистичком „кључу“, већ као скуп одлика исказне инстанце, дискурзивно реализованих у лирској песми.

Након прегледа теоријских увида који се могу довести у недвосмислену или посредну везу са питањима лирског субјекта, стиче се утисак да је лирски глас истовремено иманентно својство лирске субјективности и извор њене парадоксалности. Будући да представља одраз примене фигуре прозопопеје, лирски глас рефлектује низ несводивости: као резултат дејства фигуралности песничког језика омогућава да се на месту упражњеном деесенцијализацијом субјективности потенцијално појави двогуби ефекат – утисак излагања емпијског субјекта и конструктивни „лик“ персоне. То прати и могућност да се сам лирски глас не повезује једнозначно са персоном, већ да се сама персоне препозна као „траг“ неког другог извора, односно да се глас уочи као острањен од персоне. Перформативност као вид самоутемељења лирског гласа може се посматрати у ширем контексту, као што је већ назначио Дериде – перформативност у нпр. драми и поезији не представља тек „паразитску“ употребу језика, како је Остин наглашавао, већ реализацију перформатива на начин који представља парадигматични вид самог остварења и дејства перформативности (Derida 1984: 27-29).

Неопходно је, након описаних начелних својстава, одговорити на конкретна питања – када можемо препознати лирски субјект у лирском тексту? На основу досадашњих теоријских увида можемо закључити следеће:

1) лирски субјект се најпре открива првим лицем једнине/множине, јер је говор „могућ само зато што се сваки говорник поставља као *субјект*, упућујући на себе сама као на *ја* у својој беседи“ (Benvenist 1975: 200); то је у кореспонденцији са тим да лирски субјект поимамо као субјект исказивања фиктивне ситуације

говора; саму исказну инстанцу и *контекст исказивања*, тј. фиктивну ситуацију говора при тумачењу реконструирамо и интерпретирамо имајући на уму низ оптималних фактора које ћемо конкретизовати у наставку и који условљавају препознавање исказне инстанце. Степен релеванције сваког од тих фактора зависи од партикуларне поетике, те се као једна од опција, већ је наговештено, појављује специфичан лирски субјект у песмама постмодернистичких експерименталних поетика у којима се контекст исказивања разграђује а само исказивање своди на акциденталне резултате игриве динамике означитеља, све то у функцији новог схватања језика, литературе, субјекта;

2) препознавање *деиктика* у лирском тексту може да открије много аспеката уведеног лирског субјекта, између осталог просторно-временске координате и сам контекст исказивања у фиктивној ситуацији говора; ради поимања конфигурације и поетичке „улоге“ лирског субјекта, неопходно је одмеравати степен референцијалности деиктика, односно њихов метафорично-параболични потенцијал;

3) могуће је успостављање *интертекстуалне везе* између исказне инстанце у анализираној песми и облика лирске субјективности ранијих епоха, при чему је распон таквих интеракција врло широк, од лако препознатљиве алузивности до ревизионистичког односа према лирском Ја из књижевне традиције;

4) следствено значају који поједини теоретичари придају *апострофи* (Калер, Де Ман), облик лирског субјекта може зависити и од зазиваног ентитета, тј. *корелација лирски субјект-Други* је важна за (само)одређење лирског субјекта, било да је однос према Другом генерисан апострофирањем, дијалогичношћу или самим тематизовањем/имплицирањем, при исказивању, корелације са Другим; „у говору је поларност лица првобитни услов“ (200), те се отуд лирски субјект „детектује“ и појавом исказа повишене комуникативне интенције, екскламативних или интерогативних конструкција при исказивању; наравно, у зависности од партикуларног примера, интерпретираће се да ли сугерисано успостављање интеракције подразумева увођење Другог, различитог од лирског субјекта, или је реч о аутореференцијалном гесту;

5) у кореспонденцији са наратолошким теоријама Бута, Четмена и О'Нила, може се успоставити *лирски комуникациони модел* који би издвојио поједине факторе важне за конституисање лирског субјекта. Посебно наглашавамо фактор *имплицитног аутора* који представља поетичко-идеолошко, регулативно начело уметничких поступака, структуралних/формалних/ритмичких својстава лирског текста; анализа лирског субјекта може узети у обзир имплицитног аутора у многим случајевима – овде упућујемо на поједине аспекте песничког текста који охрабрују ту врсту анализе:

а) *формално-типографске промене* у тексту за које лирски субјект не може бити „одговоран“ а које могу да кореспондирају са самим исказивањем лирског субјекта; анализа те кореспонденције може да покаже да је лирски субјект десупстанцијализовано, поетички функционализовано „место“ исказивања, што ће посебно бити видљиво у појединим неоавангардним/постмодернистичким поетикама;

б) начела *ритмичко-прозодијске организације* лирског текста, тј. принципа формирања тока и тона исказивања; увид у ритмичко-организациони план и његову поетичку функцију може да употпуни представу о лирском гласу/тону, о поетичко-семантичким импликацијама исказивања;

в) удео *несвесног* при исказивању лирског субјекта; о самом начину уплива несвесног у дискурс већ је указано у претходном делу рада, и о томе ће бити више речи при анализи неоавангардне лирске субјективности; у случајевима када се несвесно/семиотичко препознаје као поетички принцип, може се говорити о тзв. *непоузданом имплицитном аутору* (О'Нил);

б) лирски глас, осим што поседује апоретична својства описана у теоријском делу, „носилац“ је специфичног етоса који се у извесној мери семантички конкретизује у кореспонденцији са два фактора – са етосом рецепијента и контекстом културе у којем се дело остварује; у сврху прецизнијег сагледавања таквих условљености, самим тим и профилисања тона лирског гласа, функционално је препознавање књижевнокритичких и књижевнонаучних *интерпретативних заједница* које у својим оквирима дискурзивно уобличавају разумевање различитих видова лирског субјекта у песништву јужнословенског културног простора осме деценије

XX века; анализа лирског субјекта која узима у обзир и интерпретативне заједнице, биће посебно важна интерпретацији видова идеологизованог лирског субјекта;

7) у претходном случају на специфичан начин постаје важан емпиријски читалац као део лирског комуникационог модела; та инстанца поседује релевантну улогу при уобличењу лирског субјекта и у случајевима када се, у зависности од рецепијентске одлуке при конкретизацији „места неодређености“, условљава коначан вид лирског субјекта;

8) политички аспект лирски субјективности може да се артикулише на основу дијалога анализе која ће се извести у наставку рада и тумачења која су већ устаљена када је реч о песништву назначеног периода; другим речима, неопходно је при интерпретацији обратити пажњу на то колико су одређени облици лирског субјекта препознавани као релевантни у поетичким оквирима актуелним 70-их година прошлог века, односно колико им је давано за право да буду видљиви у расподели чулног која се изводи(ла) у интерференцији поетичких стремљења, критичког вредновања и књижевнонаучних анализа.

Наведени фактори који условљавају појаву и видове лирског субјекта, биће рекапитулирани на почетку аналитичког дела рада и додатно нијансирани при конкретној анализи песама.

### **2. 7. 2. Методолошко полазиште**

Јасно је да сагледавање свих наведених фактора који омогућавају да препознамо лирски субјект у песничком тексту може да се изведе тек херменеутичким приступом који функционално узима у обзир различите теоријске модалитете. Уколико интерпретација појединачних песама то захтева, анализа микроструктуралног плана, граматичких релација, ритмичке организације или пак тачака гледишта могу се испоставити као помоћни аспекти сагледавања конфигурације лирског субјекта и тумачења њених семантичких импликација. Са друге стране, евидентно је да приступ песничким делима може

да захвата и елементе тзв. критичке анализе дискурса, која лирски текст повезује са „(својим) текстуалним контекстом“, а пратеће књижевнокритичке и књижевнонаучне текстове као дискурзивне/друштвене праксе које су део „процеса и односа хегемоније“ (Бараћ 2011: 371-372). Уколико се томе дода нужност приближавања деконструкције и психоанализе, два вида мишљења чији однос је често обележен споровима, може се поставити питање које начело у ствари обједињује сугерисане методолошке принципе?

Често се заправо заборавља да је теоријски контекст данашњег тумачења поезије много сложенији него што у први мах изгледа – од порицања релеванције теоријског мишљења (Knapp, Michaels 1982: 723-742), преко егалитарног доживљаја мноштва проучавалачких приступа литератури у склопу „мулти-парадигматске науке“ (Zima 2007: 18), до свести о таквом плурализму као последици одсуства концепта који „трансцендира идиоматске диференције“ (Spivak 2003: 10) и до идеје да се „нова књижевна култура развија (...) несумњиво изван поезије“ (Santer-Sarkani 2001: 101). Томе се могу додати и полемички дијалог Дериде и Гадамера у којем француски филозоф наводи управо психоанализу као праксу која се опире инкорпорирању у херменеутички процес (Derida, Gadamer 1992: 194-208), затим деконструкцијско указивање на метафоричност и дисеминацију теоријског језика, као и сагласност деконструкције и психоанализе када је реч о порицању одрживости метатеоријског нивоа.

Иако се на први поглед чини да би аналитички дискурс отуд представљао одраз комбинаторике, не и реализовање значајније разлике у теоријском пољу, чини се да је међусобна кореспонденција деконструкцијског читања, психоанализе/текстоанализе и критике дискурса пре неизбежно (раз)решење него одраз методолошке недоследности. Наиме, деконструкцијски аспект анализе као облик „критичке самосвести“ у теорији (Chow 2006: 195-210) чини се незаобилазним, превасходно због вида разумевања дисеминације, деридијанског трага, контекста, саме текстуалности на начин који преиспитује стабилне, књижевноисторијски статичне, херменеутички довршене поетичке представе које се често изводе као резултанте тумачења најближих консензусу интерпретативне заједнице.



Перспектива психоаналитичке провенијенције на то се надовезује као одраз теоријске (само)свести о томе да се посредством текстоанализе може учинити видљивим (не)свесни поетички принцип. Извесна полемичка тензија која је дуго пратила однос деконструкције и психоанализе не мора да представља препреку при формирању методолошке основе, будући да је помирена својеврсним обнављањем херменеутике у постгадамеровском хоризонту мишљења (Rorty 1990: 305-376; Rorti 1992: 353-372), ревитализацијом коју прати свест о сталној недостатности и недовршености херменеутичких подухвата, својству тумачења које је још Гадамер наглашавао (Гадамер 1999: 244-246). Осим тога, и сам Лакан је своју методу препознавао као херменеутичку (Lacan 1986: 14), као што се и у оквиру критички настројених позиција према постструктуралистичком наслеђу не спори управо херменеутичка природа Лаканове психоанализе (Frank 1994: 163-188).

Следствено свему претходном, ни метатеоријска инстанца, очито је, није потпуно одбачена, уколико прихватимо и Рортијеву сугестију да употреба вокабулара у херменеутичком процесу не може да буде вредносно неутрална, будући да би се, у супротном, замаглила разлика између језика хуманистичких и природних наука (Rorti 1992: 353-357). Управо лакановски интонирана реплика на деконструкцијско одустајање од стремљења теоријски кохерентном језику оправдава (још једну) ревитализацију метаинстанце, будући да се метајезик не може „*достихи*, али му се не може ни *побећи*“, те његово увођење имплицира парадоксално потврђивање његове немогућности, недовољност и провизорно утемељење (Žižek 2002: 209-210).

Коначно, могуће је све претходно речено сумирати констатацијом да методолошка основа подразумева херменеутички искорак „изван методе“ (Rorti 1992: 365; в. 353-372), односно, другачије казано, изван једнообразне методе услед метатеоријске свести о постдеконструкцијској и постгадамерској обнови херменеутике и настојања да се функционално призивају различити методолошки оквири у зависности од потреба појединачне анализе. У крајњој инстанци, све то конвергира циљу који је управо Рорти, успостављајући дијалог са Блумовим разумевањем песништва, сугерисао као коначни учинак тумачења

поезије – препознавање (блумовски казано) јаких песника/песникиња и наглашавање њиховог стожерног места у култури и друштву (Rorty 1995: 69).

### 3. Аналитички део тезе: модернистичко песништво

#### 3.1. Појава лирског субјекта и лирски комуникациони модел

Пре него што се приступи анализи лирске субјективности на конкретним примерима, неопходно је на почетку констатовати да је основни циљ аналитичког поступка предочавање што више текстуалних и, уколико буде потребе, вантекстуалних фактора који могу утицати на формирање лирског субјекта. Издвајање тих елемената и фактора који условљавају појаву лирске субјективности произлази из досадашњих теоријских разматрања и следи идеју о лирском субјекту као конструкту, у сталној зависности од рецепијентске селекције и интерпретације текстуалних/вантекстуалних компоненти које утичу на његову објаву.

Такве анализе лирске субјективности морају бити скопчане са предочавањем поетичких својстава лирских остварења која ће бити у фокусу интерпретације. Другим речима, истраживање се не може свести само на строго концептуално, „механичко“ препознавање инстанце исказа специфичне по првом лицу јединине/множине, већ се морају узети у обзир семантичке импликације анализираног текста и поетички контекст, тј. улога лирског субјекта која би се изводила из шире постављене анализе. Следствено томе, као и на основу претходног теоријског разматрања о лирској субјективности, неколико аспеката лирског текста намећу се као могућа тежишта и окосница анализе.

Шта подразумева појава лирског субјекта у песничком тексту? Чиме је условљена? Подсетићемо се, најпре, Калерових тврдњи да рецепција лирског текста имплицира конструисање *фиктивне ситуације говора* и *фиктивне персоне* (в. Калер 1990: 247–248; 255). Будући да су тиме уведени појмови *фикције*, *персоне* и *ситуације*, јасно је да анализа лирске субјективности не подразумева искључиво фокусирање на инстанцу исказа, тј. на лингвистичко-граматички субјект исказа. Стога у аналитичком делу рада посебно добија на значају разлика између субјекта исказа и субјекта исказивања, већ истакнута у теоријском делу (в. Dikro, Todorov

1987: 285; Velčić 1987: 43–56). Јер „то што зовео субјект, а очитује се у исказу између осталог и као лингвистички субјект, није исто што и субјект исказивања. И даље, субјект исказивања који је одговоран за говорни акт или догађај у цијелости никако не треба бркати са субјектом изван језичне емпиријске реалности, тј. с особом од крви и меса“ (Velčić 1987: 45).

Када говоримо о самој анализи лирске субјективности, говоримо, дакле, о анализи субјекта исказивања, „актера“ фиктивне ситуације говора, конструкта и дискурзивног „резултата“ песничког језика. Препознавање лингвистичко-граматичког субјекта исказа не открива довољно о лирској субјективности. Посреди је важност фиктивне ситуације говора јер је фикција „уграђена у сам чин исказивања без обзира на врсту или тип исказа за који верујемо да у њему препознајемо“ (Velčić 1987: 54). На такво становиште, произашло из деконструкцијског „шињела“, надовезује се и уверење да „због временске димензије која прожима говорни акт у цјелини, субјект је подложен ерозији и стога осуђен на трајну привременост, на обнављање себе кроз непрекидне сукобе. Будући да су сукоби непрекидно на дјелу у току процеса конституирања, могло би се рећи да је *субјект сам тај процес* јер се никада у потпуности не да обликовати“ (55; истакао Г. К.).

Фиктивна ситуација говора, зависна од поетике самог песничког текста, контекст је објављивања лирског субјекта исказивања. Наравно, лирски субјект исказивања се разликује и од емпиријског/ауторског субјекта одговорног за настанак песме. Када постоји референцијална „подлога“, то ситуацију појаве лирског субјекта не чини мање фиктивном, имајући у виду специфичности лирике као жанра, као и претходно наведено становиште деконструкцијске провенијенције о томе да је фикција иманентна чину исказивања. Ипак, како је већ упутио Пол де Ман, можемо понекад говорити и о својеврсном *uncanny* ефекту, када услед евокативне снаге лирског субјекта долази до „халуцинаторног“ утиска да нисмо пред фикцијом (в. De Man 1985: 55–72).

Отуд се може поставити питање: када знамо да „имамо посла“ са лирским субјектом у песничком тексту? Лирски субјект, односно субјект исказивања фиктивне ситуације у лирској песми, дискурзивна је творевина, и као таква

изискује и анализу околности чина исказивања и/или комуникације. Стога је неопходно уочити у тексту елементе који дају за право да говоримо о *персонализацији исказне инстанце*<sup>31</sup>, при чему је јасно да она не мора нужно подразумевати хуманоидни „лик“. Више пута помињани термин *персона* је врло функционалан, и у наставку биће разумеван као *провизорни идентитет* лирског субјекта<sup>32</sup>. Типолошки распон персона – познато је из песничке традиције и биће потврђено у наставку – врло је широк, од неживих ентитета, преко митских јунака до саме персоне песника. Тај термин је евидентно врло погодан да би се описала специфична „кондензација“, прегледност одлика субјекта исказивања. Када није реч о персони која се може лако именовати, не значи да није посреди одређена објава лирског субјекта.

Другим речима, лирски субјект је обухватнији феномен од персоне, и може се указати и као врло *функционализована* исказна инстанца, реализована ради посредовања одређеног поетичког начела, као нпр. у случају неоавангардне поезије у којој се исказна инстанца може употребити ради металирске артикулације нове визије језика и текстуалности. И у тим случајевима, видећемо у наставку, говоримо о лирском субјекту, само често десупстанцијализованом и лишеном егзистенцијалног „језгра“. Осим тога, такође у оквирима неоавангардних поетика, доминација *несвесног* принципа при генерисању тока исказивања и превласт праксе аутоматског писања могу дезинтегрисати било коју назнаку персоне, али тиме не морају да пониште појаву лирског субјекта. Отуд се испоставља да издвојена *персонализација исказне инстанце* представља само најпрепознатљивији вид објаве лирске субјективности.

---

<sup>31</sup>Већ је познато устаљено описивање модерне лирике као процеса деперсонализације – превазилажења идентификације лирског субјекта и аутора – уз увођење персона/маски. Ипак, када говоримо о *персонализацији исказне инстанце*, сведочимо о деесенцијализованом феномену чију анализу би требало да прати интерпретативна свест о томе да није реч о „оживљавању“ ауторске фигуре, већ управо о акцентовању конструктивне и дискурзивне природе исказне инстанце.

<sup>32</sup>Постављени методолошки оквир подобан је разумевању идентитета као конструкта који може бити обликован врло широким распоном пракси, од илузије о кохерентном сопству при ауторефлексији до придавања културолошких/националних/родних/расних предзнака субјекту исказивања (в. Ђурић 2000: 191–197; Ђурић 2012). Другим речима, термин персона је функционалан при анализи лирске субјективности јер открива вид идентитета исказне инстанце сходно појединачној поетици и обликованој ситуацији исказивања, при томе скрећући пажњу на то да је реч о специфично *лирском феномену*.

На основу досадашњег теоријског разматрања и сходно већ помињаним Калеровим увидима у проблем лирске субјективности (Калер 1990: 247-248), за саму објаву лирског субјекта постају важне деиктике које се могу уочити у тексту<sup>33</sup>. Наравно, фундаментални фактор појаве лирског субјекта представљају *прво и друго лице једнине/множине*, којима се открива лирско Ја/Ми или адресат исказивања; између осталих деиктика, у обзир се посебно могу узети присуство/одсуство *просторно-временских координата* исказне инстанце и ниво њихове метафоричности/референцијалности. Будући да обликовање спацијално-темпоралног контекста субјекта исказивања може подразумевати реализацију широког опсега поступака, од миметичких интенција до симболизације просторно-временског „оквира“, јасно је да, сходно томе, и лирски субјект може добијати различите типолошке „профиле“ који ће бити селектовани на крају рада.

Осим тога, присуство *апострофе* – још једног фундаменталног својстава лирског говора – уводи адресата исказа, фигуру/ентитет/инстанцу спрам које се исказна инстанца одређује, што у зависности од поетичких специфичности анализираних лирских остварења може имати различите функције и модалитете, *од аутореференцијалности до интеракције са Другим*<sup>34</sup>. Други и/или не-Ја могу бити конститутивни за обликовање лирског субјекта и у ситуацијама у којима изостаје апострофа, тј. само исказивање лирског субјекта може тематизовати или

---

<sup>33</sup>Овде, још једном, илустративности ради, наводимо Калерову констатацију о потенцијалним деиктикама фиктивне ситуације говора у песничком тексту: „За наше потребе најзанимљивије су заменице првог и другог лица једнине (чија значења у свакодневном говору јесу ‘говорник’ и ‘ословљена особа’), анафорични чланови и показне заменице које упућују на један спољашњи контекст више него на друге елементе у дискурсу, прилози за време и место чија надлежност зависи од говорне ситуације (ту, тамо, сада, јуче), и глаголска времена“ (Калер 1990: 247).Томе могу да се додају „модални термини (на пример, можда, свакако, без сумње), који начас прекидају тврдњу коју исказује говорник“ (Dikro, Todorov 1987: 271). Осим тога, функционалним се чине и поједине поделе деиктичких улога – 1) *ad oculos*, употреба која функционише „унутар сада-и-овде говорниковог чулног окружења“; 2) у случајевима када говорник реферира на детаљ унутар сопственог дискурса (видећемо да ће се појављивати у металирским коментарима); 3) деикса у фантазми (*deixis at phantasma*), када је реч о „имагинативним конструкцијама“ и потенцијалној метафоричној/симболичкој вредности деиксе (в. Galbraith 1995: 23-24).

<sup>34</sup>Када говоримо о апострофираном Ти, постоје и покушаји извесне типологизације: 1) уопштено Ти, универзално и имперсонално, неодређено Ти као *неко, свако*; 2) (ауто)фикционална референца, Ја које се себи обраћа са Ти; 3) фикционално (хоризонтално) обраћање које се односи или спроводи од стране чланова неког фикционалног света; 4) апострофичко (вертикално) обраћање које је обраћање читаоцу; 5) двоструко деиктичко Ти, када постоји тежња да се поништи граница „између текстуалног и екстрекстуалног, фиктивног и реалног, виртуалног и актуалног“ (в. David 1994).

имплицитно одражавати одређени однос према Другом/не-Ја<sup>35</sup>. У том контексту су важни искази који рефлектују лирски субјект *интерогативном/упитном* или *екскламативном* формом; у тим случајевима свакако говоримо о лирском субјекту чак и ако је евидентно одсуство првог лица, будући да је комуникативна интенција иманетна наведеном типу исказа и открива одређени став, недоумицу, афекат исказне инстанце. Наравно, упућеност при анализи на поменуте аспекте зависиће од поетичких својстава самог лирског текста којем се приступа.

Потребно је имати на уму и *лирски комуникациони модел*, концептуализован у аналогiji са приповедним комуникационим моделом (в. Chatman 1978: 151), будући да се исказна инстанца не може посматрати као изолован феномен лирског текста, већ тек у корелацији и интеракцији са осталим обликотворним факторима открива поетичку улогу и конструктивну природу. Унутар назначеног комуникационог модела, за интерпретацију лирске субјективности у њеним конкретним текстуалним реализацијама као посебно продуктиван концепт показују се инстанца имплицитног аутора.

Најпре, у зависности од поетичке специфичности одређеног лирског остварења, може се одмеравати вид прилагођености и „употребљивости“ лирског субјекта при лирском реализовању етоса и поетичко-обликотворних начела ситуираних у имплицитном аутору, што ће посебно бити значајно нпр. за поетике изразитијих друштвено-политичких импликација. Узимање у обзир имплицитног аутора такође је оправдано у случају типографско-формалних промена у тексту за које не може бити „одговоран“ лирски субјект.

Са друге стране, поменуту инстанцу лирског Над-Ја прихватамо условно. Најпре је потребно истаћи да није циљ потпуно изједначавање лирског Над-Ја и имплицитног аутора, иако у оквирима Ужаревићевог теоријског мишљења постоји тежња да се та идентификација потпуно прихвати, као што је већ указано у теоријском делу овог рада. Феномен лирског Над-Ја заправо настојимо да

---

<sup>35</sup>Однос Ја/не-Ја асоцира на већ помињани концепт Колш-Фојзнерове у теоријском делу рада. Реч је, прецизније, о корелацији етоса, модуса и гласа, тј. *етоса* који одражава „однос сопство–свет“, *модуса*, који се уочава као пресек уверења која конституишу етос „са партикуларним културним окружењем“, и *гласа* који је „индивидуална манифестација интенционалног става/позиције“, тј. „конкретно извођење етоса“ (Coelsch-Foisner 2005: 73). Јасно је да назначени теоријски оквир не разрешава проблем лирске субјективности, али свакако профилише термин лирског гласа и омогућава да лирски субјект сагледамо посредством рефлексивне производње етоса.

диференцирамо од имплицитног аутора, те да га разумемо посредством акцентовања његовог окуларног аспекта и тврдње да повлачења лирског Ја „огољују и у неком смислу потенцирају присутност Над-Ја“ (Užarević 1987: 1184). Истовремено наглашавање окуларног аспекта и диференцирање од лирске субјективности даје повода да лирско Над-Ја посматрамо кроз деконструкцијску „оптику“, те постаје јасно да је реч о *граничном феномену*<sup>36</sup>; за саму анализу лирске субјективности феномен лирског Над-Ја је у другом плану, и може бити важан само уколико радикално повлачење лирског субјекта има круцијалне импликације за појединачну поетику.

На концу, у појединим случајевима биће неопходно обратити пажњу и на контекстуалну улогу интерпретативних заједница које могу, инертном устаљеношћу одређених принципа тумачења и идеолошким предубеђењима, утицати на критичку/дискурзивну артикулацију својстава извесних поетика, самим тим и поимања лирске субјективности у њима. Јасно је да се „призивање“ и тог аспекта анализе мора изводити сходно особеностима појединачних предмета интерпретације, будући да истраживање статуса и видова лирске субјективности у јужнословенским књижевностима представља херменеутички процес, тумачење врло широког спектра поетика, не и лингвистички или граматичко-логички приступ. Сваки од наведених фактора анализе лирске субјективности може помоћи да се исказна инстанца укаже у својој сложености, семантичкој прегнантности и поетичкој функционалности, али ће степен њихове релеванције у оквирима сваког појединачног случаја тумачења, зависити од својстава индивидуалне поетике, односно издвојених песама. Као што је већ сугерисано, свака „механичност“ анализе поједноставила би специфичност и интригантност феномена лирске субјективности.

---

<sup>36</sup> Деридино бављење феноменом парергона, оквира, рама, руба, може да инспирише критички приступ лирском Над-Ја које истовремено подразумева припадање и неприпадање „свету“ песме. Наиме, Дерида поставља питања о издвојеним феноменима пре са циљем указивања на њихову апоретичност него ради достизања коначних одговора: „Гдје се оквир догађа? Догађа ли се? Гдје почиње? Гдје се завршава? Која је његова унутрашња граница? Спољашња? И његова површина између двије границе?“ (Дерида 2001: 68).



### 3. 2. Ка полифокалном моделу проучавања лирске субјективности

Упоредно посматрање лирских остварења српске, хрватске, словеначке, бугарске и македонске литературе, може се третирати као још једно настојање да се приближе и међусобно осветле књижевности које су често од проучавалаца третиране као узајамно упућене једне на друге. Већ је у опсежнијим компаративним подухватима у нашој науци о књижевности скренута пажња на функционалност промишљања словачког компаратисте Диониза Ђуришина о *посебним интерлитерарним заједницама* (Pantić 1999: 10–13), које, осим што су специфичне по свести „о узајамној повезаности, условљености заједничког књижевног контекста у току историје“, одражавају и „унутрашње тензије између националнолитерарних и интерлитерарних односа“ (Ђуришин 1988: 25).

За анализу лирске субјективности током осме деценије прошлог века нису важне само „диференцијационе, а у већој мери интеграционе“ корелације (Ђуришин 1988: 25) међу чланицама посебне интерлитерарне заједнице каквом се може сматрати скуп јужнословенских књижевности, не само, дакле, дуга (пред)историја културно-политичких интеракција и „државотворни принцип“ када је по среди СФРЈ, или пак географски узроци и „језичка сличност и сродност“ (26) који приближавају бугарску књижевност назначеном контексту, већ је, чини се, посебно релевантно постојање „*комплементарне функције* (...) која је својом семантичком суштином једна од могућих конкретизација интеграционих односа међу књижевностима. Могло би се рећи да је комплементарна функција непосредно сразмерна близини двеју или више књижевности које чине конкретну заједницу“ (26).

Функционализовано и прилагођено оквирима проучавања лирске субјективности у време изразитог поетичког плурализма, преведено у раван међусобног „огледања“ лирских остварења у деценији сусрета модерниз(а)ма и постмодерне, може се рећи да компаративна анализа унутар *посебне јужнословенске интерлитерарне заједнице* може показати *комплементарне* односе одређених поетика које конституишу модернистичко и/или постмодернистичко поетичко „поље“, тј. поредбени контекст тумачења може

открити ширину и издиференцираност модернистичке и неоавангардне/постмодернистичке поетичке „скале“ знатно евидентније него када би се поетички токови просуђивали, описивали и вредновали на основу само једне националне књижевности. Отуд се комплементарност не разумева нужно као самосвесна кореспонденција поетика – пре је реч о последици епохалних промена које 70-их умножавају поетичке „мале разлике“, те се тек на ширем, наднационалном, јужнословенском културно-књижевном пољу, може јасније указати сва сложеност, комплементарност/блискост и опонирање поетичких струјања. Поменути комплементарност друго је име за типолошки сродне манифестације одређених књижевних феномена, између осталог и лирског субјекта<sup>37</sup>.

Управо у контексту проучавања лирске субјективности није сувишно поменути и то да је, у мноштву неоспорних разлика на плану дијахронијске генезе и типолошких специфичности које прожимају књижевна поља српске, хрватске, словеначке и македонске културе, противтежу пружа могућност груписања типолошких сродности поготово када је по среди *проучавање поезије*, нпр. прве половине XX века, и то услед мотивско-обликотворне уједначености многих остварења песништва модерне, преко експанзије авангардних поетика до социјално-ангажованих тонова (Palavestra 1983: 23). Промена идеолошког поретка на балканским просторима након Другог светског рата, додатни је повод да се и бугарска књижевност посматра кроз компаративну оптику, и то пре свега у оквирима поредбених изучавања која су фокусирана на саоднос друштвено-политичког контекста и књижевног стваралаштва, на упоредне анализе које, и након пада берлинског зида, културе/књижевности источне, централне и југоисточне Европе посматрају у тесној корелацији са трансформацијама идеолошког хоризонта, овога пута са настајањем тзв. постсоцијалистичких друштава у глобалној ери (Emerson 2006: 203–211).

Осим тога, компаративно изучавање јужнословенске лирике на размеђи модернизма и постмодерне представља и релативизовање ауторитета било ког

---

<sup>37</sup>Компаративна анализа омогућава и да се у оквирима поетичких/типолошких груписања јасније открију и поменуте „мале разлике“ следствено идеји да „смисао лежи у диференцији између једног текста или дискурса и другог“, те да то чини проучавање књижевности „фундаментално компаративним“ (Culler 2006: 243).

самодовољног, изолованог или идеолошки обојеног интерпретативног метода и књижевнокритичког разумевања литературе, те недвосмислено наговештава улазак у „постканонско“, „хиперканонско“ доба (Damrosch 2006: 43–53). Услед свега тога, услед, дакле, поетички разбокореног књижевног поља, најфункционалнијим се указује *полифокални модел компаративног изучавања*, неподложен хијерархизацији поредбених компоненти и захвалан за повезивање више егалитарних елемената компарације (Braјović 2012: 63-78). То заправо омогућава да се степен типолошке блискости одређених књижевних феномена – у овом случају лирског субјекта – одмерава између примера реализованих у било којој од књижевности јужнословенске интерлирарне заједнице, да се, дакле, примарним императивом компаративне везе успостави испитивање својстава извесне књижевне појаве у назначеном литерарном/културном хоризонту, не нужно у релацији утицаја која би централизовала мрежу поредбених контаката иницираних полифокалним принципом проучавања.

### 3. 3. Контекстуализација анализе лирске субјективности

Реализација назначеног модалитета компаративне анализе изискује организацију опсежне и сложене књижевне грађе.<sup>38</sup> Као што је већ сугерисано, песничка продукција на јужнословенским просторима током 70-их година подразумева врло широк спектар поетика – у распону од неоавангардних, експерименталних поступака до интимистичко-исповедних изражајних модуса, од варирања видова лирске субјективности који парадигматично репрезентују модернистички етос и разумевање поезије, до песничке самосвести која одражава

---

<sup>38</sup>Већ овде је нужно напоменути да ће се у случајевима примера из словеначке, бугарске и македонске књижевности, наводити превод где год је то могуће; лирски текстови који су предмет анализе а који до сада нису преведени, цитираће се у оригиналном облику. Уколико би се казало да се са преводом преиначује лирски глас који се интерпретира, онда се губи из вида да је извесно вишегласје неизбежно по среди – перспектива преводиоца неизоставно је инкорпорирана у реорганизацију исказног плана, с тим што се такав процес одиграва и када се текст даје у изворном облику, будући да смо тада ми сами, при читању иницијалне верзије песме на страном језику, метафорично казано – „дупло дно“ произведеног лирског гласа. Осим тога, и читање/тумачење лирике на матерњем језику извесни је вид превођења и, самим тим, одлагање, посредовање, праћење *трага*– „ми преводимо у сваком часу, свесно (мисли у речи) или несвесно (снагу у делање), живећи с преводиоцем у себи који од нас као од субјеката чини комплексна, плури-субјекатска бића“ (Milić 1997: 109).

епохалне промене, тј. успон постмодернистичког погледа на свет и литературу. Чини се да је, на почетку, најфункционалније етапе интерпретативног приступа раслојити сходно назначеној начелној дистинкцији – на анализу лирике, тј. облика лирске субјективности модернистичког поетичког профила, и на тумачење истоветног аспекта у поетикама заснованим на авангардизацији формално-изражајног плана и/или на настојању артикулације новог, постмодернистичког епохалног искуства.

Поготово у првом случају, када је реч о фокусирању на модернистичка лирска остварења, не може се пренебрегнути изразита разноврсност манифестација лирске субјективности и кумулација помињаних „малих разлика“ унутар поетичког „поља“, при чему додатној сложености доприносе поетичке трансформације остварене у оквирима индивидуалних поетика током осме деценије прошлог века, што додатно ојачава утисак да је на делу „*синхронизитет дијакроних резултата*“ (Milanja 1988: 103; истакао Г. К.).<sup>39</sup> Типологизације и уопштавања неизбежни су, наравно, при предочавању поетичких „струјања“ назначеног периода, с тим што, истовремено, сваку врсту критичарске селекције морамо схватити и као апроксимацију, као одраз извесне несводивости саме песничке „материје“.

У оквирима сваке националне књижевности која се овде узима у обзир – српска, хрватска, словеначка, бугарска, македонска – постоје многи примери настојања да се опишу и типолошки „каталогизују“ тенденције у деценији када је поетички плурализам у свакој од поменутих култура био на врхунцу. Није, наравно, циљ, да се издвоје и изложе дискурзивној анализи сви ти покушаји систематизације, већ да се, независно од методолошких разлика и афинитета, у неком од њих препозна могући *путоказ* при организовању модернистичког песничког „корпуса“ у оквиру којег би се анализирао статус лирске субјективности. У таквом контексту, српска књижевна наука и критика пружају

---

<sup>39</sup> Већ је, на пример, примећивано да песници који су често имали родоначелничку улогу у разградњи модернистичког песничког „света“ (Петровић, Ливада, Тадић), нису без копчи са традиционалним, не нужно авангардизованим принципима организације песничког текста (Konstantinović 1983: 17), или да се, нпр. у хрватској књижевности, преношење пажње са семантичког плана на принципе језичког конституисања значења, актуелно на самом крају 60-их и почетком 70-их, половином осме деценије добрим делом препустило језичкој и семантичкој „стабилизацији, те „састављању“ субјекта (Milanja 1988: 103).

врло разноврсне видове формирања књижевноисторијског и/или књижевноаналитичког дискурса, можемо рећи слободно и – наратива, којим се настоје описати многобројни поетички „рукавци“ током 70-их година.

Најопсежнија и најамбициозније замишљена историја српске књижевности која предочава и стваралаштво током осме деценије – реч је, наравно, о подухвату Јована Деретића – поезију издвојеног периода разматра у контексту динамике српског песништва друге половине XX века, при чему, очекивано, изразитију пажњу посвећује процесу оформљења послератног модернизма него критичком нијансирању тенденција на прагу постмодернизма. Ипак, Деретић није без слуха за промене које настају „поткрај 60-их година“, када се јавља „нов нараштај песника који доноси поезију аналогну стварносној прози. Тај правац наставља се и у наредној деценији“ (Деретић 2004: 1176). Иако би се о оправданости назначене аналогије свакако могло расправљати, неоспорно је да се у наведеним тврдњама слуги извесна промена односа језик-стварност, с тим што је, чини се, спектар поетика које подразумевају сугерисани заокрет исувише широк – од Раше Ливаде, преко Стевана Тонтића, Мирка Магарашевића и Мирослава Максимовића, до Милутина Петровића и Новице Тадића (1176–1177).

Деретићево истицање нових тенденција, којима придодаје и неоавангардизам Војислава Деспотова, Вујице Решин Туцића, Јована Зивлака, Мирољуба Тодоровића, сигнал је да се поетичка селекција може извести и по генерацијском критеријуму. Песници који прве збирке објављују с краја 60-их и углавном током 70-их година, позиционирају се, наизглед, у дистинкцији спрам поетика које се, према широко прихваћеном мишљењу, разумевају као родоначелничке када је реч о уобличењу послератних модернистичких парадигми, и то контаминацијом концептуално-церебралне организације збирки, (нео)надреалистичке слике, и постнастасијевићевске елиптичности (Попа), цивилизацијско-културолошких, екстензивних оквира певања (Павловић), песничке реафирмације византијског наслеђа и препознавања архетипско-културолошких условљености партикуларне егзистенције (Лалић), те осциловања између интроспективно-исповедног и интерактивног (лирско Ја-природа) изражајног модуса (Раичковић).

Међутим, управо би потпуно прихватање генерацијске селекције прикрило стварну сложеност интеракција стваралачких концепата дијахроно „уланчаних“ на књижевноисторијској „скали“ српске књижевности друге половине XX века. Наиме, Деретић оправдано препознаје протежност извесних поетичких „образаца“ и у време појаве поменутих одговора на модернистичку „еволуцију“ иницирану дебитантским збиркама Попе и Павловића – још увек се уочавају поетике тзв. „субјективног лиризма“ (Ракитић, Драгојловић, Брајковић), чији кључни аутор/претходник је свакако Раичковић, као што не јењава потпуно и склоност ка тематизацији и ревитализацији, и поред иронијских отклона, предмодерне националне традиције (Ного, Костић, Сладоје), поступак видљив, у различитим еманацијама, у поезији Лалића, Симовића, Бећковића. Иако већина наведених аутора који следе одређене наиндивидуалне поетичке континуитете или пак исповедно-монолошке изражајне модусе, неће бити у фокусу нашег истраживања лирске субјективности, њихово издвајање и међусобна поетичка инфлуенција тек су један од примера сложеног укрштања поетичких „вектора“ током 70-их година.

Све то посебно постаје видљивије са обликовањем интерпретативне заједнице која интензивну парцелизацију поетичког „поља“, сагледава као једно од својстава новог епохалног хоризонта, као својеврсни „шум Вавилона“, метафору постмодерног доба (Pantić, Pavković 1988). Другим речима, са профилисањем интерпретативних перспектива које стреме критичком и поступном опису нових тенденција обзнањених током осме и девете деценије, постајали су евидентнији аутори који нису били генерацијски удаљени од таласа ревитализације авангардног сензибилитета и/или конституисања постмодерних стваралачких концепата, а чије поетике, ипак, нису одражавале епохалне „преломе“, већ пре варирање и „домаштавање“ тенденција у основи конституисаних у периоду између појаве *Коре* и *87 песама* и првих постмодерних импулса.

Са панорамским описима поетичког плурализма, ближим актуелном тренутку, уочава се истрајност и разноврсност „лица“ „рекуперативне (по)етике комунитарности“, што у основи подразумева „реафирмацију комунитарног сопства или колективног идентитета“ (Брајовић 2009: 18–25). Реч је, дакле, о

новим видовима лирског акцентовања – датог у различитим степенима експликативности и у успону управо током 70-их година – идеје о нужности хомогенизације наиндивидуалног идентитета и тесне саусловљености места субјекта у свету и саморазумевања (унутар) заједнице. Нешто слободније оформљен етос назначених поетика изразитији фокус ставља на културолошки план идентитета, условљавајући ширење семантичких поља реактуелизацијом традиција, неретко предмодерне провенијенције.

За контекстуализацију анализе лирске субјективности функционалним се може указати кореспонденција наведених увида са погледима на македонску модерну поезију, поготово током деценије која је овде у средишту пажње. Евидентно је, најпре, да је само конституисање македонске послератне лирике – поготово након након песничког стваралаштва подстакнутог Другим светским ратом, затим и струје интимизма – у тесној вези са оживљавањем представе о аутохтоном наслеђу, кохезивног деловања по саму заједницу и пресудне улоге при нијансирању етоса многих индивидуалних поетика (Спасов 1961: 169; в. Ђурчинов 1988: 48–79). Протежну вредност у наведеном контексту свакако поседују фолклорна традиција и историјско-националне теме и мотиви, високофреквентни у токовима послератне македонске поезије, независно од уплива других тенденција – симболистичких, интимистичких, на прагу 80-их година и авангарднијег сензибилитета.

Може се заправо констатовати да се анализа статуса лирског субјекта једним делом може организовати управо уз помоћ идеје о поетикама које негују скопчаност са питањима колективног идентитета, често с ослонцем на различите видове претежно предмодерног наслеђа. Другим речима, стожерну улогу у таквим стваралачким визијама представља етос који израста на извесном културном моделу предмодерне провенијенције и/или подразумева, макар прикривену, афирмацију унитарности заједнице. Наравно, и у сугерисаним случајевима не може се занемарити могућност понекад и опречних стремљења унутар индивидуалног поетичког концепта. Потоње потенцијално својство песничког говора можемо третирати као рефлекс модерности, као сигнал да се чак и у идеологизованој лирици одражавају амбивалентне особености модерног човека и доба.

На основу свега претходног, у одабраном корпусу поезије седамдесетих година може се оформити један шири скуп поетика специфичних по теми комунитарног сопства. Распон тих поетика је такав да поједине ауторе можемо препознати као тзв. *песнике културе*, као лиричаре који преиспитују место појединца у свету и идентитет заједнице у оквирима тематизације/ревитализације наднационалних културно-традицијских модела, у појединим случајевима до нивоа промишљања о цивилизацијским токовима, о њиховим успонима и падовима, о заједници која добија предзнак универзалности. На другом полу назначеног поетичког спектра може се уочити изразитије акцентовање националне традиције и историје. Немогућност да се наведена поларизација укаже у својој „чистоћи“ не би требало да затамни контекстуализацију анализе лирске субјективности оформљену стваралачким заокупљеностима културом, традицијом и колективним идентитетом, односно, прецизније, *концентрично распоређеним* поетичким оквирима – цивилизацијским, затим наднационалним, и, нешто сведеније, националним – унутар којих би се проучавали видови лирског субјекта.

Тиме би био захваћен, јасно је, тек један део корпуса модернистичке лирике 70-их година. Говор о колективном идентитету, наравно, није далеко од говора о друштвеном поретку и идеолошким начелима који прожимају заједницу, те се поменути концентричним оквирима може придодати још један контекст анализе лирске субјективности – реч је о поетикама које доводе у први план интеракцију између индивидуалног и колективног начела, тј. које „оживљавају“ *критички одговор* појединца на идеолошко и/или социјално устројство тематизованог миљеа. Уз ту допуну, анализа лирске субјективности изводила би се у оквирима чији критеријум би била, најпре, упућеност песничких текстова на *универзално-цивилизацијске* теме, затим на *наднационалне* традиције, те на тему *националног/колективног* идентитета, чему би се придодало контекст интерпретације заснован на препознавању индивидуалнијих *ангажовано-субверзивних* стремљења, будући да се и у том случају лирски субјект може одређивати према принципима који уређују заједницу.

Не би било сувишно приметити и то да лирско-критички ангажман некада, као у случају појединих остварења Десанке Максимовић, представља пре



афирмисање можда исувише саморазумљиво предоченог универзалног хуманистичко-емпатијског принципа, него разградњу и преиспитивање одређеног идеолошког модела. Ипак, и у тим случајевима говоримо о превредновању и критици аксиолошких начела на којима почива западна цивилизација, те се и таква лирика може анализирати у оквирима интерпретације уже схваћене ангазоване поезије.

Посебно питање се, у наведеном контексту, поставља пред појединим тенденцијама у бугарској поезији током осме деценије прошлог века, тј. пред таласом тзв. „тихе лирике“ која је иницирала превредновање естетичко-аксиолошких принципа књижевнокритичке *doxe*, најавила умножавање модерних поетичких опција и, индиректно, преиспитивање надличних начела која интегришу друштво, и то окрећући се интимистичко-неосимболичком изражајном модусу, не подразумевајући ни лирску „надоградњу“ идеолошке „базе“ доминантне у време „живковизма“ (в. Дойнов 2013), али ни непосредну субверзију владајућег друштвеног поретка (в. Крџева 2013; Алипиева 2013; Ликова 1994).

Извесно је, ипак, да назначене тенденције у бугарској лирици, иако су често биле под будним оком цензора, поетички изразитије кореспондирају са тзв. „субјективним лиризмом“ Раичковића, појединим остварењима Лалићевог неосимболизма или пак егзистенцијалистичким поетикама у хрватској лирици, попут Михалићеве, него што асоцирају на поезију која се непосредније разрачунава са извесним идеолошким поретком, какав је случај са појединим остварењима Гојка Ђога, Бориса Маруне или управо бугарског песника, Константина Павлова. Испоставља се да је функционалније, услед наслућених типолошких сродности, „тиху лирику“, и друге примере у бугарској поезији који узмичу пред идеолошком употребљивошћу, компаративно приближити песничким текстовима који, у оквирима других јужнословенских култура, нису радикално субверзивни према књижевнокритичком мњењу и друштвеном поретку<sup>40</sup>. Другим речима, прикључење назначених поетичких профила уже

---

<sup>40</sup> Посебно истраживање, које би било ближе социолошком приступу књижевности него интерпретативној процедури, могло би бити компаративно устројено са циљем откривања нивоа и облика репресије у јужнословенским културама након Другог светског рата. Такво проучавање захтевало би, услед вишеструке идеолошке трансформације јужнословенских друштава од 70-их

разумеваној *ангажованој* поезији подразумевало би извесно пренебрегавање семантичких домета лирских текстова, остварених у распону од нијансираног лирског истраживања динамике субјективности до стремљења евокацији метафизичке позадине егзистенције.

Окренемо ли се лирици којој, дакле, примарна интенција није превредновање друштвеног поретка или пак цивилизацијских вредности, чини се да је довољно тај преостали део корпуса 70-их година подвести под неки од већ помињаних означитеља, попут тзв. „субјективног лиризма“. Ово одређење, које поседује и таутолошку нијансу, ипак више прикрива него што открива – то постаје јасно када се узму у обзир не само поетике чији семантички оквир превазилази назначену класификацију, попут космогонијских „прекорачења“ Попиног *Споредног неба* или *Муња* Радована Павловског, већ и извесна утицајна настојања да се послератно песништво појединих књижевности јужнословенских култура типолошки недвосмислено раслоји.<sup>41</sup>

У том контексту, за овде постављене проблеме посебно је упутно имати у виду начин на који су Звонимир Мркоњић и Цвјетко Милања типологизовали хрватску поезију друге половине XX века. Док раслојавање настваралачке концепте који акцентују семантички план („пјесништво сцене означенога“) и песничке праксе које „огољују“ динамику означитеља („пјесништво означитељске

---

година прошлог века до данас, изразиту научну самосвест и дистанцирање од потенцијалног идеологизовања истраживачког процеса. У оквирима анализе која је овде наговештена, довољно функционално је имати у виду да се књижевно стваралаштво овде издвојене деценије у СФРЈ реализовало у сложеном политичком контексту маркираном бурном 68-ом годином, „хрватским прољећем“, Уставом из 1974-е године, Титовом смрћу, протестима на Косову и Метохији. Осим тога, у оквирима књижевно-уметничког мњења, нису без одјека остали процеси против Милана Милишића, Вујице Решина Туцића, почетком 80-их година и против Гојка Ђога, као и поједине полемике, нпр. поводом Михалићеве *Антологије хрватске поезије* (Vuković 2010: 161). Ипак, уместо донекле произвољног одмеравања и поређења повољности друштвено-политичке климе за књижевно-уметничко стваралаштво током 70-их година, у СФРЈ и Бугарској, кључно је заправо скренути пажњу на то да је, и поред напетости између идеолошког контекста и појединих песничко-уметничких пракси, друштвени миље бивше Југославије поседовао изванредан квалитет који је био затајен у бугарској републици – умерено модернистички поетички концепти били су не само прихваћени, већ су добрим делом, и пре 70-их година, већ били трасирали доминантна, mainstream поетичка струјања, те стога нису морали подразумевати тзв. *алтернативни канон* (Дойнов 2012), насупрот соцреалистичкој *doxi*, какав је случај био у Бугарској.

<sup>41</sup> Поједине запажене класификације послератне лирике у оквирима западног „блока“ јужнословенских књижевности (Стамаћ, Понић) заправо следе поделу која се у основи може препознати као „најшире схваћено, генерално разликовање дискурзивно-интелигибилних и фантазијско-имагинативних, односно поетички еманципованих генератора и инспиратора лирског израза, које, чини се, као теоријски дистинктивно фигурира и у знатно обухватнијем повесном интервалу настајања модернистичких повесних тенденција, и почевши још од доба романтизма“ (Brajić 2013: 316-317; в. Brajić 2000: 23-103).

сцене“) (Milanija 2001: 327; 335; в. Brajović 2013: 315), може нешто касније бити упутно при препознавању дистинкције између високомодернистичких поетика и постмодерних парадигми, Мркоњићева типологизација, која је једним делом специфична управо за хрватску књижевну послератну сцену, говори много више о (јужнословенском) модернистичком песништву него што се то у први мах чини.

Наиме, хрватски песник и критичар тврди да „пјеснички чин покреће раздиобу троврсног искуства: 1. искуство простора (земља/повијест) 2. искуство егзистенције (индивидуум/сувременост) 3. искуство језика (поезија/предметност)“ (Mrkonjić 2009: 11). Када се у наставку експлицира да прва компонента наведеног низа подразумева песничку артикулацију семантички прегнантних аспеката простора – од ревитализације пејзажа до културно-историјског наслеђа одређених амбијената, области и градова, да песничко искуство егзистенције у хрватској лирици подразумева евокацију широке скале стања субјекта, модуса саморазумевања и поимања света, те да се трећим чланом низа наговештавају песничке праксе које стреме изласку из модернистичког хоризонта – јасно је да се може препознати извесна аналогија са до сада назначеном контекстуализацијом анализе лирске субјективности у виду сужавања концентричних „кругова“. Осим тога, сродност са Мркоњићевом типологијом постоји и услед тога што подела поетичког „поља“ на којој се овде инсистира није условљена дијахронијским „током“, већ је, као и у типологији хрватског песника, пре феноменолошки устројена, заснована на издвајању међусобно сродних поетичких/стваралачких парадигми као оквира полифокално-компаративног приближавања индивидуалних песничких подухвата.

Отуд се, у циљу предочавања наредног нивоа контекстуализације анализе лирске субјективности, функционалном чини употреба Мркоњићеве синтагме „искуство егзистенције“, уз извесно преиначење у „песништво искуства егзистенције“, или, сведеније „песништво егзистенције“. Потоња синтагма подразумева шири поетички опсег од већ помињаног „субјективног лиризма“, обухватајући и његово значење, и указује заправо на сложенију и универзалнију поетичко-обликотворну основу певања. Онтичка равна егзистенције тек једним делом бива евоцирана „субјективним лиризмом“, односно исповедно-

монолошким изражајним модусом. Управо песништво 70-их година одражава кумулацију визија људске природе и погледа на свет који, обликовани у периоду од зачетка послератног модернизма до првих назнака постмодернистичког таласа, рефлектују „отиске“ низа филозофско-књижевних тенденција и „школа“ актуелних у назначеном периоду или пак формираних између два светска рата, те отуд не чуди „одјек“ у лирици, између осталог, естетике апсурда, хајдегеријанске или феноменолошке мисли, ревитализације метафизике, уже схваћене егзистенцијалистичке филозофије или пак психоанализе.

Другим речима, означитељ „песништво егзистенције“ – функционално преузет из описа једног дела корпуса хрватске модернистичке поезије и прилагођен ширем, јужнословенском контексту – може се препознати као корисна синтагма при упућивању на лирику са јужнословенских простора која се остварује у распону од поезије препознатљиве превасходно по артикулацији емотивних садржаја, до стремљења лирског (само)одређења субјекта у контексту тзв. крајњих, метафизичких питања. Субјект који се дистанцира од колективистичких назора и настоји да опише свој унутрашњи живот и/или своје место у свету, језгро је такве поезије, а његове еманације се могу пронаћи у широком спектру поетика, од поменуте „тихе лирике“ бугарске књижевности до *Записа о Црном Владимиру* Стевана Раичковића, од Михалићевих остварења која би могла бити репрезентативна за уже схваћено егзистенцијалистичко песништво, до естетских врхунаца лирике Дане Зајца, од контемплација о заласку живота у стваралаштву Десанке Максимовић до различитих лирских форми посредовања интимности у песмама Весне Парун. Свему томе се могу додати и тенденције превредновања егзистенцијалистичко-метафизичког етоса у поетикама које, у основи, остају део тог поетичког корпуса, као што је случај са иронизацијом метафизике у поезији Миодрага Павловића или пак са настојањем да се на нов начин сагледа тема тела, нпр. у лирици Мирјане Стефановић.

Извесне поетичке еманације се донекле издвајају из наведеног, врло опсежног скупа – реч је, најпре, о већ поменутиим космогонијама Попе, Павловског, и, додаћемо, словеначког песника Грегора Стрнише. Посебно место заузимају и настојања да се покаже тесна узајамна зависност теме егзистенције и самог певања, као у поетикама Ристовића и Раичковића. Томе се могу додати

појединачне опсесије аутопоетичким питањима, као у случају многих песама Борислава Радовића, или пак њихово спорадично тематизовање у лирици Лалића, Данојлића, Ивана Цанева, Никице Петрака и других. Уколико назначене поетичке опције схватимо као рубне у спектру примера тзв. „песништва егзистенције“, тј. уколико лирске космогоније препознамо као видове удаљавања од антропоцентричних слика света, а кореспонденцију аутопоетике, егзистенције и чина певања као померање ка текстоцентричним поетикама – можемо формирати још један низ контекстуализација анализе лирске субјективности: најпре космогонијско-метафизички „оквир“, затим најобимнији корпус обједињен интересовањем за модусе егзистенције, и, треће, контекст лирике у којој тема певања добија приметно, често круцијално поетичко место.

Након досадашњих настојања да се парцелизује поље формирано модернистичким песничким праксама, неопходно је прецизирати и редослед по ком би се смењивале подгрупе поетика које би биле у фокусу анализе. Почело би се, дакле, са космогонијским контекстом, будући да представља најевидентније удаљавање од антропоцентричних етоса; затим би следио сегмент анализе који би одражавао својеврсни „силазак“ у цивилизацијско-повесне токове и наднационалне културне „кругове“. Следећи ниво анализе био би „уоквирен“ питањима националне историје и колективног идентитета, да би се затим приступило различитим облицима ангажоване поезије, чиме се остварује лук од најширег, макрокосмичког контекста у ком је људска моћ минимализована, до условљености партикуларне егзистенције друштвено-политичким оквирима, те до акцентовања улоге индивидуалне воље при самоодређењу унутар заједнице.

Прелазак на „песништво егзистенције“ такође подразумева појединца у првом плану, али не нужно у релацији према друштвеном контексту, већ у широком распону стања – од интроспекције и солипсистичких самопреиспитивања до потраге за метафизичким ослонцем индивидуалног постојања. Са препознавањем важности аутопоетичких питања, још увек артикулисаних у модернистичком хоризонту разумевања текста, фокус се помера ка поетикама које изразитију пажњу посвећују самој теми певања и промишљању песничких традиција и пракси. Тим „путем“ свакако се може доћи до границе према постмодернизму, ка ствараоцима који су, попут Сламнига, можда и

најрепрезентативнији када је реч о „нечистим“ поетичко-стваралачким концептима, што их, донекле парадоксално, претвара у предводничке фигуре.

### 3.4. „Охола грешка“ света: космогоније Попе, Павловског и Стрнише

#### 3.4.1. *Споредно небо*: субјект знања о Звездознанцу

Анализу лирске субјективности најпре ћемо извести фокусирајући се на поетике које подразумевају екстензију контекста људског постојања, и у којима се изразитије стреми лирској евокацији макрокосмосичког поретка него нијансирању саморазумевања субјекта у таквим, најшире поиманим оквирима егзистенције (в. Пантић 2002: 45–50). Могуће је отуд отпочети са Попином збирком *Споредно небо* (1968), у којој први циклус, „Зев над зевовима“, отвара песма „Звездознанчева оставштина“, дата у курзиву и предочена као низ констатација. У песми сазнајемо да су иза Звездознанца остале „*његове речи/ Лепше него свет*“, да „*Чекају на окукама времена*“, те да „*Нико не може да их подигне/ Нико да их обори*“; такве речи су наизглед неоспорног ауторитета („Ко може да их изговори“), али поседују и *сенке* („*Звезде падалице главе скривају/ У сенке његових речи*“; Попа 2001: 135).

Знање о звездама, што свакако може бити метонимија за далекосежније, метафизичко знање, након нестанка свог извора, посредује се *речима* чији се ауторитет апсолутизује: те *речи* нико не може да измени и оспори, али њихово значење, бар у издвојеној песми, остаје затајено, уз завршну метафору која носи извесну двосмисленост. Најпре, звезде падалице, које главе скривају у *сенци* непорецивог *логоса*, падају у космичку *таму* уколико прихватимо референцијалност слике и поимање свемира као сеновитог одраза Звездознанчевих речи. Осим тога, завршна слика песме може и другачије да се разуме уколико се задржимо на метафоричној вредности *сенке* – речи Звездознанца би отуд поседовале извесно наличје, можда и подривајуће по њихов ауторитет.

Исказна инстанца се врло дискретно обзнањује као специфични лирски субјект, „откривен“ интерогативним исказом („Ко може да их изговори“), чиме истиче повлашћеност Звездознанчевог логоса и немогућност успостављања нове фоноцентричне позиције која би имала Звездознанчев ауторитет. Осим тога, уводна песма *Споредног неба* представља пример изразитије уочљивости поетичких начела имплицитног аутора, будући да постоји интервенција у равни типографије. Другим речима, за увођење курзива не може бити „одговорна“ исказна инстанца, као ни емпиријски аутор – та врста промене „сигнал“ је да се „Звездознанчева оставштина“ издваја од осталих песама, услед чега је и лирски субјект у њој потенцијално различит од персона у наставку збирке.

Семантичка прегнантност наведеног поступка постаје јаснија након приступа осталим песмама циклуса „Зев над зевовима“, који отвара „Звездознанчева оставштина“. Наиме, свака од песама у том низу почиње формулом која је иницијална и за усмено приповедање бајки (био/била једном), што је сигнал да је реч о персони наратора приповести тог препознатљивог жанра. Појава такве персоне имплицира специфичан контекст – аудиторијум који у „призивању“ дискурса бајке препознаје сублимирано знање о свету. Осим те неприказане, али подразумеване заједнице, специфичност уведене персоне је и то да њу „прати“ и имплицитни читалац који уочава иронично-хуморни спој говора о наднаравном и изношења космолошког знања.

Узме ли се у обзир и то да у уводној песми циклуса сугерисан изостанак Звездознанца, носиоца знања, а да се извесно знање ипак излаже у наставку циклуса, може се открити још потенцијалних нијанси у формирању персоне. Наиме, типографска разлика прве песме (курзив) може упућивати на то да персона у песмама које следе настоји да реконструише знање приписано Звездознанцу, те „опонашање“ говорне ситуације усменог приповедача на први поглед упућује на фоноцентричну „одбрану“ метафизичке истине чији је чувар (био) одсутни Звездознанац. Другим речима, уведена персона циклуса „Зев над зевовима“ је, и поред резервисаности у прошлој, курзивној песми („Ко може да их изговори“), преузела „одговорност“ преношења Звездознанчевог знања.

Осим тога, још једна потенцијална „маска“ исказне инстанце дискретно показује своје обресе – није без основа уочити „лице“ одсудног зачетника космогонијског *логоса*. У прилог томе иде могућност препознавања, у првом циклусу *Споредног неба*, слободније схваћене верзије поступка приређеног/пронађеног рукописа. Дискретни лирски субјект курзивом дате „Звездознанчеве оставштине“ истовремено објављује, видели смо, одсуство Звездознанца и апотеозу *логоса*, те би песме које следе могле подразумевати и предочавање Звездознанчевих *речи*.<sup>42</sup>

Тиме се не мора окончати опализација при конкретизацији персоне у циклусу „Зев над зевовима“, будући да рецепција самог тоналитета – зависна од провизорне читалачке оптике, од контекстуализације која подразумева приклањање хуморно-детронизујућем регистру или пак препознавању метафизичких увида – условљава контуре персоне. Отуд постоји повод да је уочимо као гласника апсурда и бесмисла, понекад обзнањеног у виду дискретне иронизације границе између стварности и привида („Био једном један зев (...)/ Тама би му тупа тама очајна/ Од очаја ту и тамо блеснула/ Мислио би човек звезде“, „Зев над зевовима“, 141), или, са друге стране, као инстанцу која сугерише непрозирно онтолошко начело, наговештено тек сликама грешке, несклада, дисхармоније у макрокосмичком поретку („Била једном једна грешка/ (...)/ Шта све није измислила/ Не би ли доказала/ Да у ствари не постоји/ (...)/Измислила је простор/ Доказе своје у њега да смести/ И време да јој доказе чува/ И свет да јој доказе види“, „Охола грешка“, 137). При томе се не може мимоићи утисак да је врлина Попиног поступка заправо у скопчаности, налик неразлучивости страна у Мебијусовој траци, метафизичке озбиљности и њеног „снижавања“, сугерисања недохватне онтолошке „подлоге“ и хуморног порицања њеног постојања.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup>У критици је лирски субјект *Споредног неба* превасходно препознатан као Звездознанац (Петров 1969: 899; Велмар Јанковић 1998: 55).

<sup>43</sup> Једна од најфреквентнијих тема интерпретативних текстова о Попиној поезији свакако је специфичност хумора, поготово у *Споредном небу*, у којем хумор, као „својеврсна онтолошко-метафизичка мјера ствари“ (Брајовић 1997: 114), открива „суштинску двосмисленост“ Попиног „пјесничког гласа, из којег проговара спознаја о несводивости свијета и непостојању коначних истина“ (113). Нијансирање иронизације, гротескно-хијазмички спојеви, апсурдно-црнохуморно откривање наличја уверења о свету и човеку, склоност укрштању алегорије и парадокса, елементи пародије, „оживљавање“ структура загонетки и окошталих значења фраза - гравитационо су језгро многих анализа Попине поезије и вероватно кључни фактори интегрисања широке интерпретативне заједнице у којој се дели став о канонским даметима његовог песништва, чему



Циклус „Знамења“ само наизглед деперсонализује перспективу и чини је хладним посматрачким оком лирског Над-Ја, будући да се износи низ алегоризованих ситуација, примера поменутог „квара“ у стварности, на начин који неизоставно асоцира на узнемирујући уплив лакановског Реалног у видљиво<sup>44</sup> („Кап крви у углу неба“, „Уљез“, 145; „Глава одсечена/ Глава са цветом међу зубима/ Лута око земље“, „Глава бескућница“, 148; „Бео безобличан завежљај/ По ведром небу се креће“, „Тврдоглав завежљај“, 147). Ипак, лирска субјективност се и у тим случајевима назире, и то услед интонације прожете чуђењем и немиром у завршним стиховима појединих песама циклуса („Бео безобличан завежљај/ (...) / *Што се већ једном не смири*“, 147; истакао Г.К.). Лирски субјект се објављује и показном заменицом као посматрач који није равнодушан пред призорима које описује („Шта тражи кап крви у углу неба/ У том ћоравом углу неба“, 145; истакао Г. К.). Дискретно назначена персона у „Знамењима“ напустила је контекст говора предања из претходног циклуса, своју специфичност исказујући перципирањем окружења и дискретним реакцијама на гротескно-узнемирујуће призоре дисхармонизације макрокосмоса.

Наредни циклус „Размирица“ садржи дијалошку динамику, сваку од песама започиње обраћање ентитету који се тек у пар песама именује (нула), за који се не може поуздано тврдити да је идентичан у свакој од песама циклуса, и који реплицира лирском Ми, угроженом управо од стране инстанце којој се обраћа. Прецизније казано, у песмама „Размирица“ две супростављене инстанце зависе једна од друге, узајамно се конституишу међусобним апострофирањем, „дугујући“ свој глас успостављеној релацији са опонентним ентитетом. Попа тако контрапонира две лирске субјективности – једну посредовану плуралом која асоцира на људску заједницу, док друга, уколико се прихвати једнодимензионална симболика нуле, неоспорно наводи на мисао о Ништавилу, или пак на застрашујуће Реално које изазива ефекат *uncanny*, чинећи познато (небо, сунце) острањеним, језивим и гротескним.

---

уочљив допринос пружа управо *Споредно небо* (в. Брајовић 1997: 99-116; Вошковић 2008; Вуковић 1998: 103-112; Милошевић 2008: 145-156; Поповић 1997: 81-97; Петров 1969: 887-923; Цидилко 2008).

<sup>44</sup>О лакановској представи Реалног већ је писано у теоријском делу (в. Žižek 2002: 184-185).

Таквом учинку свакако доприносе хијазмички спојеви и инсистирање на метафорама (делова) тела када је реч о опису стања угрожене инстанце, као и на персонификацијама узнемирујућих аспеката стварности („Зашто нам врат зреником стежеш// Волим да ми набори неба/ Густо низ бокове падају// Задавићеш нас тим појасом// Волим ваш плач за плавом омчом/ Кад уморан се распојасам“, „Плава омча“, 156). Изведеном персонификацијом/антропоморфизацијом, која је потпора уведеној прозопопеји и субјективизацији нељудске инстанце, потиरे се могућа онтолошка повлашћеност људске заједнице. Са друге стране, Попин поступак поседује и амбивалентност – у циљу хомогенизације исказне инстанце посредством које „проговара“ искуствено недохватна и узнемирујућа „страна“ стварности, уведена антропоморфизација „замрзава бесконачан ланац трополошких трансформација и пропозиција у једну једину тврдњу или суштину која, као таква, искључује све друге“ (De Man 2008: 75). Персонификација као поступак обликовања такве лирске субјективности очигледно је у поетици *Споредног неба* истовремено услов *ипсанпу* ефекта, претварања познатог у претеће и неразумљиво, али и хуморне противтеже која „спутава“ даљу пролиферацију „негативне“ метафизике.

У циклусу „Подражавање сунца“ као исказна инстанца искључиво је присутно лирско Ми, упућено у макрокосмичке промене и обликовано на начин који ревитализује стару идеју универзалних аналогија микрокосмоса и простора универзума („сунце// Сијало нам је на ребрима/ Отворило је небо широм/ У грудима нашим сиротим“, „Подражавање сунца“, 171). У наредном циклусу „Раскол“ обнавља се дијалогско-контрапунктна основа песама, овога пута измењеног односа заједнице и нељудског ентитета. Њихов спор се заснива на интерпретацији онога што је лирском Ми остављено у залог – док лирско Ми препознаје само „бајат колач пепела“ и лутање са точком „угашеним око врата“, лирски субјект, чије рецепијентско поимање може да опализира између наднаравног хабитуса и персонификованих својстава космоса, констатује да је његова „оставштина“ „жар“, или пак „огњени умни точак“. Већ у првој песми циклуса заправо је назначено да су осећања зебње и збуњености пред чудовишним „лицем“ универзума смењене свешћу о космосу као месту пустоши („Напустио си нас на дну/ Свог испражњеног доњег котла“, „Јешан дим“, 175).

Евидентно је да се извесна наративна, „романескна“ нит, као што је већ примећено, може пратити кроз циклусе *Споредног неба* (в. Милошевић 2008: 98-101; Шеатовић Димитријевић 2012: 63–165), као што се може уочити и да лирско Ми у наредном циклусу, „Липа насред срца“, уочљивије него у претходним примерима, зависи од формулативности која постоји при излагању усмених предања и бајки (Вошковић 2008: 191). За анализу лирске субјективности важно је да лирски глас у том случају настаје интерференцијом универзализованог гласа народног приповедача и гласа заједнице која, иако сведеније упућена на чудовишну „страну“ космичких простора него у ранијим циклусима, не даје повода да је разумевамо као различиту од лирског Ми „Размирице“ и „Раскола“. Својеврсна потрага заједнице за ослонцем у микрокосмосу, артикулисана вишестепеним обрасцима усменог бајковитог наратива („Липа цветна насред срца/ Под липом котао закопан/ У котлу дванаест облака/ У облацима младо сунце“, „Липа насред срца“, 191), завршава се још једним видом бездомности и недостатности људских напора („Буљили смо у последњу дубину/ Дубљу од рођеног живота/ Дигли смо руке од копања“, 191).

Епилошки циклус „Небески прстен“ организован је на сродан начин као и први – уводна песма „Звездознанчева смрт“ дата је у курзиву, суптилно откривајући персону познаваоца гласина о судбини Звездознанца („*Морао је кажу да умре/ Звезде су му биле ближе/ Него сами људи*“, 195), личније обојеног става када је реч о процени разлога Његове смрти („*И смешне су гласине о бодезу/ Са отисцима људских прстију// Нашао се просто ван света кажу/ Пошао је да нађе сунцокрет/ У ком се стичу путеви/ Сваког срца и сваке звезде*“, 195). Персона, чини се, није тек у служби формирања слике смрти Бога, узроковане радикалним антропоцентричним заокретом и метонимијски сугерисане људским отисцима на бодезу. Говорећи о поводу смрти Звездознанца, персона пружа слику света која знатно више узнемирује од ничеанског одбијања Звездозначевог ауторитета – Звездознанца смрт налази на путу ка „сунцокрету“/језгру које би представљало крајње исходиште сваког микрокосмоса („Сваког срца“) и тежиште космичког поретка („сваке звезде“). Тиме се заправо упућује на недоступност, или пак непостојање такве стожерне тачке, уз сугестију да на крају Звездознанац губи

ауру „чувара“ крајњих метафизичких знања, будући да он у свом лутању завршава немоћан „ван света“.

Лирски субјект у песмама циклуса који следи може се разумевати на више начина. Најпре, јасно је да се он указује као својеврсно „уточиште“ за космичке феномене, односно успоставља се специфична међузависност између лирског субјекта и макрокосмичких простора. „Небеском прстену“ коме се сјај „пропио“ а „празнина угојила“, лирски субјект нуди „домали прст“ да се „скраси на њему“ (196), а „звездама избеглицама“ сопствену „бору (...) и водиљу једну трепавицу“ која би их вратила „кући“ (201). Није неоправдано извести закључак да у завршном циклусу збирке лирски субјект излази из оквира заједнице фасциниране знањем Звездознанца и „оживљава“ сопствени „лик“ апострофом Другог, тј. обраћањем неретко персонификованим космичким појавама којима предлаже помоћ или коначно исходиште унутар свог микрокосмоса. Стога обликовање контура тела/лица лирског субјекта може бити одраз антропоцентричног заокрета у завршници *Споредног неба*, будући да се универзум предочава као несагледиво место кризе, дисхармоније, несталности, насупротив „уточишту“ индивидуалне егзистенције.

Антропоцентрични „ослонац“ несводивих космичких простора добија посебну варијацију у песми у којој се апострофира „одсутност“ („Сирота одсутност“). У њој се лирски субјект дискретно обзнањује као *песнички субјект*, уз имплицирана аутопоетичка начела која подразумевају донекле резервисано, али ипак присутно поверење у метафизичке домете песничког говора („Сагни се гола ако можеш/ *До мог последњег слова/ И пођи његовим трагом// Све ми се чини сиротице/ Да у неку присутност води*“, 198, истакао Г. К.). *Траг* самог слова који оцртава одакле слово/означитељ „долази“, не подразумева постструктуралистичко измицање полазног „извора“ означеног/смисла. Пре је реч о наговештају доласка *одсутности* до претпостављеног „полазишта“ слова, до „трансформације“ *одсутности у присутност*, што је блиско идеји да „одсутност није ништавило, већ је присутност коју прво ваља присвојити (...) То не-више јесте по себи оно још-не скривеног доласка своје неисцрпљиве суштине“ (Најдегер 1982а: 126).

Посредно се, дакле, поезија објављује „као установљавање бића“ (Најдегер 1982б: 144), будући да је „одговорна“ за транспоновање *одсутности* у *присутност*. Објава присуства смисла космичких појава у слову, у песничкој речи, јасно асоцира на хајдегеријанску визију песничког језика као онтолошки повлашћеног медија који обезбеђује „кућу бића“ (в. Најдегер 1982). У завршници *Споредног неба*, дакле, долази до имплицитног дијалога са Хајдегеровим позним мишљењем релације језик-биће-песнички чин, произашлог из критике картезијанске традиције субјекта и „заборава бића“ (в. Gosetti-Ferencei 2004). Ипак, управо лирска субјективност сведочи да није реч о настојању да се оствари потпуно доследна лирска „примена“ Хајдегерове филозофије песништва.

Најпре, уводне песме првог и завршног циклуса, остварене у курзиву, садрже персоне које маркирају почетак и крај трансформације лирске субјективности у *Споредном небу* – од дискретно оглашене персоне у служби апотеозе Звездозначевих речи до исказне инстанце која сведочи о Звездозначевој смрти и неуспешној потрази за стожерном тачком постојања. У пролошком циклусу, видели смо, постоји више опција персонализације исказне инстанце: то може бити наратор бајки/предања, посредник Звездозначевог знања о свету, али и сама персона Звездознанца. Сродно осциловање типова персонализације рефлектује се и у епилошком циклусу – већ је истакнуто да лирски субјект може репрезентовати индивидуалну, песничку егзистенцију антропоцентричног заокрета, али не може се мимоићи опција да је опет реч о *персони Звездознанца* чија онтолошки онипотентна позиција омогућава пружање „уточишта“ космичким феноменима. Све то је праћено персонификацијом Звездознанца (прст, боре, трепавица).

У потоњем случају, дакле, не говоримо о персони песника. Таква опција фигурира само уколико прихватимо поменути антропоцентрични заокрет. Уколико акцентујемо могућност да је у епилошком циклусу реч о *персони Звездознанца*, у песми „Сирота одсутност“ сама *одсутност* не следи *траг* песничког слова, и није реч о задобијању присуства бића у песничком језику, већ одсутност прати слово *Звездозначевих речи*. Ипак, таква опција еманира специфични метафизички песимизам: смрт Звездознанца, лутање „ван света“, не обећава нужно трансформацију одсутности у присутност. Отуд је могуће

закључити да и у последњем циклусу постоје услови за опализацију при конституисању лирске субјективности, уз истовремену депатетизацију, проблематизацију и, са друге стране, ревитализацију визије песничког језика хајдегеријанске провенијенције.

### 3. 4. 2. До краја времена: Грегор Стрниша

У словеначкој послератној поезији Грегор Стрниша је најизразитије показао тенденцију ка формирању целовите и готово систематичне космогонијско-метафизичке визије, настојећи да успостави међусобно „дозивање“ мотива унутар целокупног, не само песничког опуса, задржавајући се, као и Попа, у модернистичком поетичко-епохалном хоризонту. Изразито концептуализовање корелација Стрнишених збирки публикованих 70-их година (*Жир*, 1972; *Око*, 1974; *Маказе*, 1975; *Јајце*, 1975) условљава и конфигурацију лирске субјективности која се, као у делу мало ког јужнословенског модернистичког песника, указује у функцији хомогенизације целокупне поетике аутора.

Персона песама збирке *Жир* типолошки није превише удаљена од појединих реализација лирског субјекта у Попином *Споредном небу* – често се указује као посредник наратива који превазилази сингуларно знање о свету, као инстанца која открива „образину“ преносиоца древних увида у макрокосмичка кретања, уз извесну разлику, тј. уз нешто предвидљивије и семантички суженије хуморне ефекте него што је то случај у Попиној поезији (нпр. сунце се назива „Грбоњом“). Сам лирски субјект, дакле, врло дискретно се обзнањује као инстанца која није извор примордијалног искуства („каже легенда стара“, „Жир III“, Стрниша 1977<sup>45</sup>: 99; в. Strniša 2007: 154), већ медијална „тачка“ у изношењу космогоније, у сугерисаној поетичкој етапи ослоњене на антропоморфне фолклорне представе небеских тела и природних процеса („Живела су два краља/ – каже легенда стара –/ слична баш као браћа,/ истог су лика и стаса“, „Жир III“,

---

<sup>45</sup>Будући да ни у самом двојезичном издању Стрнишених песама нема конкретизације године публикавања, задржавамо знак питања при цитирању стихова, како је наведено и при каталогизацији у Народној библиотеци. И у наставку биће сличних случајева када је реч о изабраним песмама словеначких аутора у издању „Народне књиге“ 70-их година.

Стрниша 197?: 99; „Мртвац језди по свету/ преко река и честара,/ језди по првом снегу/ све до зеленог марта“, „Жир V“, Стрниша 197?: 101; в. Strniša 2007: 156).

Циклус „Врба“ доноси – за збирку *Жир* – парадигматичну реализацију лирског субјекта који израженије открива своје „обрисе“. Реч је о исказној инстанци која, апострофирајући неименованог Другог, донекле одступа од улоге посредника знања и архетипског искуства. Уз нешто непосреднију интонацију која рефлектује одређени егалитет лирског субјекта и адресата исказа, лирски субјект упућује на непрекинути континуитет живота, евоциран донекле устаљеним топосом „бескрајне“ и „стародревне реке“ („Ти умрети никад нећеш,/ јер ни врба не умире“; „Врба I“, Стрниша 197?: 109; в. Strniša 2007: 161; „Тече стародревна река,/ стара ко брег изнад ње./ Па и та река и та кретња/ биће, кад тебе и не буде“, „Врба III“, Стрниша 197?: 111; в. Strniša 2007: 164). Лирски субјект се не третира као повлашћена инстанца када је реч о приступу одговорима на крајња питања, те се лирско Ја преображава у лирско Ми. При томе параболним сликама упућује на варљивост перцепције („У *зачараном* смо краљевству/ верне земље, строгих звезда// (...)// И зато плови палата/ каткад у ноћ ко *привид*“, „Врба II“, Стрниша 197?: 111; в. Strniša 2007: 163; истакао Г. К.), док, са друге стране, ојачавањем симболичке вредности храста/жира варира идеја о одржању живота („Где стоји витка палата,/ расло је некада дрво./ Не, кроз зид, прозор, врата,/ храст и сад шикља у ноћ“, „Врба II“, Стрниша 197?: 111; в. Strniša 2007: 163).

Есенцијалистичко/метафизичко начело континуираног витализма добија, наизглед, ужу контекстуализацију увођењем топоса Нојеве барке, вида опстанка живота у цивилизацијским оквирима. Врло лако се, ипак, испоставља да је реч о поступку амбивалентних импликација – значења библијског општег места могу се идентификовати са самом Природом, у којој лирско Ми, типолошки врло блиско персони циклуса „Врба“, проналази и спокојство примордијалних квалитета („У зелену барку улазимо, // (...)// Штогод је људи широм света,/ сви отуд изиђоше некад./ Зато нам се овај трен чини/ да смо се кући вратили“, „Нојева барка“, IV, Стрниша 197?: 119; в. Strniša 2007: 180). При томе не би требало занемарити могућност мимоилажења заједнице и спасоносне барке, односно изостанак искуства архетипске провенијенције („Ако некад одовуд одемо,/ само да се

једаред вратимо,/ можда је не бисмо видели,/ можда бисмо и промакли“ („Нојева барка“ V, Стрниша 197?: 119; в. Strniša 2007: 181).

Са збирком *Око* Стрнишина концептуализација постаје огољена – поднаслов (*Oris transcendentalne logike*) подразумева намеру изразитог кореспондирања са Кантовом *Критиком чистог ума* при формирању значења песама. Стрниша је заправо применио наизглед врло функционалну лирску „стратегију“ – упућивањем на Кантове идеје као на контекст саме збирке, донекле је предупредио чин конкретизације „места неодређености“ која се намећу услед израза уочљиво прожетог метафорама и симболима, и поред начелног стремљења обликовању значења подобно филозофском дискурсу. Јасно је и да поред очигледне ауторске интенције, песнички језик може еманирати значења која се не морају увек лако самеравати са дOMETИМА филозофског дискурса.

Осим тога, у *Оку* је најчешће реч о доминацији лирског Над-Ја, инстанце која, следствено „логици“ поетике збирке, без уплива субјективног, индивидуализованог става износи извесна својства живих бића, света, саме перцепције, и тиме чини непосреднијим увид у етос имплицитног аутора. У прошлким стиховима, пак, још се и може наслутити извесна аналогија са, начелно казано, предкантовском мишљу о перцепцији простора и времена, тј. о представи субјекта који је вођен уверењем да постоји довршени свет који би требало спознати, не и да сама свест поставља координате и услове његове перцепције („Рука је око што захвата./ Прст је око свог длана (...)// Њима је свет слика сеновита,/ чаробна лампа вечита:/ они су далеки дланови,/ нису још свет загрлили“, „Елементи“, Стрниша 197?: 123; в. Strniša 2007: 187). У наставку продукована семантичка поља сложеније интерферирају и отежавају прегледне паралелизме између значења песама и било које филозофске, не само Кантове мисли. У књижевној критици је већ примећено да Стрниша на својеврстан начин „вара“ читаоца и да идеје трансценденталне логике трансформише и преиначава сходно индивидуализованим својствима поетике и лирске субјективности (Žunković 2014: 36).

Реч је, наиме, о томе, да у наставку интензивније „оживљавају“ објекти („Све ствари мачку гледају“, Стрниша 197?: 141; в. Strniša 2007: 163) и слике које



следе су (нео)надреалистичке провенијенције („преко рудина, кровова, у мук вечери светлих/ нескладно одјекује плач клавира црних./ Та музика спинета нескладно одјекује/ за песму канаринки, за уши пасје“, Стрниша 197?: 143; в. Strniša 2007: 165). Све то се, уз врло отворену интерпретативну вољу, може разумевати као комешање чулних утисака које животиње не могу довести у целовиту представу услед недостатака когнитивних моћи и, још важније, синтетичке моћи ума (Kant 1976). Ипак, посебно место у слици света коју *Око* доноси заузимају митска чудовишта: Кракен, налик џиновском октоподу, и Рок, гигантска, грабљива птица; иако их можемо поимати као хиперболисано-гротескне одлике света, без субјекта чије би априорне форме перцепције „примириле“ њихову „горопадну“ страну, на плану значења могу подразумевати више од наведених импликација изведених у аналогiji са Кантовим мишљењем.

Наиме, „Кракен сам обухвата/ с хиљаду руку по света,/ свака рука сто дланова,/ гладан полип сваки длан.// На длановима хиљаду прста,/ на длановима хиљаду тела:/ црви, ларви, змија, змијица,/ гусеница, паука, раковица“ („Кракен“, Стрниша 197?: 145; в. Strniša 2007: 306); отуд је Кракен „свуда присутан –/ хиљаде очију има,/ по света мотри њима“, док је „Рок његова прва младост,/ хватају се дланом у длан,/ гледају се оком у око“ (Стрниша 197?: 149; в. Strniša 2007: 310). *Свеприсутност* Кракена и његова гротескно-заstraшујућа представа, независно од контекстуализације *Критиком чистог ума*, може упућивати на мрачну, параболничну визију постојања у оквиру које и умне моћи субјекта не обезбеђују повлашћено место у поретку света. Узмемо ли у обзир да, у традицији, „обликовање гротескног“ подразумева „покушај да се обузда демонско у свету“ (Кајзер 2004: 263), и схватимо ли, сходно контексту модерне литературе, поменути демонизацију као метафору непријатељске и дискурзивно несводиве стране света, може се говорити о значењима која нису у фокусу Кантове мисли.

Лирско Над-Ја се спорадично, у наставку, повлачи и уочљива постаје инстанца која, обраћањем неименованом Другом у циклусу „Чово из предграђа“, одражава сужавање перспективе и оставља пре утисак сведока него позиције значајније бремените знањем од адресата исказа, што се посебно рефлектује у умножавању питања о природи зачудног лирског јунака („Чудан чово за углове скреће./ На челу носи око треће// (...)// Под њим брада до паса./ Испод су уста?

Нема уста?“, Стрниша 197?: 151; в. Strniša 2007: 263). Све више затамњујући „код“ алегоријских слика и израженије се задржавајући на зачудно предоченој свакодневици, словеначки песник даје повода тумачима да говоре о преласку са „космоцентризма“ на субјект „чије спасење се налази у свести властите несавршености и у исти трен савршености“ (Žunkovič 2014: 39).

Наведена критичарска оцена, стиче се утисак, ипак не открива довољно о лирској субјективности у наредним збиркама, у *Маказама* и *Јајцу*. Стрниша се, наиме, најчешће враћа инстанци која носи персону наратора, овога пута о „судбини“ времена. Инсистирање у критици на томе да је реч о интензивном дијалогу са извесним научним концептима, попут теорије релативности (в. Bilban 2008: 67-76; Kocijančič 2008: 51-61), подржано делимично и аутопоетичким ставовима (Strniša 2007: 574-657) није без основа, с тим што се оправдано може поставити питање да ли је Стрнишина интензивна употреба алегорије адекватан лирски „одраз“ сцијентистичког дискурса препознатљивог по преиспитивању постулата Њутнове физике и еуклидске геометрије.

Јер, искази који су у вези са разумевањем самог времена су исувише декларативни („Bilo je v času, ko se je zgubljal čas“, „Krpice“, Strniša 2007: 350), сама „историја“ времена подразумева алегоријске ситуације његовог „комадања“ на партикуларну темпоралност људи/индивидуа („Tu in tam ga je še bila krpa na tleh,/ na krpo so brž planili ljudje“, Strniša 2007: 350), поновног „шивења“ и „спајања“ до смрти („Kje se skriva?/- V vrtu Hudiča./ Kaj je taj vrt?/- Та vrt je smrt“, „Škarje III“, Strniša 2007: 387), те поновног „рађања“, што све подразумева „припитомљавање“ максимализованих просторно-временских координата које се опиру било којем хуманистичком дискурсу, сцијентистичкој „оптици“ и уметничком изразу, те свакако могу иницирати радикално истраживање на плану песничког језика/сликовитости и лирске субјективности.

Уместо тога, дакле, успостављена је исказна инстанца која, у виду својеврсног наратора, уводи деиктике не ради (раз)откривања сопствене позиције, или евокације макрокосмичког „закривљења“ простора и времена, већ ради употпуњења следа најчешће алегоријских минијатура које представу природних законитости недоступних Њутновој физици чине исувише

церебралном и прегледном. При томе се излагање тек делимично динамизује сменом питања и одговора, без истанчанијег профилисања уведених инстанци. Такви поступци добијају нешто виши степен естетске вредности када их схватимо као извесно иронијско-сатирично поигравање са перспективама којима се настоји обухватити тоталитет света. Иако се потоњи регистар сматра одразом умора Стрнишине песничке инвенције (Mitrović 1995: 368), њиме се, ипак, чини нешто семантички сложенијим строги концептуални оквир позне фазе његовог певања.

Осим тога, не може се потиснути утисак да Стрниша успоставља (не)свесни дијалог са песничком имагинацијом *Коре, Непочин-поља* и *Споредног неба*, са Попином концептуализацијом и осликавањем, у минорном, узмичућег принципа општег, макрокосмичког поретка, те се отуд српски песник, иако генерацијски није далек аутору *Ока*, испоставља као песнички „предак“ који се настоји превладати. О чему је заправо реч најбоље сведочи чињеница да је Стрниша, попут Попе, тежио строгој организацији збирки и коначној „слици“ опуса у виду „венца“ поетички међусобно повезаних песничких књига. Словеначки песник је управо *понављањем* Попиног принципа концептуализације опуса настојао да надиђе утицај аутора *Споредног неба*. Јер, „највећи проблем за позно дошавшег у појмовном смислу нужно представља понављање, будући да оно, дијалектички уздигнуто до поновног стварања, представља ефебов пут прекорачења, којим се удаљава од ужасног открића да је само копија или реплика“ (Blum 1980: 65). Уз репетицију „већ виђеног“, Стрниша је остварио и одређене поетичке разлике – попут неприкривеног дијалога са Кантовом мишљу – чиме је настојао да обзнани сопствену поетичку специфичност у контексту јужнословенске интерлитерарне заједнице.

### 3.4.3. Радован Павловски: ко разуме поезију муње?

У оквирима јужнословенских модернистичких књижевности и Радован Павловски<sup>46</sup>, у појединим збиркама, стреми лирском (раз)откривању космогонијског „кода“ и/или метафизичке позадине постојања, уз извесно

---

<sup>46</sup>Радован Павловски је песник чије се дело високо позиционира међу утемељивачима македонске модерне послератне поезије, најчешће уз приметно одсуство превредновања, види: Ђурчинов 1988: 61-66; Павловић 1975: 202-214; Наневски 1979: 267-272; Клетников 1985: 120-125.

смањење дистанце између макрокосмичких простора и микрокосмичког света. Естетски највишу тачку унутар опуса, када је реч о моделовању етоса који садржи космогонијске интенције, Павловски остварује збирком *Муње* (1978), коју вреди посматрати у корелацији са песничком књигом *Зрна* (1975), будући да је проширивањем циклуса „Поседи“ из *Зрна* у *Муњама* назначено надовезивање два песничка рукописа.

За разлику од Попе, који евоцирањем феномена макрокосмичких размера долази до дискурзивно несводивих својстава постојања и људске егзистенције, македонски песник настоји у *Зрнима* да атомизира слику света, да на микроплану издвоји извесни примордијални, општеважећи квалитет живог и неживог. Отуд посезање за симболиком зрна и истрајна, мада не у потпуности реализована тежња за проширењем његовог семантичког поља. У ту сврху се смењују персоне које придају глас тој есенцијализованој, свепрожимајућој компоненти стварности, или пак настоје да апострофирањем варирају и умноже њене еманације.

Отуд су већ у пролошкој песми уочљиви прозопопеја и концептуални принцип који „огољује“ конструктивну природу персоне самим насловом песме – „Зрно“ („У мени живи житије народа/ а са мном се/ и судбине по свету пребројавају/ (...)/ пут звезда да се удаљим/ и вечна светлост да будем/ изнад шаренила жита и народа“, „Зрно“, Павловски 1975: 8). Исказна инстанца поседује персону самог Зрна, тог есенцијалног својства и индивидуалне и колективне егзистенције, прожетог метафизичким квалитетом („вечна светлост да будем“). Нескривени „упливи“ инстанце имплицитног аутора, у којој је похрањена тенденција превасходног истицања зависности песничког стваралаштва и колективне самосвојности од благотворног дејства „зрна“, условљава учестале исказе повишене експлицитности. Тиме се суспреже потенцијална вишесмисленост и од персоне се формира прозирни медијум за реализацију једне, упркос симболичким/семантичким могућностима, симплификоване идеје („Суђаје ти још зарана подарише/ сву Васељену (...) за песму/ (...)/ па зрна бацаш у пустаре“, „Дар“, 10; „Има у Зрнима: отисак и одраз/ моје душе“, „Првородна зрна“,

20; „Здравица моја Зрну жртвеном/ нек захлеби и нек се утка/ у сам дух народа“, „Жртвено зрно“, 12; истакао Г. К.)<sup>47</sup>.

Ипак, семантичка вредност централног симбола у *Муњама* је знатно сложеније фомирана, а корелације којима се сугерише тоталитет света (муња/песнички чин/индивидуа/колектив) немају увек лако предвидљиву динамику. Наиме, већ у првој песми, „Рукопис“, апострофирање Муње изведено је уз специфично степеновање њених онтолошких квалитета („Ти се само бојиш/ Властите Тајне/ Која тајне познаје твоје“, Павловски 1978: 7). Другим речима, формира се амбивалентно „језгро“ њене природе које је од ње неодвојиво, будући да представља њену Тајну, али је на изванредан начин од ње и отуђено и ван њене контроле, јер има увид у непрозирну „страну“ Муње и представља својство вишег онтолошког статуса.

Исказна инстанца која износи такво знање о Муњи, кроз збирку се открива као *персона песника* који описом особина Муње не компонује само представу о свепрожимајућој основи постојања, већ обликује и једну визију песничког стваралаштва („Ја разумем само поезију у њима“, „Очи Муња“, 30). Тако формиран лирски субјект, најчешће лишен конкретнијих просторно-временских одређења и специфичан превасходно по комуникативној интенцији према централном симболу збирке, препознавањем извесних својстава Муње поступно употпуњује

---

<sup>47</sup>Павловски, заједно са Ђузелом, потписује један од најбитнијих манифестно-аутопоетичких текстова модерне македонске поезије, „Епско на гласање“ (Ђузел, Павловски 1960: 8-9), из ког се може реконструисати жељени циљ коме су стремили (не само) издвојени македонски песници, и упоредити са резултатима који су остварени у наредним деценијама. Наиме, Павловски и Ђузел најпре децидирано износе тврдње: „Да, ми немамо традицију, ми смо без традиције. Ми нисмо што и други. Али имамо прошлост“ (8), да би у наставку, из осећања да су „највиша достигнућа“ у македонској историји, „од богумилског покрета и народног епоса па до Народне Револуције“, била „одувек антитеза, контраверза и негација“ (8), извели закључак да је неопходна „негација негација, и још хиљаду негација (...) да бисмо на крају нешто прихватили“ (8). Препознавши да македонска „поезија има сопствене изворе, своје сопствене пчелињаке са пуном слободом роњења“, Ђузел и Павловски еп схватају „као готовост и спремност за певање, као доказ песничке снаге“, као „елемент“, а „елемент смо ми сами“ (8). Трагајући, дакле, за епско-традицијском подлогом свог певања, свесни да морају сами да је (ре)конституишу и да тај пут мора бити остварен уз критичко-негаторски приступ, уз дослух са надреалистичким песничким праксама (8), македонски песници су се надали открићу и креативном „оживљавању“ наслеђа које неће бити идеолошки употребљиво, а које ће ипак показати специфичност македонског језика и културе. У том ентузијастичком настојању да се епски дискурс укаже као инспиративно полазиште, тематска потка и својеврсни, деидеологизовани „код“ којим се описују индивидуално и колективно, свакодневно/стварносно и метафизичко, многи македонски песници, не само потписани двојак, прелазили су границу према есенцијалистичким и једнодимензионалним копчама традиције и метафизике, партикуларне поетике и песничког наслеђа, што се на концу, много чешће може уочити у стваралаштву Павловског него Ђузела.

монистички устројен лирски „наук о елементима“, имплицитно откривајући и аутопоетички концепт.

Наиме, када констатује да је Муња „простору – простор“ (9), додајући да она прелази „растојање Вечности“ јер је и сама вечност, персону песника упућује на то да је Муњи иманентан заједнички *arhe* и најапстрактније постављеног спацијално-темпоралног контекста, као и сваког члана општег каталога живог и неживог („И из земље и из човека/ И из неба и из птица/ И из ветрова и из животиња/ (...)/ има много светлости муња“, „Порекло муња“, 10). При томе се открива и то да њена улога примордијалног елемента истовремено подразумева и разликовање од свега што је садржи као квинтесенцијални састојак („Њено порекло/ није од овог света“, „Очи Муња“, 29), али и апоретично уношење *те разлике* у сваки аспект постојања који Муња прожима. Таква дискурзивно несводива карактеристика и сугерисана свеприсутност Муње аналогна је претпостављеној моћи поезије, способности да се проговори о поретку света који се опире сваком виду артикулације – осим лирском говору („Тако великој сили/ каква је муња/ треба тек мало простора/ па да се јави/ баш као и мени/ док певам“, 30).

Прецизније казано, лирски обликована својства муња развијена су метафора домета песничког језика, при чему се не може занемарити и дискретна апотеоза фигуре песника, чије способности се „огледају“ у досезању, песничким језиком, особености муње која измиче целовитом поимању. Пројектовану моћ песничког говора прати метафорично утемељена, радикална екстензија просторних оквира у којима се појављује лирско Ја („Има часова/ у великим просторствима/ када певам/ видљиву песму невидљиве муње“, „Видљива песма невидљиве муње“, 16). У компарацији са завршницом *Споредног неба*, евидентно је заједничко поверење у метафизички домет песничког језика. У случају Павловског, пак, постоји и очување недохватне „стране“ муње, што, донекле парадоксално, прати тиха апотеоза песничког говора.

Колектив коме припадају лирско Ја и „дух народа“, у *Зрнима* предочени као есенцијалистички утемељене датости наспрам неименованих Других који пустоше „све жетве“ („Потера“, Павловски 1975: 40), у *Муњама* губе привилегован

статус у општем поретку света и постају једна могућа манифестација муње, заједничког именитеља сваког идентитета („Неком су потребне/ муње за устанак./ Некоме да се одржи./ Исте су то потребе“, „Потребе и муње“, 17).

У наставку збирке, у циклусу „Посед“ који је, будући пренет и проширен из збирке *Зрна*, знатно компатибилнији новом поетичком „окружењу“ – Павловски остварује лирско Ја специфично по хипертрофираном психотопу<sup>48</sup> који потиरे границу између сна и јаве („Сваке ноћи док сањам залазим/ и у најудаљеније крајеве света/ и шетам по своме Поседу/ (...) / док сам на једном месту/ уснио, на другом опет под/ сунчевим зраком калемим ружу, будан“, „Чувар поседа“, 42). Такво огледање целине у партикуларном ипак у наставку не подразумева нијансираније лирско обликовање и далекосежне метафизичке импликације, будући да је пре реч о формирању семантички једнодимензионалног антрополошког идеализма, посредованог исказима повишене експлицитности („То што имаш ти, то није много/ али у томе што имаш ти/ пролази цео свет./ Исто толико Поседа/ има и неко други/ и у најзабаченијој звезди“, 43). На крају, израженије него у случају Стрнишиног песничког концепта, ипак је евидентан отклон од сугерисања тоталитета света и извесно окретање антропоцентричној представи егзистенције.

### **3.5. Сужавање концентричних кругова: лирски субјект у контексту заједнице/традиције**

#### **3.5.1. Парадигматични поетички „лук“ Аце Шопова**

Након испитивања конфигурације лирског субјекта контекстуализованог макрокосмичким просторима или потрагом за есенцијалним *arhe* постојања, увид у лирику Аце Шопова 70-их година може да открије сублимирану „путању“ многих модернистичких поетичких токова, од поменутих космогонијско-метафизичких амбиција до, начелно казано, посвећености повесно-

---

<sup>48</sup>Опсежнија разматрања о лирском феномену психотопа у: Brajović 2000: 294-299.

цивилизацијским токовима и променама, или пак до упућености на широк распон могућих интеракција колективног и индивидуалног, традиције и појединца.

Наиме, у Шоповљевој поетици током осме деценије XX века, у делу песника који је несумњиво један од родоначелника македонске послератне модерне поезије (Ђурчинов 1988: 36-40), уочљиво је настојање да се досегну архетипски слојеви искуства перцепције процеса у природи, услед чега често посеже за симболистичким песничким праксама, нпр. у збирци *Гатач у пепео* (1970). Након тога Шопов евидентно показује интересовање за племенске облике заједница, на крају назначене етапе поетичког развоја у примордијалним везама колектива и тла препознавајући полазиште за модерније облике родољубља. Отуд, у контексту анализе лирске субјективности, Шоповљевоу стваралачку етапу издвојеног периода можемо интерполирати између космогонијско-метафизичких поетика и колективистичких опсесија.

У поменутој збирци *Гатач у пепео* (1970) Шопов издашно користи симболички потенцијал огња и пепела, настојећи да лирски моделује и семантички усложни динамику рађања и умирања, што на плану обликовања лирске субјективности резултира псеудореференцијалном, метафоричком и симболичком улогом деиктика у опсежним низовима фигура „усмерених“ на евоцирање (пра)елементарних сила природе („Ту је тај огањ – // (...)// Под овим венцем од сунчевих глава,/ под валом од којег стење подрхтава.// Под овом јеком, у заклињању и злоби,/ и дрветом које на обали од давнина коби“, „Дуго долажење огња“, Шопов 197?: 165; истакао Г. К.).

Лирски субјект у наведеном примеру наизглед носи персону *сведока* примордијалних процеса у природи, некога ко стреми способности „*ендотопије* (бити унутар ствари)“ (Ивановић 2005: 58). Ипак, такво стање није лирски евоцирано, тј. није реч о ситуацији дословног увида лирског Ја у комешање природних сила, ни о моделовању извесног сопства или динамике свести, већ – о обликовању извора знања о есенцијалним својствима материје, рађања и нестајања<sup>49</sup>, знања које допире до руба метафизичких увида. Другим речима,

---

<sup>49</sup>Услед назначених мотивских својстава не чуди довођење Шоповљевог стваралаштва у контекст Башларове мисли о песничкој имагинацији, те се отуд тврди да „Од башларовска гледна точка, особено провокативни се стиховите во кои огнот, што дури и му се препушта, при што доаѓа 'до



лирски субјект се опире психологизацији, али не губи антропоморфна својства; стреми коначној истини о свету, али пре свега уочава и артикулише амбиваленције огња као свепрожимајућег својства материје, пружајући једну монистичку визију устројства света која ипак, чини се, на концу измиче потпуном (са)знању („Ту је, у овом корену, у овој тишини што светли/ и никад светлост своју не може да осети.// На сваком дрвету он са сваким мртва виси./ То смо ми, то ја сам и то ти си.// И као такав личи гласу што сам се гаси,/ из неке глуже висине поново да ти се огласи“, 197?: 173).

Међутим, постоје песме у којима лирско Ја добија и прецизније контуре – у „Златном кругу времена“ апострофирање „старинске звезде“ није само са циљем нијансирања разлике између „огња“ и других еманација светлости, већ и ради одређења места поезије у обликованој слици света, као и тананијег профилисања инстанце која настоји да ту слику сугерише („Старинска звездо, звездо пророка и чуда – / распрсни се у стих, потони у најцрњи мрак./ У крви дуже траје ова светлост луда/ и овај невидљиви пламен што не зна за име и знак.// (...)// Под овим стаблом од речи зараслих у столетње коре/ страшни се огањ пали и горе корени гладни“, 179).

Персона, дакле, добија „лице“ песника који звезду „пророка и чуда“, звезду која је најавила почетак хришћанске ере, позива да нестане („победоносно згасни“) или да се „у стих (...) претопи“ пред *огњем* „што време га не уклони“. Лирско Ја не опонира звезди „пророка и чуда“ тек крв/тело, већ елементарније начело, несводиво аге постојаније од епоха и религија, будући да препознаје огањ као трајнији од хришћанског погледа на свет који је, наслућујемо, метафора за шире схваћене цивилизацијске оквире. Осим тога, персона песника варира идеју о недоступности коначне истине о огњу констатацијом да „не зна за име и знак“, тј. да га ни један означитељ не може превести у дискурс. Следствено томе исказна инстанца предосећа да пламен траје „у крви“ и прети „стаблу од речи“ које је сугерисано специфичном употребом деиктике, реферирањем на сам песнички текст („Под овим стаблом од речи зараслих у столетње коре“).

---

обединување на импулсот за живот и импулсот на смртта’, т.е. до феноменот којшто Башлар го именува како ‘Емпедоклов комплекс’ (Мартиновски 2005: 268), Иако назначена теоријска потпора тумачењу није без основа, чини се ипак да сам лирски субјект, како ћемо настојати да покажемо, пре рефлектује извесно (ограничено) знање о тематизованим феноменима, него што сам бива прожет њиховим дејством и процесима.

Персона/песник, чини се, са зебњом наслућује те промене, иако примећује да су „корени“ стабла „од речи“ *гладни*. Уколико прихватимо да се међусобно осветљавају већ описано лирско Ја, носилац извесног знања о еманацијама огња, и персона/*песничко Ја*, стиче се утисак да хабитус песничког субјекта делимично припада и персони знања о огњу, и да независно од варијација, лирски субјект *Гатања* остаје с ове стране границе према искуству непосреднијег увида у природу огња. Сама поезија отуд постаје облик слутње амбиваленција и несводивости централног симбола збирке, али и вид (само)ограничења, јер иако се у потоњој песми као метафорични еквивалентни стиха/поезије уводе „најцрњи мрак“ и „најдубља реч“ (179), стиче се утисак, на основу претходних песама, да су поменуте синтагме пре описи домета песничког говора како га разумева персона, него одраз лирског искорака до сфере стварности која је с оне стране границе искуства увида у огањ.

Још један облик лирске субјективности у *Гатањима* уочљив је у циклусу „Црно сунце“ у којем се мотив огња ни једном не помиње нити се на њега алудира. Ипак, „црно сунце“ са огњем дели карактеристику несводивости („Нит имаш исток, црно сунце, нит имаш запад,/ нит небо за молитву нит земљу за напад.// И свако ко пожели да ти се напије сјаја/ изгнаник је из пакла и изгнаник из раја// (...)// ко мисли да схватио те не зна што је бездан“, 217). Неизоставне асоцијације према метафизичкој сфери у наставку могу да се прошире – „црно сунце“ постаје својство које деле песма, лирски субјект/персона песника и аспект стварности недоступан дискурсу и чулима („О црно сунце, песмо, о ко ли те то стави/ да на рамену те носим ко замену својој глави“, 219).

Сугерисана идеја, свакако најсмелија поетичка компонента *Гатања*, чини се да не добија лирску реализацију која је аналогна њеном потенцијалу – фигуре које не откривају много о динамици субјективитета запоседнутог „црним сунцем“, као и транспарентни израз који не-место централног мотива одређује спрам строгих бинарних опозиција, не и сложенијим сликањем међусобног афицирања видљивог и невидљивог, постојећег и непостојећег, утичу да и

персона остане исувише статична, корехентна, специфична по предвидљивом резонерству, и поред интригантне уведене теме<sup>50</sup>.

Чини се да је извесна неусклађеност тематских интенција и обликотворних поступака уочљива и у наредној етапи стваралаштва Шопова, у којој овај песник у први план доводи мотиве повезане са афричким племенским заједницама и искуством ропства<sup>51</sup>. Специфичан хетероимаж<sup>52</sup> посредује се лирским субјектом који проговора из назначеног, племенског миљеа, углавном успостављајући разлику између себе и егзотичног Другог, али одражавајући и настојање да се та разлика на особен начин премости.

Прецизније казано, хетероимаж је заснован на уверењу да су афричка племена ближа искуству прапочетка људске заједнице, примордијалном осећању неразликовања стварности и садржаја мита, разумевању света које релативизује границу између живих и мртвих. Отуд лирски субјект себе одређује као неког коме описани оквир егзистенције није иманентан, али који жели да га задобије као контекст свог постојања. Следствено томе се и формира лирска ситуација која асоцира на самртни час: „Оставите ме ту, моји добри црни пријатељи,/ и да тражих не бих нашао ово мјесто,/ што га открих случајно./ *Ту ме доведе моја исконска страст*/ за трагањем кроз мрачне ал' неизбјежне окуке историје,/ моја вечита жеђ за изворима свеопштег поријекла/ и глад моја за невеселом младости човјечанства./ *Ту ме доведе мој прародитељски нагон*/ и његов непогрешив шапат да све је исто/ иако скривено је у разним шумама и биљкама/ без обзира како се зову: баобаб, дуб или бреза“, „Свјетлост робова“, Шопов 1977: 83; истакао Г. К.).

Сама транспарентност израза, наравно, не мора да буде слабост поступка, чак може добити на посебној сугестивности уколико се, само привидно једнозначним исказима, захвати извесна амбиваленција или несводивост

---

<sup>50</sup>Шопов заправо не стреми хеуристичком „ослобађању“ песничке инвенције при визији „црног сунца“ које се наслуђује као „тотална и неозначива ствар (...) Понор који се смешта између субјекта и означивих објеката“ (Kristeva 1994: 69). Отуд лирски субјект Шоповљеве песме не посредује рубна, радикална искуства, већ церебрално и сумирајуће констатације.

<sup>51</sup> Траг „подразумеваног писца“ може се учити у паралитерарним коментарима, фуснотама, где се спорадично прецизирају детаљи повезани са обичајима и околностима живота у Сенегалу, чиме се открива референцијално полазиште описане афричке заједнице у песмама.

<sup>52</sup>О имаголошком термину хетероимажа, представе алтеритета, идентитета Другог, и аутоимажа, разумевања и конституисања слике сопственог идентитета и заједнице којој се припада, више у: Brajović 2007; Leerssen 2007: 17-32; Gvozden 2005.

тематизованог феномена; ипак, у случају Шоповљевих стихова пре је реч о формирању персоне која је у служби декларативног изношења врло хомогене идеје о есенцијалној вези појединца и претпостављеног прапочетка човечанства, о примордијалном „прародитељском нагону“ који генерише потрагу за том везом. Чак и ако прихватимо наведена значења као тематизацију архетипске „подлоге“, остаје утисак да је лирско Ја тек „празно место“ у функцији једнозначног презентовања начела имплицитног аутора, и поред настојања да се евоцира ситуација исказивања у окружењу афричког племена.

Додатно сужавање потенцијалних асоцијација изведено је песмом „Споменем ли те“, у којој лирско Ја апострофира Домовину и подразумева епохалним променама незатамњену повезаност индивидуе и „родног тла“ („Домовину, недопјевана пјесмо/ пјесмо неспокојна,/ иста кроз вјекове, кроз буљуке,/ за дједове као и за унуке,// (...)// спокој у себи ћемо ископати: ископаћемо га од искона“, 82). Такво успостављање вертикале појединац/Домовина/прапочетак човечанства која се ни на који начин не преиспитује, донекле бива суптилније обликовано у песми „У сну црне жене“, у којој лирско Ја формира хетероимаж метафоричне вредности, кореспонденцијом еротизације, *Песме над песмама* и мита о Мајци земљи, вишеструко посредујући место прапочетка увођењем мотива сна и тиме га чинећи, независно од стварне интенције аутора, нешто удаљенијим, интригантнијим и амбивалентнијим („Тијело твоје црна маслина/ најтамнија бронза// (...)// Небо твог тијела оре старински плуг// Сад схватам што не успјех да испјевам ти ниједну пјесму,/ јер си сама пјесма над пјесмама// (...)// и кажеш ми: буди спокојан, овдје ћеш да вјекујеш,/ мој сан је страшнији од најстрашније буне“, 71-72).

Као аутор око чијег канонског статуса и књижевноисторијског значаја постоји висок консензус унутар најшире схваћене интерпретативне заједнице македонске књижевности, Шопов парадигматично открива поетичку путању којом су се, у различитим варијацијама, кретали многи значајни јужнословенски модернистички писци, још радикалније него аутор *Гатача* говор о темама универзалног потенцијала замењујући говором о есенцији националног идентитета.

### 3.5.2. Богомил Ђузел: трагови античког света

Ипак, након Шоповљеве упућености на племенске облике колективитета, на „путу“ до теме националне специфичности неопходно је скренути пажњу на примере довођења у први план античког света и формирања лирске субјективности унутар таквог контекста; када је посреди поетика Богомила Ђузела, повратак античком хоризонту искуства и током 70-их година подразумева преиспитивање граница и темеља цивилизације.

Прецизније казано, у песмама које тематизују историју предмодерног света, издвајају се оне које успостављају стабилну опозицију цивилизација/варварство и доводе у први план дилему о томе који од два начелно успостављена нивоа развоја друштва може оставити далекосежније трагове у историји. У песми „Варвари у Делосу“ „образица“ исказне инстанце је варварин који градацијски представља покушаје уништења сваког трага грчке цивилизације на острву на ком је, по хеленској митологији, рођен Аполон („Цијеле смо седмице само рушили, на примјер/ (такорећи голоруки) стубове главног храма –/ толики чврсти бејаху, заглављени један у други/ као да су природно изникнуте громаде// (...)// бијес нам се није стишао/ а неразрушиви камен разјари нас још више// (...)// Памтим –/ чак и плочице с којима је био насликан/ њихов Аполон како јаше два зауздана делфина/ нијесмо могли сасвим да их ископамо“, Ђузел 2015: 146).

Паралитерарни детаљ, посвета („Кавафију“), као и резимирајућа (само)свест о сопственој варварској природи („Испоганили смо им бунаре, канале и бистијерне/ па отпловисмо, ко немани, за следећом пљачком“, 146), од персоне чине медиј интертекстуалне корелације са знаменитом Кавафијевом песмом „Варвари“. То што лирски субјект сопствену заједницу доживљава као *немани* и што се, посредством његове перспективе радикално контрастирају неуклоњивост цивилизацијских трагова и тенденција разарања, одраз је хуманистичко-прогресивног принципа који је у основи етоса и организације поетичко-обликотворних начела имплицитног аутора. Другим речима, исказивање персоне и контекст самог исказивања – варварин који поседује свест о сопственом

варварству у време рушења цивилизације – рефлектују поетичку потку засновану на одгонетању повода виолентних и рушилачких чинова у историји.

Ипак, као и у многим другим Ђузеловим песмама о којима ће бити речи у каснијим одељцима рада, постоји и извесна двосмисленост. Наиме, завршни искази персоне, осим што су вид „кријумчарења“ хуманистичко-антрополошког оптимизма и поверења у цивилизацијске домете, могу се читати и дословно, као израз осећања да трагови уништења надживљавају резултате културе („Један овакав полуразрушени град од камена/ трајаће дуже од цијелог једног осионог народа“, 146).

Као и многи други модернистички аутори, Ђузел тематизује и однос стваралаштва и моћи, песништва и колективитета, и то у песми „Пријатељска порука пјеснику сусједног народа“, у којој персоне песника – не и аутора песме – себе и апострофирану инстанцу превасходно разумева као ствараоце који су у служби заједнице којој припадају. Анимозитет према алтеритету („ти брстиш лишће из нашег дубоког коријена/ пљачкаш нас и пред другима се китиш“, 148), иронизиран насловом, конститутиван је за хабитус персоне и на плану значења продукује мрачан саоднос културе и историје – опстанак песничког дела у потоњим временима зависи од мере комплементарности индивидуалне поетике и принципа интеграције колектива („Кад ја будем признао историју/ а и она кад крене да ме двори мојим родом/ видјећемо ко ће пасти први у таму Вјечну“, 148).

Није неоправдано рећи да Ђузел током 70-их година увођењем античких мотива и тематизовањем места колективитета у историјским токовима, наставља да чини оно што је, сродним поступцима, реализовано још у *Млеку искони* (1963) Миодрага Павловића – исказној инстанци се често придаје персоне јунака античке историје и мита, уз дискретну антиципацију позиције модерног човека у повесној динамици. Приближавање стваралаштва Ђузела и Павловића није случајно и због разлика које су неоспорне и парадигматичне у раслојавању многих модернистичких поетика на јужнословенским просторима – још у збирци *Медовина* (1962) или пак у остварењима након 70-их година, повратак на антички каталог мотива и референци македонски песник је умео да користи уз изразитије иронијске, готово друштвено-ангажоване тонове. О томе симптоматично говори

наслов једне од песама – „Едип пост-тоталитарни“ – чиме се назначава и да је Ђузелов поетички пут заправо обликовање индивидуалистичко-критичког етоса, док је, показате се, у случају Павловићеве поезије реч о поступном, не нужно предвидљивом „кретању“ ка поетици добрим делом посвећеној артикулацији националне специфичности.

### 3.5.3. Миодраг Павловић: дуго путовање до националног идентитета

Током 60-их и 70-их година постаје јасно да интензивно лирско (ре)интерпретирање митских слојева, историјских референци и различитих културних образаца у Павловићевој поезији, прате и изванредан концептуални оквир и тесна кореспонденција збирки публикованих у току назначеног периода<sup>53</sup>. Са *Великом скитијом* (1969) видљив је искорак из античког хоризонта и успостављање пригушене, готово наративне нити између песама, тј. између низа догађаја који почињу са доласком Словена на Балкан, до пада Смедерева 1459. године. Поступак формирања лирске субјективности интензивно употребљаван у *Млеку искони* често се понавља у *Великој скитији* – свака песма представља парадигму модерне деперсонализације лирског Ја, тј. на обликотворном плану реализоване дистинкције између лирског субјекта и ауторске фигуре, те је сваки текст збирке специфичан превасходно по новој „маски“ исказне инстанце. Уведена „образина“ понекад је реализација уже схваћене прозопопеје (нпр. глас добијају паунови, или дух), или је пак реч о „лицу“ какве историјске личности, јунака предања, колектива, или анонимном учеснику извесних историјских околности који омогућава перспективу не нужно повезану са вишим инстанцама моћи.

Све то заправо подразумева и „јаког“ имплицитног аутора, тј. сама селекција персона и поступци њиховог обликовања тесно су повезани са посебним разумевањем историје, културе, мита, колективног идентитета, динамике смене епоха, тј. са начелима која превазилазе поетичке оквире и

---

<sup>53</sup> Више о интертекстуалности у Павловићевој поезији у: Деспић 2008.

формирају целовито виђење цивилизацијских токова уз изразитији фокус на српску историју. Сагледавање таквог имплицитног аутора добрим делом зависи од тумачења конфигурације лирског субјекта, односно од семантичких консеквенци међусобног дозивања лирских гласова у песмама блиске тематике. То се белодано показује већ у кругу песама зачетим прошлком песмом „Словени под Парнасом“, у којој лирско Ми словенског колектива, или персоне која говори у име те заједнице, из позиције већ обележене монотеистичком вером и културом („Главари су нас на јужне довели стране/ од безверја пијане, од снаге зелене“, Павловић 1969: 7), саму конверзију повезује са кључном сугестијом певача („Рекли су још: не у рушењу/ него у песми треба провести ноћ/ (...)/ Божански ће стас у ваздуху сванути/ и руке ће спустити на наша рамена/ да нас признају за нове синове“, 7).

Смена културно-конфесијске парадигме свргавање је и ауторитета народног, паганског певача, што Павловић потцртава ламентирањем управо персоне певача предмонотеистичких времена у „Епитафу словенског прापесника“ („Због старих наших песама/ у новој ме овој вери/ отпадником и врагом назваше./ Старе су напеве као бурјан тргали/ не би ли црква тврђе им стајала,/ и мрзели су на мене, 11“). Када у песми „Лов“ уводи исказну инстанцу која наративизује и алегоризује укорењеност политеистичко-тотемистичке слике света у време конверзија („Брата сам повео у лов/ зором у гору,/ (...)/Но брат је мој ћутљиви/ говор животиња разумевао:/ вуци су нам о братству говорили,/ медведи о правди,/ у вепру се чуо чукундеде глас// (...)// Ругали су нам се кметови,/ љубе нас неверне напустиле/ и благо собом понеле,/ ни у манастир нас просјак не примише“, 13), Павловић, пак, сугерише да искорак из новонасталог конфесијског хоризонта повлачи и последицу искључења из друштвеног поретка који је ступио на снагу, чиме упућује и на предмодерну скопчаност моћи и институција вере/цркве<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup>У завршници збирке, пак, након промена епоха, објављује се (лирски) субјект новог доба – граматик – чије саморазумевање зависи од препознавања сопственог места у хијерархији, те од њеног (п)одржавања („Нећу да кажем ко сам./ (Шапатом: граматик)/ идем по воду.// (...)// Кроз отворен прозор видим/ спава господар с руком на балчаку.// И његово тело је мач један/ кажем и дижем очи.// Горе се бели постељина/ у којој је спавао бог“, „Јутарњи запис“, 74). Сама исказна инстанца је степенована увођењем пратеће напомене („Шапатом“), специфичне „дидаскалије“ која упућује на који начин граматик открива свој идентитет. Персона граматика је отуд *персона персоне* која се дискретно оглашава у парентези. Персона објављена у заградама функционално



Иако донекле демистификује идеализовану слику смене цивилизацијских оквира, потцртавајући идеју о песми/поезији као језгру колективне меморије, Павловић ипак обликује персоне које су исувише транспарентно у служби јасно конструисане визије историје и културе, тј. лирско Ја у до сада поменутих песмама превасходно у функцији оформљења неопходних „места“ на „скали“ повесно-културолошких заокрета. Отуд повишена фреквентност једнозначних исказа и метафора прозирне конотације, тј. склоност стиховима који су заправо прикривене максиме („Да певамо и да се сами себе сећамо,/ други су нас заборавили“, „Оплакивање Смедерева“, 55), што све прати нескривена концептуална веза наслова и персона, те отворено ослањање на алегоријске структуре.

Сликајући средњовековни свет, Павловић делимично остаје на трагу наведених поступака у песми „Слепи краљ у изгнанству“, формирајући персону Стефана Дечанског која није заснована на моделовању трауматског „језгра“ искуства жртве, већ пре свега на једноставним констатацијама да су се догодили изгнанство и чин одузимања вида („Много бих могао видети овде/ да ми у завичају очи не ископаше./ Морам се вратити по вид свој./ Али како да завичај нађем слеп“, 33). Метафорични потенцијали слепила бивају у завршници преточени у исказ који, у оформљеном контексту песме, добија тек нејак иронијски отклон („Сину остављам и битке и круну и очи/ (...)/ ја одох полако да вид свој пронађем“, 34).

Нешто изразитије естетске домете обликовања персона као аналогона фигура из средњовековне прошлости Павловић остварује у „Освајачу престонице“. У тој песми искази лирског Ја, персоне цара Душана, нису тек парафраза симплификоване слике историјских околности или пак „огољено“ (ре)продуковање начела имплицитног аутора („У недељу су ми капије отворили/ на граду источноме/ анђели што нашки су говорили.// (...)// Пођох тад узбрдо к небу ведром,/ (...)/ Тако је престоница најзад била/ у мојим рукама нејаросним/ и куполе Свете Софије/ беху јабуке мени на дар.// Пошто се упалише светла/ почех

---

преузима „образину“ граматика ради сугестије средњовековног разумевања хијерархије и моћи. Другим речима, персона која настоји да посредством „маске“ граматика пружи представу о средњовековном поретку, не мора нужно припадати времену и простору на који реферира, тј. може подразумевати и персону из модерног света.

да дајем заповеди:/ гласници у Неродимље!/ бродови на Турке!// (...)// Нови доглавник ми је шапнуо/ да се много бринем за послове државне,/ изгледа пропустио сам да приметим/ своју сопствену смрт“, 37)<sup>55</sup>.

Издвојена Павловићева песма најбоље сведочи да је контекст исказивања уведених лирских субјеката у *Великој скитији* превасходно историјски, и када се чини да је реч о одређеном проширењу контекста према метафизичком, или пак сужавању према индивидуалној егзистенцији. Наиме, у првом делу песме постоје детаљи који дају за право да се говори о персонином преласку границе према оностраном (анђели, кретање ка небу), али и да се такви мотиви схвате као метафора ентузијастичког стања освајача који, уласком у Цариград, употпуњује једну алтернативну, песничку визију историје. Када у наставку сами искази персоне откривају да је реч о наративизацији преласка у загробни „живот“ и исповести из оностране сфере, стиче се утисак да се тиме акцентују метафизичке импликације обликовања персоне.

Ипак, поступак моделовања персоне освајача у издвојеној Павловићевој песми најбоље сведочи да најшири контекст исказивања није метафизички, већ да подразумева одређену историјску ситуацију. Другим речима, и када постане јасно да персона проговара из оностраног, укидајући рецепијентску недоумицу о „месту“ објављивања исказне инстанце, није реч о обликовању односа емпиријске и трансцендентне равни егзистенције. Посреди је персона освајача чија судбина постаје метафора воље за моћ која „надживљава“ њеног „носиоца“, а сама онострана сфера је контекстуализована историјским аспектом емпиријске стварности. Персона освајача проговара из не-места загробног „живота“ и тиме посредно сведочи о сопственом историјском поразу, пре откривајући повесну динамику успона и пада него некакву метафизичку визију стварности.

Ситуације исказивања персона у *Великој скитији* подразумевају управо извесну историјску позадину и/или реферирање на смену епоха. Сродни ефекти постигнути су и у песми „Дух се руга Цариграду“, иако амбивалентна персона духа

---

<sup>55</sup>Интересантно је да је Павловић у каснијим издањима (нпр. *Поезија I*, Београд: Вук Караџић. 1981) наслов песме преиначио у „Душан пред Цариградом“. Такав наслов, као и претходни, „заводи“ читаоца, омогућавајући касније изневерено очекивање – песма је мање о Душану *пред* Цариградом и самом походу, колико је о Душану у Цариграду, о иронично-сабласној слици ограничења и неодрживости људских циљева.

над Цариградом открива, помало атипично за *Велику скитију*, и нихилистичку нијансу „божанског плана“ („Јадно је то самољубље/ бића збијених у гроздове меса!/ Шта да се с њима ради?/ Да ли им отворено казати/ да се више ништа не очекује од њих“, 39). Ипак, сама објава персоне у издвојеној песми остварена је у „окружењу“ песничких текстова чији распоред сугерише ток историје и динамику смене епоха, те и цинични дух над Цариградом подједнако сведочи о декаденцији византијске цивилизације колико и о илузији хришћанске представе о спасењу.

Семантички делотворна је и песма „Пауни“, у којој је прозопопеја у служби придавања гласа птицама из наслова, удружених у „завери“ против цариградске власти. Сама значења „завере“, подржана сложеном симболиком паунова, производе опализацију између нешто стишаније семантичке опције по којој испразна раскош и хедонизам доносе декаденцију византијском царству („Мисли се да је много похоте у крицима нашим/ и перју чије су боје гушће/ од бића збијених на дну јаја,// (...)// У ствари снујемо заверу!/ Хоћемо да се у птичја гнезда/ претвори овај мрамор“, 41), и, са друге стране, иронијског поистовећења краха Цариграда и спасења, семантичке опције која произлази услед повезивања симболике пауна са Христовом фигуром и бесмртношћу („Пустите драгуљске одоре да падну/ о госпе, и перјем застрите наготу/ пре но што вас на чекињаве сапи/ ратничке руке заувек баце/ и у јатима одлетите с балкона увис“, 42).

Изразитији осврт на националну историју рефлектује се тематизацијом боја на Косову, при чему Павловић персону кнеза Лазара обликује на начин који у великој мери минимализује идеолошке импликације, превodeћи опште место предања о бирању између небеског и земаљског царства у кнежев лирски монолог о спознавању сопствених слабости, о детерминисаности мученичког пута која се не поклапа у потпуности са кнежевом вољом, те о извесној замагљености, услед свега претходног, визије о пројектованој оностраној награди („Са земљом ме растају,/ узвишености у љуте скутове сам изгнан.// (...)// Залуд ме царем зову/ Кад ми велике моћи нису дате!// (...)// Сутра, сутра тек, иза седам брегова/ прићи ћу дворима обећаним,/ сиротиште је тамо за сироте/ чију поворку водим ево за руку кроз ноћ“, „Говор уочи битке“, 43). Кад се у *Новим скитијама* (1970) врати тој теми, Павловић ће у песмама „Косово“ и „Опет то“ остати донекле недоречен између детронизације предања и његове

дивинизације, између слика бекства кнежеве војске са бојишта („но војска је кнежева мекша но пиктије/ (...)/ Опет му војска бежи,/ неки се већ дохвате брда“, „Опет то“, Павловић 1981а: 160) и лирске парафразе мучеништва истакнутог у народној епици („а ти који волиш вечна дејства/ клечањем својим постаде звезда“, „Косово“, 159), у основи ипак настојећи да одржи извесну дистанцу спрам могуће идеологизације уведених топоса.

Од поменуте суздржаности према идеологизацији тематизованих садржаја донекле се одустало у збирци *Хододарје* (1971), превасходно када је речо песмама које у први план доводе просторе Свете Горе. Персона тих лирских остварења постаје ходочасник, неко ко од посете манастирима очекује и извесни преображај сопства, као у песми „Поздрав Атосу“. Контекст исказивања лирског Ја је, дакле, поклонички боравак у амбијенту Свете Горе, а сама исказна инстанца се додатно профилише апострофом околних простора, оствареном у тону апотеозе („планино,/ степеницо дива,/ (...)/ о језикоразумни бреже,/ шумо мирисних мошти“, 185). При томе се персона нада непосредном додиру са оностраним које је евоцирано устаљеном метафоричном вредношћу светлости, сходно религијском контексту („Остави мрву светлости/ негде испод трпезе/ за мене,/ допусти сиротима да ти дођу/ и да се населе!“), 185). Иако песме сугерисане тематике неоспорно одражавају језичко-обликотворну виртуозност, чини се да је лирско Ја тог круга песама превасходно у служби начелно модерне ревитализације химничког жанра и варирања – у основи изразито хомогеног, лишеног истанчанијег профилисања и обојеног псеудометафизичким увидима – ентузијастичко-афирмативног односа према светогорском амбијенту<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup>Назначена Павловићева поетичко-идеолошка стремљења афирмативно су третирана од интерпретативне заједнице која етос православног хришћанства подразумева као извор мерила којим се просуђују и литерарни домети. Тако се сматра да је Павловић „класик зато што се огледа у древној религиозној духовности, конкретно што православну духовност усмерену ка преображењу природе и егзистенције узима за свој стваралачки, поетски узор *на који се ваља угледати и којем ваља стремити*; модеран зато што се *угледа на дух*, а не на облике класичне сакралне уметности, што православну духовност објективизује у нове, оригиналне поетске облике, а не у канонизоване уметничке моделе“ (Радуловић 2010: 158; истакао Г. К.; в. Вукашиновић 2010: 217-244; Петровић 2010: 261-295). Иако религијско искуство, свакако, може бити конституишуће за индивидуалну егзистенцију, у наведеном примеру, репрезентативном за читава струју проучавање поезије у нашој књижевности, оно бива симплификовано и идеологизовано у функцији настанка аксиолошке основе према којој се самеравају и домети уметничког чина. Уместо да се херменеутички трага за песничким изразом који би евоцирао и хеуристичко-епифанијски реализовао дискурзивну несводивост вере/увида у онострано,

Својеврсни контрапункт идејног плана и видова лирске субјективности унутар свог опуса Павловић остварује збирком *Светли и тамни празници* (1971), у којој циклус „Метаморфозе“ доноси персоне које припадају предмодерној заједници још увек прожетом насилним ритуалима, ратничким етосом, динамиком моћи специфичном по бруталностима („Ми који се враћамо из рата можемо рећи:/ наша је тама онај непровидни мрак шуме/ у којој с леђа, на извору, убијају јунака,/ наша је сенка у постељи курве/ крвава пресвлака,/ хладовина у надстрешници змијиног непца“, Павловић 1971: 21). При томе се не може мимоићи утисак да лирски субјект „Метаморфоза“ подразумева одређену резонерску улогу, дискретно стишавање афективних и виолентних импулса ради њихове трансформације у „беочуге“ метафора, што се може разумевати као својеврсна „сенка“ имплицитног аутора, *post festum* разумевање повесних процеса.

У збиркама *Заветине* (1976), *Карики* (1977) и *Певање на виру* (1977) Павловић се поново враћа наднационалним темама, настојећи, нпр. у *Заветинама*, да честим увођењем персоне путника/туристе, представи различите облике цивилизације, тек назначене просторне одреднице и „скициране“ околности подижући на метафорични ниво („Бог је овде тако мали/ да може стати у кутију цигарета/ понесеш га у џепу/ и дотичеш“, „Њујорк“, Павловић 1976: 34; „Састанак с храмом/ затим шетња/ између маслина/ (...)/ најзад/ са читавим здањем/ водиш љубав/ сулуд“, „Афајин храм, Егина“, 50). Ипак, у поменутих збиркама високофреквентно и донекле монотono обликовање лирских минијатура, као и интензивно сегментовање реченичних фраза приметним скраћивањем стиха, лирски субјект најчешће задржавају на нивоу контуре, чинећи га превасходно функционалним при реализацији ауторских тематско-мотивских опсесија – односа културе и природе, светог и профаног, древног и модерног.

Све то је праћено и извесним сужавањем семантичких поља, што се најбоље може видети на примеру импликација које продукује контекстуализација *Певања на виру* есејом „Лепенски вир, изнутра“, записом који заправо представља „кондезацију“ начела имплицитног аутора, будући да се у њему тврди да се

---

остварује се псеудомодерна интерпретативна позиција која лирику/уметност третира као реализацију унапред задатих, саморазумљивих одговора о месту човека у свету.

„смисао древних предмета“ Лепенског вира може захватити ако „дођемо унутра у њих, да из њих видимо њихове могуће односе“ (Павловић 1981б: 179). Ипак, то не доводи до формирања лирске субјективности која би хеуристички осветлила руб цивилизацијског хоризонта, неухватљиву тачку „прелива“ природе у културу, већ пре до персона које, управо због присуства пратећег есејистичког текста, одају изразитији утисак конструктивности и транспарентности („Једном ћемо и ми/ главати/ остати сами камени“, „Предсказање“, 177).

Каква је завршница описаног поетичког путовања лирске субјективности у поезији Миодрага Павловића, када је посредни његово песништво 70-их година? Са поемом „Бекства по Србији“ (1979) и доласком Словена на Балкан као тематском доминантом збирке *Видовница* (1979), евидентно је настојање да се осциловање између демистификације историјских процеса и, са друге стране, хомогенизације представе о националној судбини и повесним заокретима, разреши резултатом која рефлектује одустајање од преиспитујуће, скептичне перспективе, специфичне за многа ранија Павловићева лирска остварења. Наравно, ни у поменутом случају не можемо говорити о потпуном одустајању од проверених модернистичких средстава попут иронизације, али се такође не може заобићи утисак, поготово када се детаљније приступи анализи формирања лирског субјекта, да претежу поступци који су у служби идеологизације песничког језика.

Наиме, у поеми „Бекства по Србији“, услед истовремене екстензије форме и увођења интерпункцијских знакова искључиво на самом крају строфоида, отварају се опције вишегласја или пак фокализације. Најпре, неопходно је скренути пажњу на варијацију поступка при ком лирски субјект спорадично констатује смену топонима (Раковица, Београд, Букуља, Голија, Ариље, Ртањ, Милешева, Ваљево), да би након тога, уместо дескриптивне конкретизације простора, посегнуо најчешће за испитивањем односа заједнице и тла, колектива и амбијента, наговештавајући, уз спорадично умањење херметичности израза, да искуство заједнице осцилује између трауме и виталности, страдања и опстанка. Све то не мора бити сигнал идеологизације израза, поготово што је већ у уводу поеме дата чудовишна близина Ероса и Танатоса визијом девојака („с огрлицом чешњака/ нагињу се/ хаљина им преко лица“, 183) којима прети пад „у лобању што бежи из доба/ и Србијом скита/ певајући“ (183). Када се узме у обзир и то да

је реч о привиђењу неименованог лирског јунака из воза, чини се, наизглед, да је посредни оформљење готово јуродивог извора гласа који, до краја поеме, пружа на моменте наротивизовану, понекад семантички затамњену, представу о судбини заједнице.

Свему томе у прилог иде поменути поступак фокализације – након описа визије, следи издвојени стих („Ту је и Раковица.“), којим се даје повод да се тачка гледишта, са наротивне инстанце која је упутила на неименованог носиоца визије, пренесе управо на непознатог путника, оглашеног употребом показне заменице („ту“) и одговорног за ентузијастичко излагање амбивалентне представе предисторије националног колектива („а свака се радује да падне/ у тај понор/ јер наши су понори дивни/ у њима се питају Словени/ за здравље и правду“). У наставку, ипак, са дисперзијом локалитета у оквиру којих се обзнањује лирски субјект, са умањењем значаја референцијалног „оправдања“ слика, са одсуством интерпункцијских знакова и са ојачавањем параболично-метафоричне основе, постаје јасно да не мора бити речи о једном гласу, нити да је посредни „угао“ излагања сенчен мањком рационалне свести. Постаје, заправо, уочљиво, да је на делу оркестрација персона које рефлектују – осим парадоксалног навикавања заједнице на страдање и скопчаности колектива са природним силама на издвојеним просторима – и идеологизацију интегративних фактора колективитета („Слободно изговори њено име/ име Студенице/ чије бело сјање/ траје до увече/ па се преноси на свице/ (...)/ али имају претке који су почели да светле/ још пре потопа и пре леда/ треба хвалити то кратко жиће/ песмом тамном као ноћна вода/ што у поноре сиће/ ујутра се црвена излије преко њиве/ удари у камен песма тужна/ призренска суза/ пред каменом што светли из сваке честице“).

Другим речима, уводна визија неименованог лирског јунака из воза који затим постаје, показали смо, исказна инстанца, тешко да се може третирати као ирационални увид, већ представља, у кореспонденцији са претходном представом Студенице и мноштвом других слика „Бекства по Србији“, једну од еманација јединственог идеолошког језгра које продукује – уз естетски оправдану и релевантну могућност вишегласја – идеју у есенцијалној и нераскидивој вези са прецима. Та веза посредована је симболичком вредношћу светлости и тесно

скопчана са примордијалном повезаношћу певања и страдања. Када се томе дода сама завршница поеме, у којој „језик мучен“ поседује наду да „неће морати да говори/ све испочетка“, постаје јасно да наведени траг персонификације представља употпуњавање идеолошког „темеља“ поеме. Другим речима, језик је чувар непромењиве визије историје колектива, судбина заједнице се не реинтерпретира са новим временима, а све то, на концу, подразумева унитарност која имплицира одсуство индивидуализације мишљења и тумачења историјских процеса.

У *Видовницама*, у песми „Словени“ – у којој се исказна инстанца самоодређује као део словенског колективитета, начелном одредбом „места“ по дијахронијској, историјској оси и сугестијом да је заједница однекуд пристигла – у фокусу је такође проблем језика, с тим што се још експлицитније него у „Бекствима по Србији“, стреми есенцијалистичко-метафизичком разумевању улоге језика у заснивању идентитета колектива („да ли је учинило што је могло/ словенско Слово/ благи глагол/ општења заступник општи/ (...)/ Логоса кога одавно носе/ да ли се понео/ да ли је Слово пренео/ (...)/ да ли се види ко нас је посло?“, Павловић 1979: 41-46). У завршници поеме „То Слово“ лирски субјект, претежно предочен плуралом, персоном (словенске) заједнице у покрету, констатује да је на крају пута „књига/ до врха пуна знака/ не одговар више и не пита// листови се окрећу/ Слово само себе чита“ (75-76). Претпостављање логоцентричне и коначне истине, остварене у језику/језицима привилеговане словенске заједнице, као и пројекција окончања лутања колективитета са препознавањем самодовољног, аутореференцијалног, непосредованог смисла Слова, тј. словенског Слова, Логоса који конституише не само културолошко-традицијски, већ и метафизички идентитет заједнице – сведоче о томе да су Павловићева поетика и лирска субјективност добили облик који одступа од преиспитивачког и скептичког става повезиваног са његовом раном фазом.

Другим речима, обликује се специфичност словенског панкомунитарног „поља“ – посредно и српског националног идентитета – повезивањем заједнице са коначном истином света чије „отелотворење“ у језику не подразумева и њено одлагање, потенцијалну „деформацију“, подложност тумачењу, већ јединствено значење независно од епохалних промена. Лирска субјективност у таквом



контексту, независно од промена персона, постаје „место“ посредовања идеја „јаког“ имплицитног аутора, постаје инстанца која реализује кохерентну идеолошку позадину певања. То, ипак, није спречило многе тумаче да управо Павловићева дела повишене идеолошке интенције и семантичке једнодимензионалности препознају као врхунске естетске домете (Глушчевић 1981: 249-313; Поповић 1985: 41-60).

Тиме се, заправо, потврђује важност инстанце „функција-аутор“ на којој Фуко инсистира – значај Павловићеве поезије за удаљавање од соцреалистичког разумевања књижевности, висок естетски домет многих лирских остварења ране фазе, као и формирано јавно/критичарско мњење које је аутора *87 песама*, заједно са Попом, перципирало као канонски „двојац“ послератног модернизма, неки су од разлога „слепе мрље“ при тумачењу његових песама/збирки које су, више него што се у први мах чини, у служби хомогеног идеолошког принципа. Опсежније и продубљеније испитивање разлога назначене критичарске попустљивости подразумевало би анализу дискурса, вероватно и методолошки приступ социологије књижевности. На тај начин би се истражила повезаност промена на песничкој сцени и (не)видљивих идеолошких превирања.

#### **3.5.4. Иван В. Лалић: лирски субјект у византијском цивилизацијском кругу**

Када је реч о поменутој функцији-аутору, мало који опус српског песништва друге половине XX века је проучаван уз изразити консензус о високим естетским дометима, као што је то случај са поезијом Ивана В. Лалића. Све то, очекивано је, подразумева врло хомогену интерпретативну заједницу. Током осме деценије прошлог века Лалић публикује само једну збирку, *Сметње на везама* (1975), али ће се осим тог остварења у обзир узети и завршни циклус „О делима љубави или Византија“, из *Изабраних и нових песама* (1969), будући да представља својеврсно стециште поступака, мотива и топоса који имају протежну вредност у његовом песништву.

О каквом виду лирске субјективности је реч у Лалићевом поменутом циклусу „О делима љубави или Византија“<sup>57</sup>? Већ на први поглед је евидентно смењивање персона, те је неопходно пронаћи поетичке разлоге зашто се управо таква расподела персона остварује. Јер, мало која песничка поетика јужнословенских књижевности 70-их година је у тако великој мери као Лалићева бременита метафизичким интенцијама и културно-историјским референцама, те и сама лирска субјективност која се у њеним оквирима обзнањује тесно је повезана са таквим поетичким „условима“.

Лалић се, дакле, придружује другим српским модернистичким песницима који обликују историјске „оквире“ објављивања лирске субјективности, с тим што за разлику од Павловића који тематизује врло широк распон епоха, или пак од Попе и Симовића у чијој лирици 70-их година контекст исказивања често подразумева мотиве/ситуације из националне историје, Лалић обимним циклусом „О делима љубави или Византија“ показује доследну посвећеност византијском цивилизацијском кругу<sup>58</sup>. Отуд препознавање самог контекста исказивања подразумева реконструкцију специфичне визије два „жаришта“ Лалићевог песништва (Византија, љубав) који, лајтмотивском протежношћу, смисаоно интегришу издвојени циклус. Лирске ситуације, просторно-временске координате, апострофиране инстанце, тематска језгра исказивања, стилско-реторске специфичности, вид артифицијелности персона – све то врло често произлази из односа исказних инстанци према Византији и љубави. Будући да се лирски субјект отуд одређује видом третмана културолошко-историјског хоризонта (Византија) и дискурзивно тешко сводивог феномена (љубав), он постаје препознатљив по *гласу* који посредује одређени *етос*. И глас и етос овде разумевамо сходно већ описаном теоријском модалитету у претходном делу рада (в. Coelsch-Foisner 2005: 57–80).

---

<sup>57</sup>Вреди напоменути да је Иван В. Лалић један од ретких модерних српских песника чије песме су анализиране са посебним акцентом на лирској субјективности, фокусирањем на одређене циклусе, попут Мелисе (Брајовић 1998: 477–502), ослањањем на Бенвенистове ставове (Велмар Јанковић 1991: 1146–1154), или пак скретањем пажње на то да је, при формирању лирске субјективности, често реч о дијалогу више временских планова – модерне садашњице, доба византијске царевине и њој претходеће грчке традиције, те (пра)времена формирања митско-архетипских образаца (Јовановић 1994: 148–168).

<sup>58</sup>У *Сметњи на везама* Лалић проширује културолошки контекст свог певања (нпр. кратки циклус „Београд са старих фотографија“, појединачне песме попут „Запис у Сентандреји“, „Војничко гробље“, „Моцартов гроб“). Ипак, и у тој збирци, значајно место заузимају песме које допуњују визију византијског света („Византија VIII или Хиландар“, „Византија IX“, „Византија X“).

Међутим, све то не подразумева увек типолошки уједначене и предвидљиве видове лирске субјективности у циклусу „О делима љубави или Византија“. Може се заправо показати да етос многих исказних инстанци издвојеног циклуса претеже ка једном од два смисаона пола – ка идеологизацији уведене визије византијског културолошко-историјског хоризонта и феномена љубави, или пак ка препознавању њихове метафизичке позадине. У појединим случајевима управо метафизичка потка представља потпору лирском субјекту при идеологизацији представе византијске цивилизације и доживљаја љубави. Када у овим случајевима говоримо о идеологији, пре свега имамо на уму да произведени етос прати и изванстан *модус*, тј. да етос бива продукован у партикуларном културном окружењу у којем може да иницира интерпелацијски процес самог рецепијента. Другим речима, посебну типолошку групу персон чине исказне инстанце које, осим што доводе у први план теме Византије и љубави, евидентније кореспондирају са српским културним наслеђем и темом српског националног идентитета.

Сходно свему претходном, чини се оправданим најпре скренути пажњу на сам наслов циклуса, који одражава извесно поетичко-идеолошко начело важно и за формирање лирске субјективности. Наиме, чини се да наслов нуди више семантичких могућности – идентификацију или опонентни однос јединица спојених копулом „или“, мада би се могла укључити и релација која не подразумева њихово строго супростављање, већ извесно предочавање алтернатива. Можда се у први мах овакви увиди могу чинити сувишним, јер се инертно може извести поистовећење између датих опција, међутим, сама конструкција наслова, независно од интенције аутора, покреће наведене могућности.

Осим тога, већ у самом наслову уочавамо још један, суптилно утиснут траг имплицитног аутора, тј. тенденцију да се тематско поље јасно омеђи, ма колико то изгледало као удаљавање од потенцијалне вишесмислености песничког језика. Отуд није неоправдано поставити питања шта подразумевају *дела љубави*, о каквој *Византији* је реч, и у каквом су односу та два „тежишта“ наслова? Иако увид у Лалићев опус показује, наравно, да је најизвеснија опција метонимијске блискости између Византије и *дела љубави*, неопходно је већ на самом почетку,

провизорном постструктуралистичком перспективом, скренути пажњу на то да многи аспекти Лалићеве поетике нису саморазумљиви. Све то је свакако у служби јасније контекстуализације лирске субјективности и њене корелације са имплицитним аутором унутар Лалићевог лирског комуникационог модела.

Већ у првој песми, „Плач летописца“, персоне, сходно контекстуалном оквиру назначеном песмама издвојеног „византијског“ циклуса, може подразумевати неименованог летописца византијског царства<sup>59</sup>. Први његови искази, као и сам наслов циклуса, помињу извесна „дела“: „Дела су наша омеђена празником/ Ломних ивица, острва расејана по мору;/ Колико тишине на сваку нејаку реч/ Колико неба на сваки осовљени стуб,/ Колико страшног склада има у рушевини!// А шта је нада, него сновивање о целини“ (Лалић 1997: 153).

Само исказивање персоне летописца прожето је анафорама које ојачавају патос рефлексije о пролазности, с тим што је евидентно да уведени патос није одраз обликовања субјективности специфичне по одређеном психичком/емотивном садржају. Да је реч о изразитој артифицијалности и стилско-реторском маниру сведочи и екскламација у наставку, лишена афективне мотивације и изведена уз алудирање на библијски стил („Јао теби граде, пешчана куло на жалу!“). „Хроничарска“ улога и призвани жанр плача условљавају такав тоналитет исказа, те персоне постаје „медијум“ којим се песнички транспонује одређено разумевање комплексног историјског периода византијске цивилизације. Наравно, као што се и може претпоставити, говор о Византији може бити и посредан говор о теми универзалнијег профила, те је и у случају „Плача летописца“ превасходно реч о недостатности људских настојања да се остави траг у свету.

Та идеја је сугерисана за Лалића специфичним саодносом стихова – најпре исказом приметне експлицитности („дела“ су „омиђена празником“), затим метафором која се може посматрати као својеврсни семантички еквивалент претходне тврдње – дела тако постају „острва расејана по мору“. У завршници песме, пак, при пролиферацији описа опасности по људско стваралаштво, генитивном метафором „чипка бесмисла“ клизи се према граници естетски

---

<sup>59</sup> У критици су већ успостављане аналогије између лирског Ја поменути песме и Никите Хонијата, цариградског летописца из XIII века (Јовановић 1994:171).

неделотворног лирског израза. Сугерисано осећање лирски субјект ситуира унутар специфичне слике света у којој се жуди за целином метафизичког призвука, при чему се онострана сфера не поима као саморазумљива или пак догматски појашњена („Којим језиком/ Говоре слатка уста с оне стране мудрости?/ Док у сферном оку анђела или звери/ Сlike се можда другачије венчавају -// Јао теби граде, пешчана куло на жалу!“ 153).

Идеја о неодрживости било којег људског трага очигледно се развија у две међусобно повезане равни – као ламентирајућа мисао о универзалној законитости људског постојања, али и као осећање које се јавља услед пропасти заједнице којој припада сам летописац, тј. саме Византије. На значења пролошке песме надовезује се „Вече на бедему“, песма која у контексту анализе видова лирске субјективности издвојеног циклуса заузима посебно важно место. Реч је заправо о томе да се посредством анализе етоса и персоне у тој песми, може препознати одређена *идеолошка потка* Лалићевог певања о Византији и љубави. То ће посебно бити значајно због лирске субјективности појединих песама („Рашка“, „Византија VII или Хиландар“) у којима се непосредније доводе у везу византијско наслеђе и српска историја.

У песми „Вече на бедему“ персоне посредује глас заједнице, или, прецизније чланова заједнице који са бедема посматрају окружење (византијског) града<sup>60</sup>. Таква ситуација исказивања у служби је сугестије времена декаденције („И сузе неке наде на образима/ Суши ветар касног поподнева/ (...)// Пуста је ливада ватре насред мора,/ Цвеће подивљало и празне кошнице,/ Зри самоникли нар,/ црвена храна мртвих,/ На дугосеној падини“ 154). Након тога следи смисаоно жариште песме: „Гле, силази светлост/На главе наше, на рамена,/ У пољубац нам се меша на растанку/ Као море у укус вина обредног -// Оружје наше, немуште справе љубави“ (154).

Као и у случају пролошке песме, исказивање персоне одражава уочљиву артифицијалност. Инверзија придева и именице („главе наше“, „вина обредног“), као и употреба показне речце („гле“) која не подразумева нужно конкретизовану

---

<sup>60</sup> Иако се Цариград/Константинопољ ни једном не именује у циклусу, не може се мимоићи утисак да говор о Византији неминовно подразумева и говор о Цариграду/Константинопољу, што наводи на мисао да свако помињање бедема у циклусу подразумева метонимијску слику престонице Византије.

апострофирану инстанцу, већ пре представља стилско-реторску „копчу“ са библијским стилем, „производе“ патос који би требало да буде потпора одређеном етосу, посебном поимању љубави, уведеном без релативизовања и иронијске дистанце. Сама ситуација исказивања персоне, која метонимијски представља ширу византијску заједницу, подразумева, дакле, препознавање „симптома“ декаденције у окружењу, али и артифицијално предочен доживљај „силаска светлости“, околност која није без епифаничног призвука<sup>61</sup>.

Дискретно проширивање контекста до руба метафизичког, чему у прилог свакако иду и завршни стихови увођења негативног метафизичког пола („И киклопско око звери мотри нас/ Кроз отшкринуте двери“<sup>62</sup>, 154), сведочи о томе да персона овоземаљску егзистенцију – било да је посматрамо превасходно као телесну или као склоп сугерисане дихотомије дух/тело – разумева као „немуште справе љубави“, као пасивну, нефункционалну „марионету“, уколико је лишена наднаравне интервенције. Осим тога, глава („главе наше“) која симболички рефлектује „надмоћ у управљању, наређивању“ (Gerbran, Ševalje 1983: 164), дискретно у назначени контекст уводи и тему световних власти, изложеност *инстанци моћи* силаску светла.

---

<sup>61</sup> Не могу се мимоићи далеке аналогије са сценом силаска светог Духа на апостоле („И показаше им се раздијељени језици као огњени; и сједе по један на сваког од њих“, Дјела апостолска 2: 122), као и, чини се неизбежна, интертекстуална интеракција у оквирима модерног песништва кад год се евоцира византијски свет – реч је, наравно, о корелацији са Јејтсовим *Путовањем у Византију*, са ситуацијом апострофирања мудраца који су „у светом пламену Бога/ као у златном мозаику црква“ (Јејтс 1978: 111; истакао Г. К.), и који се зазивају у тежњи одуховљења егзистенције, подобно уметности коју „грчки ковинари/ творе у емајлу, лију у позлати“ (111; в. Јовић 2007: 231-264). Обе интертекстуалне копче, иако необавезујуће када је посреди анализа Лалићеве песме, потпора су поступку који се слуги и без увида у интертекстуалне везе – реч је свакако о *сакрализацији луксативних мотива* у Лалићевеј песми. Светлост која силази на Византинце не би била, дакле, само светлост сунчевог заласка, већ и светлост метафизичког порекла, с тим што се уведени мотив љубави, донекле изненађујуће, не повезује само са оностраним извором, будући да светлост преплављује „оружје“ Византинаца, „немуште справе љубави“ – *главе, рамена, пољупце*–метонимичне ознаке *соматског* плана. То прати и још једно, важно значење, следствено средњовековној симболици, – глава се може разумевати и као симбол управо *духовне/умне* стране човека (Cirlot 2001: 141), односно, „глава је опћенито симбол снаге активног принципа који укључује надмоћ у управљању, наређивању и просвећивању. Глава је симбол *објаве духа*, у односу према тијелу које је објава материје“ (Gerbran, Ševalje 1983: 164).

<sup>62</sup> Уколико узмемо у обзир Лалићев поступак метафоричне трансформације референцијално утемељених слика (нпр. у анализираној песми „слано сребро осеке на стенама“ свакако могу бити трагови морске пене, „ливада ватре насред мора“ одсај црвенила при заласку сунца, „црвена храна мртвих“ је „зри самоникли нар“) – није неоправдано и за „киклопско око звери“ и „отшкринуте двери“ пронаћи референцијалну подлогу (нпр. месец и долазак ноћи). Ипак, и у том случају се не потиरे евокативна усмереност ка метафизичким значењима.

Другим речима, иако нису непосредно апострофиране инстанце „земаљске“ моће/власти, контекст исказивања персоне, хоризонт византијске цивилизације „сужен“ на ситуацију посматрања са бедема, омогућава њихово препознавање у симболичкој вредности мотива дистрибуираних самим исказивањем (главе, копља). Сходно томе, не може се мимоићи утисак да уведена копља („Сунце пали жишке на копљима“, истакао Г. К) могу бити метонимија војне силе, као и да паљење жишка – који свакако асоцира на „језике огњене“ у библијској сцени силаска светог Духа – може представљати одуховљење саме империјалне моћи<sup>63</sup>. И поред тога што је та моћ у Лалићевом циклусу несумњиво представљена као угрожена и на заласку, сам песнички текст даје повода да се препозна приписивање метафизичких квалитета њој самој, те би отуд *дела љубави* била не само резултат дејства појединаца прожетих метафизичким, вишим принципом од телесне/умне егзистенције, већ и последица деловања војне силе царства.

Да је реч о својеврсној *идеологизацији* лирске субјективности, посебно постаје видљиво када се до сада анализирани типови персоне и реализовани етос упореде са исказним инстанцама које непосредније доводе у везу српску историју и наслеђе са византијском цивилизацијом. Стога је потребно најпре обратити пажњу на песму „Рашка“, у којој, наизглед, нема лирског субјекта – текст почиње сликом ноћног неба која алегоријски рефлектује једну могућу слику Рашке. Тај важни простор српског културног и историјског памћења предочен је као простор сукоба – „Звезде над Рашком нису као остале звезде:/ Кратак фитиљ, барут мокар, бљесак нејасан,/ Велика кола у крв и блато заглибљена“ (177). Следи питање („Па зашто анђеол пристаје да застане/ На зиду нове цркве, да осветли тај простор/ Непоузданом славом обележен?“).

Када се дискретно укаже, лирски субјект „носи“ персону интерпретатора кризне ситуације („Биће да је ипак тачан знак, истурен/ У средишту овог метежа, где се оружје љубави/ кује у мраку, као потомство“, истакао Г. К). Осим тога,

---

<sup>63</sup> Уверење о зависности власти од онострани сфере препознатљива је предмодерна идеја која је, свакако, важила и у Византији, и која је, чини се, на изванредан начин ревитализована и у Лалићевом песништву. И учешће византијског цара у ширењу хришћанства одржавала је назначену скопчаност световних власти и њиховог наднаравног оправдања. „Цар је, не патријарх или црквена личност било које врсте, изабран од Бога да спроведе преобраћење становника римског света, а објава сопствене решености да се шири Реч божја, била је корисно полазиште: тако се у свест поданика као и странаца урезивао утисак о јединствености царевих односа са Богом“ (Манго 2011: 248)

лирски субјект „Рашке“ варира синтагме које се могу уочити у исказима других персона Лалићевог циклуса (нпр. „оружје љубави“). Настанак „оружја љубави“ пореди се са продужетком постојања заједнице („кује [се] у мраку, као потомство“), чиме се упућује на колективни и, посредно, на културно-историјски континуитет.

Уз то, већ је примећено при анализи песме „Вече на бедему“, „немуште справе љубави“ могу делимично упућивати на индивидуалну духовно/телесну егзистенцију, али и на војну силу византијске империје, чиме се евоцирало предмодерно начело зависности земаљске власти од оностраног ауторитета. Следствено томе – и услед контекста уведеног у првом строфоиду сугестијом историјских немира (барут, крв), касније имплицираних и у трећем строфоиду присуством лирског субјекта у несталном времену („у средишту овог метежа“, истакао Г. К.) – фигура „оружје љубави“ у „Рашкој“ може подразумевати, независно од стварне ауторове интенције, и пренесено и дословно значење прве компоненте метафоричне синтагме.

Уколико желимо у споменутом „оружју“ препознати само фигуру хришћански интониране духовности као опонентне силе историјским превирањима, превидели бисмо осамостаљени „рад“ фигуралне стране песничког језика. Наиме, „оружје љубави“ се кује у *мраку*, што имплицира и тајност спрам владајућег поретка/етоса/моћи, и, у крајњој инстанци, симболички посматрано, напајање на негативном метафизичком полу. Поређење са продужењем потомства, као што смо већ сугерисали, независно од ауторске интенције – политизује, профанизује и колективизује метафизичку „страну“ идеје о „оружју љубави“, самим тим и персону која је ту идеју доводи у први план.

У наставку, на цитатну повезаност са „Словом љубве“ Деспота Стефана Лазаревића („Лету и весну Господ сазда/ Што и псалмопевац каза“), већ примећену у критици (Јовановић 1996) – којом се, свакако, етос лирског субјекта употпуњује и са метафизичке и са национално-традицијске „стране“ – надовезује се тврдња да су спокојни „они, којима је суђено/ да буду прекупци времена“, тј. који „тргују“ (овоземаљским) временом, метонимијски, самим животом. При томе значај сваког појединачног напора надилази „кратка мера зрелости“ у којој је



„грозничав удео љубави, утег срца“. „Мера зрелости“ која је истакнута у завршном строфоиду у дослуху је са, у циклусу сугерисаном, „зрелошћу“ византијске цивилизације и почетком њеног суноврата. Та остварена „мера зрелости“, дакле, кратког је даха, и такође подразумева алузију на културно-политички успон српске државе, метонимијски посредоване простором Рашке. Такав успон условљен је „грозничавим уделом љубави“ која, већ је сугерисано, поседује и метафизичко и колективистичко „лице“.

Лирски субјект се у јаснијем светлу сагледава у завршном строфоиду, будући да прилошком одредбом за место открива своје присуство у простору на који реферира, као и одређену наклоност и могућу *припадност* тематизованој средини, сходно суду о оправданом присуству анђела („У краткој мери зрелости расте/ Грозничав удео љубави, утег срца:/ Зато *овде* столује анђео“, истакао Г. К.). Испоставља се да завршна тврдња лирског субјекта да *зато* анђео „овде столује“, у Рашкој – због, дакле, поменуто „мере зрелости“ скопчане са „уделом љубави“ – подразумева транспоноване савеза државно/божанско из контекста говора о Византији у говор о српској државности. Персона која се оглашава из тематизованог миљеа отуд представља интерпретатора односа судбине колективитета повезаног са издвојеним поднебљем, и слике анђела, знака претпостављене трансцендентне сфере. Другим речима, лирски субјект, тумач државотворно-културне зрелости и одржања континуитета српске заједнице на простору Рашке, сагледава присуство слике анђела у простору који метонимијски упућује на српску државотворну традицију, као непосредну манифестацију божијег благослова. При томе се не даје повод да време исказивања лирског субјекта разумемо као предмодерно време.

Другим речима, Лалић бира лирски субјект декларативног и псеудологичког повезивање „узрока“ и „последнице“ уместо лирске субјективности чије би исказивање метафорично сугерисало епифанична и дискурзивно тешко сводива искуства. Евидентно је да је лирски субјект на страни метафизичког оправдања историјских процеса и динамике моћи, уместо асоцијативно богатијег евоцирања непрозирности метафизичког плана и лирског „захватања“ граничних егзистенцијалних ситуација. Уведена персона, тумач односа историје српског колективитета и њеног оностраног оправдања, извесно је да припада заједници

чију историјску судбину интерпретира и уз то дискретно афирмише предмодерно разумевање колективног идентитета и „духовности“, као и условљеност друштва/културе од претпостављеног оностраног плана. Све то имплицира раслојавање на привилеговане и ускраћење када је реч о „савезништву“ са идеологизованом наднаравном сфером. Наведени принципи имплицитно се разумевају као независни од епохалних промена и трајно важећи за српски национални идентитет<sup>64</sup>.

Потпору свему претходном даје и песма „Византија VII или Хиландар“ из збирке *Сметње на везама*, у којој лирски субјект посећује најстарији српски манастир, откривајуће своје „лице“ пре свега препознавањем „отисака“ оностраног у детаљима окружења („Јер чудо се заиста догађа иза следеће окуке/ (...)/ Ући у добар час, и пун љубави/ За видљиво: за камен, ћерпич, олово,/ Куле, доксате, кубета// (...)// Јер у видљивом је граница радости/ Са друге стране; размер заданог/ Једина могућност да се прерачуна/ Недохват, и да се слике развенчане/ Сретну: зато се чуда потврђују/ У неумитном простору видљивог“, 238). Узмемо ли у обзир и стих у наставку, неделотворне симболике и неувверљивог емотивног набоја, када персона констатује да пише у соби Хиландара уз стакло петролејке која „има облик срца“ (239), постаје евидентно да

---

<sup>64</sup> У виду својеврсног екскурса, скренућемо пажњу и на то да је током 70-их година и у бугарској поезији постојало интересовање за византијско наслеђе услед потребе превазилажења тензије између успона модернистичких еманципаторских тенденција и још увек присутне репресивне спреге политике и књижевног мњења. Збирка Радка Радкова, *Византијски запови* (1978), пример је настојања да се византијска цивилизација лирски „оживи“ уз, ипак, уочљиву идеализацију, те уз придавање метафизичког предзнака њеној културној баштини. Навешћемо овде само пример песме „Мъчениците“, која открива да субјективизација слике империје заправо подразумева њено готово неприкривено идеологизовање, предвидљиву и јасно кодификовану улогу интегрисања и међусобно легитимисању државотворне моћи и сакралног света. Лирско Ја, наиме, присуствује „реализацији“ своје молбе - „буђењу“ из мртвих мученика и светаца раног хришћанства и, са друге стране, владајућег врха источноримске империје, некадашњих прогонитеља чија конверзија одражава наднаравну оправданост световне власти („Епископи църковни,/ велики тълкуватели, отци/ (...)// Един с избодено око, друг с крак/ пребит и куц, а друг с рѣка саката/ (...)// Войниците на кесаря, онез,/ Които са ги секла вчера,/ днес им светеха и викаха хваления./ Приветстваше ги радостният цар,/ въздаваше им чест като на властници“, Радков 1978: 11). Призоре византијског света, пак, спорадично можемо разумевати и као „унутрашња“ збивања, као трансформацију сопства подобну специфичној „духовности“ која у моћи државе препознаје отелотворење надземаљског поретка („Но като олтар у мене свети/ Цариград, градът на градовете/ спуснат от сиящия рай“, 14; „Безплътният небесен род/ излъчва своята слава/ и теб и твоя обиход/ у мене продължава“, „Връщане към византия“, 62). Ипак, и поред извесне разноврсности опција при формирању персона, Радковљева лирика остаје пример ревитализације и афирмације предмодерног етоса, без лирске евокације његове интригантне стране и без хеуристичког трагања за тачком његове скопчаности са модернијим сензибилитетом.

лирско Ја настоји да споји тоналитет готово химничних нијанси са сопственом метафизичком интерпретацијом стварности и израженом емотивном реакцијом.

Док је суздржани тон апотеозе (не)видљивог заправо подређен експликацији идеализоване и хармонизоване представе оностране сфере и њене корелације са видљивим, афективна страна израза прераста у дискретно убеђивање („Јер чудо се *заиста* догађа иза следеће окуке“, истакао Г.К.). Реч је о изношењу уверења, о својеврсној „демонстрацији“ Лалићеве препознатљиве лирске реторике, не и о лирском обликовању рубног религиозног искуства. Да би се стекао утисак о каквим осцилацијама у Лалићевом изразу је реч, довољно је упоредити поступке/значења анализиране песме и многих песама једног од врхунаца модерног српског песништва, збирке *Писмо*, у којој однос видљивог и невидљивог може да буде својеврсно „криво срastaње“, Божији план пун „напуклина“, што све на концу не спречава спој модерне субјективности и молитвеног поверења у „безразложну милост“<sup>65</sup>.

У песми „Византија VII или Хиландар“, пак, лирски субјект који „носи“ персону песника („А пишем о ружи и брескви у дворишту“) превасходно је у служби метафизичке и искуствене легитимизације начела имплицитног аутора сугерисаног самим насловом, тј. Хиландар се настоји довести у окриље хоризонта византијске цивилизације описом (псеудо)нумиозног набоја амбијента српског манастира. Независно од оправдане могућности препознавања културолошко-политичких утицаја, континуитета и разликовања између средњовековног српског и византијског наслеђа, остаје утисак да сама лирска артикулација

---

<sup>65</sup> У контексту збирке која је овде у фокусу, опоненти пример песми „Византија VII или Хиландар“ представља „Војничко гробље“, поготово јер са претходном песмом дели усмереност на прошлост српског народа. Лирски субјект је пред солунским гробљем српских и савезничких војника из Првог светског рата, с тим што опис окружења није у функцији потпуније слике о самој персони, већ представља фигурално трансформисану рефлексiju персоне о сахрањеним војницима. Отуд „једна батерија штити/ Тај узмак према ивици ничега/ (...) / Осам хиљада имена; над њима/ Стаклено звоно заданого неба,/ Амбис по мери сна што њиме кружи -// Шта сања војник када грли стену?“ (221). Сугестивност Лалићеве песме произлази из тога што слика оностраног није хармонична као у „Византији VII“, већ подобна размери трагедије, дата као амбис и ништавило. Услед тога, оглашавање персоне у плуралу у завршници песме не може се инертно (зло)употребити за формирање интегративне и једнодимензионалне слике колектива и његовог идентитета, будући да низ реторичких питања упућених заједници додатно радикализују и негативизују слику метафизичког поретка стварности, задржавајући значења саме песме у хоризонту врло успеле родољубиве поезије („Шта преостаје нама, пред том сликом/ Неразореног мушког савезништва/ Са смрћу која није испунила/ Задано обећање? Да ли сумња/ У истинитост слике? Или знање/ Да ће се друга извршити правда,/ Негде ван овог сна, ван овог гнева,/ Негде далеко, без наде далеко,/ Где стопа Бога оклева да ступи?“ (221)).

скопчаности та два културно-историјска хоризонта у анализираној песми, понајпре представља реализацију унапред задате идеје обојене привидним емотивним набојем исказивања лирског субјекта. И у остатку циклуса „Атос у пет слика“, коме потоња песма припада и у којем персону заправо преузима улогу (лирског) путописца, и поред настојања да се истовремено умањи утисак конструктивне природе лирског Ја и одржи тенденција говора о саоднос видљивог и невидљивог, врло ретко семантичко-естетски учинак превазилази домете остварене у песми „Византија VII или Хиландар“.

Осим песама у којима је евидентна *идеологизација* лирске субјективности, друга начелно издвојена, типолошки дистинктивна „група“ подразумева нешто сложенији однос лирског субјекта према кључним „жариштима“ процеса исказивања – према Византији и љубави. Реч је о песмама у којима издвојени феномени нису строго у служби профилисања одређене културно-историјске парадигме и националног идентитета. У тим песмама се конституишу персоне које метафизичку „позадину“ Византије и феномена љубави не подређују колективистичким интенцијама Лалићевог песништва.

Најпре, у песми „О делима љубави“, у којој се додатно усложњава визија љубави Лалићевог циклуса, појављује се специфични лирски субјект који открива своје присуство врло дискретно, тек кратким императивним обраћањем неименованом Другом („слушај“), што свакако може представљати и аутореференцијални импулс. У самој песми нема поузданих сигнала о томе којој епохи припада лирски субјект – сходно контексту који чини већина песама циклуса, могло би бити речи о персони која проговора из византијског доба. Са друге стране, будући да је наслов песме заправо део наслова читавог циклуса/збирке, где се имплицитни аутор без скривања „утискује“, остаје и могућност да лирски субјект заправо говори из модерних времена, чак као персонификована „образица“ имплицитног аутора, тј. као „медијум“ лирске артикулације природе „дела љубави“, познате превасходно „подразумеваном писцу“.

А сама дела љубави подложна су осипању, она су „по свету разасута/ Као трагови битке“ (159), чиме се призива топос значајан за куртоазну поетику –

топос љубави као битке, као рата (Avril 2013: 152), уз надовезивање максималистичке чежње метафизичке провенијенције за пуноћом и целином („Кад истаре се слово, кад разбије се прстен,/ Љубав је на губитку“, 159), приметне још и у „Плачу летописца“. Када лирски субјект напусти начелно експликативно излагање и огласи се у другом лицу, наслућује се извештај заокрет („но слушај крикове птица/ Над увалом где море од љубавника учи/ Другачију нежност: време је непристрасно,/ А свет је љубави задан, дуга вежба/ Богова недораслих“, 159).

Лирски субјект, чије исказивање је контекстуализовано донекле стереотипном, ни по чему нијансираније изведеном ситуацијом (морска увала, крикови птица), указује се, дакле, као резонер, као носилац извесног знања о поретку света. У том сугерисаном поретку љубавни однос није само куртоазна емоција, алузивно уведена у првом стиху са циљем евоцирања осипајућег дејства знатно универзалније разумеване љубави. Јер, сама завршница песме показује да управо љубавници поседују одређено искуство које је „модел“ општеважећег поретка стварности, тј. етоса имплицитног аутора посредованог лирским субјектом који љубав заправо описује као телеолошки недостижну и метафизичку вршну тачку, недоступну услед дејства „непристрасног“ времена<sup>66</sup>. Док су у „Вечери на бедему“ тела и копља „немуште справе“ љубави које остављају трага у њеној служби тек покренути оностраним извором, у потоњој песми љубавничка присност, независна од метафизичког подстицаја, сублимира извесна својства љубави као идеализовано-трансцендентне, измичуће и коначне слике света.

Мотив љубавника појављује се и у завршној песми циклуса („Византија VII“). У њој персону у име византијске заједнице, меланхоличним тоном

---

<sup>66</sup> Лирски субјект *Девинских елегија*, из којих је Лалић неоспорно црпео инспирацију, управо од љубавника тражи одговор о томе шта то значи *бити*, будући да у њиховом искуству постоји извештај *вишак* који се опире дискурзивној артикулацији, иако персону слугу управо у том „прекорачењу“ *квалитет егзистенције* који није доступан сваком: „Видите, мени се деси/ да моје шаке осете једна другу/ или се моје истрто лице у њима/ штеди. И то ми помало осећања прибавља. Но ко би смео да стога већ и *буде?*/ Ал ви, ви који у усхићењу другог/ бујате, све док вас скољен не почне/ молити: *немој више* - / ви што под шакама богатији бивате као јесен/ када прероди грожђе; ви што се понекад/ расплињујете само зато што једно од вас/ превагне сасвим: вас питам о нама“ (Rilke 1986: 104). Интересантно је да описано поверење у телесну љубав при недоумицама пред „крајњим питањима“, не искључује извесно самопреиспитавање, будући да персону *Девинских елегија* у наставку слугу да само куртоазна љубав поседује жељена својства егзистенције: „Но ипак, кад прегорите првих погледа страх,/ и чежњу на прозору, и прву шетњу заједно,/ један једини пут кроз башту: љубавници,/ да л то још *јесте?*“ (105). О другим интертекстуалним везама Лалићеве поезије и немачке модерне лирике у: Делић 2011.

заснованим на низу реторичких питања и, спорадично, експлицитној репетицији исказа о децентрираном поретку, тј. доживљају света („Померено биће средиште“; „Или ће без нас бити тачнија равнотежа“), препознаје „сећање љубавника“ као својеврсну идеализовану темпоралну хетеротопију, заједно са „сећањем анђела“ и „сећањем младе воде“ („Има ли сутра места за овај раздор/ У неком спокојном сећању анђела, у глатком/ Сећању младе воде? Сећању љубавника?“ (184). Посматрано из резигниране перспективе лирског субјекта свесног заласка цивилизације којој припада, слуги се да ће одједи и остаци саме те цивилизације, метафорично именовани као „гласови“, реметити егзистенцију љубавника будућих времена („Или ће без нас бити тачнија равнотежа/ И језик љубавника лепши без наших гласова/ Помешаних са смрћу као ветар са пламеном,/ Као извор са ушћем?“ (184). Стиче се утисак да сама завршница циклуса одржава привилегован статус интимне, чулне љубави међу варијацијама шире, готово метафизички схваћених „дела љубави“.

Будући да чулна љубав није у самом фокусу песама Лалићевог циклуса, тј. пошто изостаје њена непосреднија лирска евокација, односно персоне која би била специфична по самом њеном искуству и која би постојаније предочила већ дату дискретну назнаку копче интима са телеолошки заданим „светом љубави“ – не може се мимоићи извесно куртоазно поетичко начело имплицитног аутора. У супротном смеру, рекли бисмо, од Рилкеа који наду у „пуноћу“ егзистенције љубавника донекле потире подсећањем на то да куртоазна љубав *јесте*, Лалић означитељ *љубавници* уочљиво користи за истицање вида егзистенције најближе жуђеној, есенцијалистичкој целовитости, остајући при том песник *дистанце*, радије бирајући персоне које високоартифицијално, уз примесе декоративности – не, дакле, и афективно и интимизовано – откривају шта су заправо *дела љубави*.

Удаљавање од једнодимензионалне представе „дела љубави“ остварено је и у диптиху „Сећање на воћњак“, у којем лирско Ја апострофира Мелису, персонификовано-идеализовану фигуру која је заправо амалгам митско-архетипских подлога, превасходно о нимфи чије растргнуто тело Деметра претвара у пчеле, затим и о еманацији те митске слике у култовима плодности и слици Христа као врела мудрости (Микић 1991: 1090–1104). Лирско Ја зазива Мелису са изразите временске дистанце, тј. тврди да је може чути само у њеном

времену, „у једном времену јасном“ где све изговорено укида „размак између речи и чина, између ватре и руже,/ и несрећа је немогућа“ (161).

Иако је евидентно настојање персоне да премости временски хијатус и приближи сопствену егзистенцију искуству из Мелисиног (пра)времена, ипак уочавамо да сама формулација исказне инстанце сведочи о илузији транспоновања у митску темпоралност („У једном времену јасном/ (...)/ *тамо* те слушам *ноћас*“, 161; истакао Г. К.). Лирски субјект, наиме, остаје у простору/времену где „шарени пламен септембра разара лето“ (161), настојећи да инвокацијско-перформативним чином „оживи“ искуство Мелисиног (пра)времена у сопственој садашњици, наглашавањем темпоралне раздвојености остварујући још једну, нешто слободнију варијацију куртоазне дистанце.

Простор воћњака моделован сходно представама еденског врта (плодова „које не бере нико,/ чији је укус незнан“) и топос златног доба у којем је „несрећа (...) немогућа“, заправо постају координате никада потпуно задобијеног и идеализованог психотопа персоне, конструкта насталог у интертекстуалној корелацији унутар самог Лалићевог опуса, услед дијалога „Сећања на воћњак“ и циклуса „Мелиса“ (из истоимене збирке) у којем апострофирање митске фигуре посредује до самопреиспитивања и трансформације лирског Ја (Брајовић 1998: 477-502). Такво никада у потпуности освојено стање/време сопства употпуњује и имплицитно уведена архетипска слика Адама и Еве, чиме се и примордијални образац искуства љубави, неодвојив од митске матрице о настанку света, испоставља као у (пра)времену „заробљена“ и у потоњим добима жељена целовитост „дела љубави“.

И оглашавање персона попут Орфеја („Орфеј на бедему“), Хераклита („Хераклит мрачни“), те вавилонских зидара у истоименој песми, комплементарно је са већ назначеним, у основи есенцијалистички интонираним стремљењима за „пуноћом“ и довршеношћу различитих стваралачких подухвата, подриваних свешћу о вечној поновљивости и цикличном временском току, о темпоралној „путањи“ која је „кружна, страшна, савршена“ („Орфеј на бедему“), подобна поретку света који „са мером плане и са мером трне“ („Хераклит мрачни“). И када је време разумевано као линерани ток, „оруђе љубави“ је

немоћно пред њим јер ће људске подухвате „разградити без журбе“ („Вавилонски зидари“), а од историје начинити „метеж туђег сећања“ („De administrando imperio“), како у резигнираном тону саопштава персону Константина Порфирогенита, сублимирајући слутњу многих лирских гласова који у Лалићевом циклусу говоре из ракурса византијске заједнице.

Могло би се заправо казати да постоји поетичко начело имплицитног аутора које се одражава у оформљењу *полифоније персонā* чији гласови се сустичу у јединственој резултанти – у идеји о недовољности људских стваралачких напора пред неминовношћу пролазности, о љубави као максималистичком метафизичком начелу увек непотпуно реализованом људским делима, те о судбини Византије као културноисторијској парадигми и отелотворењу тих универзално схваћених законитости постојања. Нијанса амблематичности у наведеном поступку формирања персоне и уједначавања њихових етосā, постаје евидентнија када се узму у обзир песме чија лирска субјективност дискретно одступа од сугерисаних поетичко-обликотворних принципа. Другим речима, посебно је потребно издвојити видове лирске субјективности који продукују нешто сложенију и слојевитију визију Византије/љубави, чиме нарушавају сугерисано вишегласје исказних инстанци и поетичку кохеренцију.

Тако лирски субјект у песми „Византија IV“, осим контекста задатог насловом, ничим не показује да припада свету Византије. Наслов, наравно, по поетичком „налогу“ имплицитног аутора параболује исказе персоне, те врхунац лета које почиње да претеже ка осипању постаје слика византијске цивилизације („Боже мој, не разумем ово лето/ (...) / Вредовно злато на ивици листа/ Светлуца: ваздух је пун издајица“, 168). Лирски субјект, међутим, уз већ помињани поступак „дијалога“ временских планова, уноси и изванредан тоналитет који значајно надограђује, у многим другим песмама циклуса изнето, разумевање метафизичког поретка стварности – лирско Ја констатује *непрозирност* Божјих намера, апострофом „оживљавајући“ Бога удаљенијег од света него што то подразумева средњовековни духовни хоризонт („Боже мој, беше простији ти говор/ У доба кад си мокар глинени чаршав/ На лице света навлачио (...)// (...)// Сад у прашини твог зида што се круни/ У киши расту мала ружна крила,/ Роји се метеж бројева и речи -// Пред капијом снега тешко лето,/ Огромно мокро дрвеће,



твој жамор/ Без тачне речи и тачног броја“, 168). Таквом лирском субјективношћу која индивидуализује став спрам полифоније персоне које су у функцији употпуњавања поетичке целовитости, и која не афирмише коначне одговоре о свету, Лалић подиже естетски ниво циклуса и најављује семантички сложенији израз, чији врхунац свакако представља збирка *Писмо*.

Сличних поетичких импликација је и лирска субјективност у песми „Запис у сребру мора“, у којој стремљење ка метафизичком (пра)почетку није само обојено људском недовољношћу, као у већини осталих песама, већ и сугестивним описом *граничног искуства* („А бивали смо и тако страшно близу/ Завичаја,/ одмах са друге стране/ Стањеног ваздуха“, 183). То прати и врло успела вишестепена метафора слике сећања на метафизички „завичај“, предочене у виду тачке напетости између њене важности за персону и крхкости њеног одржања („И све што зовемо сећање/ Светли на врху дуге сјајне игле/ Где се укус ватре меша са тишином/ У ваздуху над краткотрајним сребром/ Мора између две олује“, 183). Лирски субјект у том случају, као и у многим другим примерима естетски успеле Лалићеве лирике, представља субјект рефлексije који извесну мисао/став/емоцију трансформише у метафоричне низове, спорадично прекидане експликативнијим исказима. Када семантичка поља уведених максима однесу превагу над вишезначношћу фигуралног плана израза, лирски субјект постаје неубедљиви конструкт у служби исказивања готово декларативних тврдњи („Састављао сам завичај, део по део,/ Од знакова који ме сустижу као правда/ Са друге стране (...)/ Све остало је само раст лепе рушевине/ Где се пролазник потписује песмом“, „Завичај“, 175).

На лирску субјективност Лалићеве поезије публиковане 70-их година вратићемо се у наставку рада. За сада, када је реч о византијском „кругу“ песама у којима се, евидентно је, интензивно промишља и феномен љубави, можемо говорити о начелно три типолошка „обрасца“ лирског субјекта – о случају идеологизованих исказних инстанци које метафизичку потку византијског наслеђа/љубави препознају као оправдање за идеологизацију представе византијског света и српског националног идентитета; затим – низ персоне које одржавају патос чежње за метафизичком целином, и, у трећем случају, реч је о

естетски најсугестивнијој лирској субјективности која тематизује непрозирност божјих намера или пак евоцира гранична егзистенцијална искуства.

### 3.5.5. Васко Попа: историја вучјег племена

Пут из византијског круга, извесно је, води у националну историју. Песник чија је „функција-аутор“ у јавном/књижевном простору чини се још ауторитативније постављена него у Павловићевом и Лалићевом случају, свакако је Васко Попа. Након *Непочин поља* и *Споредног неба*, врхунаца вероватно не само његовог опуса већ и српске послератне модернистичке лирике, Попа се усредсређује на теме које су, поред свих еманација, у основи теме националног наслеђа.

Да ли се и у тој етапи његовог стваралаштва задржава сложеност и сугестивност фигуре лирског субјекта, као што је то случај у *Споредном небу*? Најпре, збирку *Усправна земља* (1972) отвара песма у курзиву, „Ходочашћа“, у којој је лирски субјект специфичан по томе што његова „*стопала (...) сричу слова*“ која „*свети пут исписује*“, док он хода „*са очевим штапом у руци/ Са упаљеним срцем на штапу*“ (Попа 2001: 207). Јасно је, у контексту низања топонима у песмама које ће уследити, да се лирско Ја одређује и саморазумева као ходочасник, и да је у служби појашњења природе пута и исписаних *слова* на њему („*Далеко сам још од тога/ Да их одгонетам/ (...) Имаћу чиме да испуним ноћи/ Ако се жив и здрав кући вратим*“, 207). Сама ситуација објаве лирског Ја не мора се разумевати у строго референцијалном „кључу“, будући да је евидентна симболичка улога очевог штапа и „упаљеног“ срца на штапу. Осим тога, симптоматично је да исказна инстанца наговештава интерпретативни процес, тј. потрагу за значењем самог пута, уз одсуство преиспитивања при констатацији да је пут *свет*.

У песмама које следе лирски субјект постаје неодвојив од апострофираног Другог, својеврсног метонимијског одраза „светог пута“. Било да је реч о молитвеном зазивању (хиландарске иконе) Богородице Тројеручице, анђела са

фреске манастира Каленић, Зографа Манасије, самог манастира Жича – у сваком од тих случајева конфигурација персоне зависи од саодноса, међусобног преклапања и/или интерференције својстава призваног/персонификованог Другог и самог лирског субјекта. Жича тако излази из срца лирског Ја („Жича“), лирски субјект препознаје своје очи на лицу анђела са фреске, или пак његов „инат лепи/ у углу“ својих усана („Каленић“). Свака од тих релација заправо представља откривалачки акт лирског субјекта, својеврсну скопчаност самопознања и декодирања „слова“/знакова са „светог“ пута, као и потврду припадности традицији коју назначују и конституишу призване инстанце.

У том контексту чини се да је посебно сложено и интригантно формирана исказна инстанца у песми „Манасија“, у којој је лирски субјект, на први поглед, одређен потребом за одговором на питања која поставља Зографу, те својеврсном хеуристичко-поетском (ре)интерпретацијом његовог дела – фресака Манасије. Будући да „Манасија“ припада циклусу чија свака песма, од пролошког курзивног текста „Ходочашћа“, подразумева персону ходочасника, такву исказну инстанцу издвајамо и у „Манасији“. Када се прихвати таква контекстуализација песме, Зограф се, наизглед, не оглашава. Персона ходочасника би у том случају била у служби апотеозе стваралаштва разумеваног као специфичне метонимије метафизичке равни наспрам „коњице ноћи“/разарања која/које пристиже. Ипак, композиција песме омогућава да се „ослободе“ вишегласје и обриси дијалога, али и незанемарљиве идеолошке импликације.

Наиме, након питања персоне ходочасника упућених Зографу („Зографе/ Докле твој поглед допире// (...)// Зографе/ Шта ли видиш на дну ноћи“, 212), искази у строфоидима који следе, лишени интерпункцијских ознака, осим што могу припадати истој тој исказној инстанци која упућује питања, могу подразумевати и одговор самог Зографа, чак се и узвик „Алах ил илалах“ може приписати трећој инстанци, коњици Османског царства. Другим речима, опализација може прожимати читалачку рецепцију одговора, тј. узвратног питања на прву недоумицу („Чујеш ли коњицу ноћи/ Алах ил илалах“, 212), и другог одговора („Златно и плаво/ Последња звезда у души/ Последњи бескрај у оку“, 212). Може се, дакле, говорити о потенцијалном вишегласју, комуникацији

персоне Зографа, средњовековног уметника, и персоне модерног ходочасника, али и о могућности да персону ходочасника придаје свој глас Зографу.<sup>67</sup>

Зограф тако може постати *персона персоне ходочасника*, што показује да једна од наведених инстанци може бити у служби друге ради посредовања одређене визије стваралаштва, али и односа хришћанског и исламског света. Било да се метафорично посредована интеракција златне и плаве са фресака разумева као интерпретација уметности Манасије из перспективе персоне ходочасника, или пак као настојање да се „оживи“ Зографов доживљај и нуминозно искуство погледа ка „дну ноћи“, хеуристичко-метафорични набој завршних стихова сведочи о томе да у оба случаја постоји имплицитно поетичко начело које брани да се пружи једнозначан одговор, тј. које једино у сликовитом говору види потенцијал „захватања“ искуства последњег бескраја „у оку“.

Испоставља се, дакле, да индивидуална одлука рецепијента доноси суд о томе о каквом типу лирске субјективности је реч у „Манасији“. Можемо, наравно, говорити само о томе да лирски субјект подразумева персону ходочасника који поставља питања пред фрескама Манасије; друга опција подразумева потенцијални дијалог две инстанце, персоне модерног ходочасника и Зографа, самим тим и две епохе, модерног доба и средњовековних времена; трећа могућност укључује и то да је персону ходочасника субјект који придаје глас и Зографу, тј. да персону ходочасника провизорно преузима, при појединим констатацијама („Чујеш ли коњицу ноћи“), „маску“ Зографа, у намери да заузме његову перспективу и да реконструише његово стваралачко искуство и сусрет са доласком „коњице ноћи“.

Назначена динамика инстанци у функцији је, као што је већ казано, и предочавања интеракције два света, хришћанског и исламског, при чему се синтагмом „коњица ноћи“ не упућује само на супростављену, застрашујућу војну силу. Реч је о још једној потенцијалној семантичкој опцији, о онтолошком начелу које потиरे важност уметности и чији репрезент је управо надолазећа империја.

---

<sup>67</sup>При томе се издваја још једна, издвојена опција – не може се потпуно пренебрегнути варијанта по којој би у песми било искључиво речи о персони Зографа, те би постављена питања откривала аутореференцијалност исказне инстанце. Ипак, узимајући у обзир већ поменути контекстуализацију циклуса и истицање фигуре ходочасника, таква опција добија на снази тек издвајањем и публикавањем песме мимо *Усправне земље*.

Отуд се генитивна метафора „коњица ноћи“ може испоставити као одјек поетичко-идеолошког принципа који преводи опонирање два цивилизацијска хоризонта у сукоб две метафизике, хришћанске коју метонимично предочава стваралаштво позитивно конотираних онтолошких квалитета, и исламске, у којој политичко-војна доминација постаје репрезент начела разарања далекосежнијег од ширења границе империје. Све то заправо омогућава да се као кореспондент сугерисаног имплицитног аутора назре и имплицитни читалац који може инсистирати управо на постављеној опозицији хришћанства као радикално позитивног, и ислама као радикално негативног онтолошког пола, тиме и у тону Попине песме превасходно препознавати апотеозу уметности Манасије као један вид задобијања националног идентитета скопчаног са трансцендентним „бескрајем у оку“, те као вид специфичне доминације у поређењу са оријенталним Другим.

Испоставља се да рецепијентска одлука пред тим како разумети динамику персона у „Манасији“ условљава и идеолошке импликације. Наиме, уколико се не заборави да у пролошкој песми циклуса персона ходочасника свој пут без преиспитивања назива *светим*, може се очекивати да ће управо та исказна инстанца, обновљена у „Манасији“, бити ослонац вредносне поларизације хришћанског и исламског хоризонта. Са друге стране, у случајевима када постављена питања Зографу („Зографе/ Докле твој поглед допире“; „Зографе/ Шта ли видиш на дну ноћи“) рецепијент доживи као радикалне недоумице које спречавају персону ходочасника да хомогенизује идеолошку позадину својих исказа, говоримо о одређеној разградњи строгих бинарних опозиција између западног и оријенталног света.

У наставку ходочашћа, у наредном циклусу „Савин извор“, изостаје лирски субјект, али не и лирско Над-Ја које предочава низ ситуација у којима фигура светог Саве бива одређена упливом паганских елемената, постављањем за „вучјег пастира“ који обједињује својства хтонског и небеског божанства (Раденковић 1997: 180-181). У склопу својеврсне лирске фантастике „вучјем пастиру“ се придају наднаравне способности, ослоњене на предања и лишене непосредних копчи са хришћанским хагиографским списима; оне су потенцијално алегоријске природе и у служби оформљења специфичног споја апотеозе свеца и његове

готово зазорне појаве (нпр. свети Сава „два ока затвара/ Трећим оком у камен гледа“, 224). У циклусу „Косово поље“, пак, осим плуралног лирског Ми које преузима глас косовских ратника, остварен у ситуацији исказивања која сугерише њихов прелаз у онострано („Сустижемо небеског коњаника/ И своје звезде веренице/ И летимо заједно кроз плавет“, „Бој на Косову“, 230), као својеврсна противтежа дата је песма са улогом, тј. персоне коса („Косова песма“), чији искази успостављају извесну дистанцу у односу на идеју сакрализације војног пораза („Ти зелена царице траво/ Ти једина победи“, 229).

Наредни циклус „Ђеле кула“ ојачава посебан квалитет персоне наговештен још обликовањем лирског Над-Ја у циклусу „Савин извор“ – реч је о специфичном споју имплицитног величања фигура из српске прошлости и формирања њиховог зазорног лица. Тако у песми „Црни Ђорђе“ персона/Вожд мотивацију за буну не проналази у антиципацији победе и ослобођења, већ у нихилистичко-гротескној визији скорог и неминовног краја („Главе вам се већ са коца кезе/ И онако вас нема и нема мене/ Хоћете ли“, 239). У „Песми Ђеле куле“ специфичном прозопопејом сама Ђеле кула представља персону која одбијање пораза (и након смрти) изражава бунтовно-црнохуморним апострофирањем чуда, разумеваног као амбивалентни спој врхунца насиља (настанка Ђеле куле) и трага устаљенијег поимања чуда у традицији као наднаравног догађаја („Изједначило си нас са собом// (...) Зашто нам сад у очне дупље бежиш// (...)// Расцветавалу нам се лобање од смеха/ Гледај нас нагледај се себе/ Чикамо те чудо“, 243). У завршном циклусу „Повратак у Београд“, ипак, опада естетска убедљивост поступака формирања лирског субјекта, будући да је он у свакој песми последњег циклуса одређен превасходно апострофирањем појединих београдских топонима („Горња тврђава“, „Теразије“, „Врачар поље“, „Небојша кула“, „Велики господин Дунав“, „Београд“), и то са неприкривеним циљем уобличења семантички једнодимензионалне оде главном граду.

Попа, очигледно је, као многи српски модернистички песници, стреми лирској артикулацији колективног идентитета, при чему конфигурација лирског субјекта осцилује између функционалне улоге у дозираној идеологизацији песничког говора, преко остваривања семантички неубедљивих апотеоза Београду, до пресудног фактора при обликовању особеног вида родољубиве

поезије. У последњим случајевима персоне су специфичне по процесу саморазумевања при ходочашћу, по ефекту опализације, или пак по особеној прозопопеји, тј. остваривању лирског гласа чији је носилац Ћеле кула или Карађорђе. Ефекти потоњег поступка су естетски врло делотворни – уместо идеализације херојског начела, чини се да превагу односи евокација сусрета са смрћу, понорно искуство жртвовања те готово непојмљива размера и вид осветничког насиља Турака.

Са збирком *Вучја со* (1975) доводи се у први план фигура вука која провејава, већ је запажено у критици, готово кроз читав Попин опус (Раденковић 1997: 179-187; Јовић 1997: 207-219). Лирски субјект у тој збирци нема јединствен вид, већ смењује „маске“, тиме и перспективе које сагледавају различите варијације/метаморфозе вука, сходно томе и ревитализације и преиначења митско-фолклорне подлоге на којој тај мотив израста. У првом циклусу „Поклоњење хромом вуку“ лирско Ја је специфично по интензивном обраћању хромом вуку („стари мој хроми боже“), по лирском пројектовању потенцијалних ситуација које осцилују између метафоричних и алегоријских представа, рефлектујући не само забринутост за онемоћало божанство, већ и слику света у ком је зазивано хтонско биће угрожено („Врати се у своју јазбину/ Осрамоћени хроми вуче// И тамо спавај/ Док се не заледи лавез/ И зарђају псовке и цркну бакље/ Свеопште хајке“, 259). Евидентно је да персоне поклоника чезне за временима у којим је пагански бог био у пуној снази, односно – када је слика света била подобра предхришћанском поимању стварности („Покажи ми/ како претвараш јелена у бели босиљак/ И како босиљак у шестокрилу ласту“, 263)<sup>68</sup>.

Лирско Над-Ја наредног циклуса, „Огњена вучица“, пример је огољеније повезаности те инстанце са имплицитним аутором. Наиме, поступак који се среће и у претходном „ланцу“ песама, али и циклусу „Савин извор“ *Усправне земље*, као и многим другим примерима Попиног песништва – поступак низања метафоричних слика које спорадично „клизе“ ка алегорији и поступно „хомогенизују“ већ у првом строфоиду назначену тему песме – умањује функцију лирског Над-Ја као „ока камере“ које „чува“ референцијалну подлогу песме, и упућују читаоца на

---

<sup>68</sup>Већ је примећено да Чајкановићева студија *О српском врховном богу* (1941) формира незаобилазан контекст када је реч о разумевању семантичких импликација увођења специфичне, хроне фигуре вука (Јовановић 1997: 191).

потрагу за „кодом“ који устројава „ток“ слика конвергирајући ка алегоријској „конструкцији“. Тако се у „Огњеној вучици“ предочавају варијације тортуре над вучицом, у аналогiji њене појаве са митом о Мајци земљи („Планине у њеним грудима// (...)// Кроз њене жиле урлају реке//(...)// У њеном непремер-срцу/ Руде се топе“, 269), све са циљем употпуњавања слике света из претходног циклуса.

Надоградња идеје о свргавању митско-фолклорног доживљаја света посебну димензију добија прозопопејом плурално устројене персоне циклуса „Молитва вучјем пастиру“, персонификоване заједнице вукова којом се успоставља интертекстуална веза унутар Попиног опуса (између осталог са циклусом „Савин извор“ *Усправне земље*)<sup>69</sup>, и која свакако параболично упућује на извесну људску заједницу чији припадници препознају отуђење од претпостављене есенције своје природе („спавамо далеко од себе“). Поменута персона условљена је, очигледно, молитвеним контекстом, нијансираније одређена тоном очајања и безизлаза који прожима заједницу, али и осветољубивим интенцијама које су укључене у молитвени захтев („Ухвати нам оца неоца/ Са срцем од олова/ С главурдом од окошталих векова“, 279).

Посебно интригантна значења *Вучје соли* настају кореспонденцијом алузија на паганизовану представу светог Саве у „Молитви вучјем пастиру“, и значења која произлазе из дијалога персоне наредног циклуса „Вучја земља“, који карактерише „изузетна синтаксичка и композициона организација, чак геометризација, доследно спроведена у свих шест песама“ (Јовановић 1997: 198).

---

<sup>69</sup> Интертекстуална копча, независно од ауторске интенције, свакако се може препознати и са поемама о Вуку Растка Петровића, с тим што, како је већ показано у критици, Попа не обликује свој вучји „свет“ нужно у отклону од поезије аутора *Откровења*, стремећи заправо остваривању „неке врсте митске историје у малом – од светог Саве као вучјег пастира преко урањања појединца и групе у стари разорени култ, па све до певања о породичном и личном вучјем пореклу“, какав је случај са појединим лирским остварењима *Живог меса* (Јовић 1997: 218-219). Ипак, независно од степена цитатне упућености на Растково дело, отвара се могућност једног блумовског читања – будући да је Растко једна од кључних, ако не у кључна књижевна фигура међуратне српске књижевности, Попина обрада мотива вука може се указати као објава новог, снажног песничког гласа који, у складу са новим епохалним хоризонтом, остварује (не)свесни отклон од поетике Петровићевих поема. При томе не би требало искључити још једну међуратну, сугестивну обраду вучје теме – реч је, свакако о Ристићевој *Турпитуди*, те се Попина *Вучја со* може препознати као обликовање старих топоса у оквирима нове и, видећемо до краја, поетички самосвесно недовољно идеолошки конкретизоване матрице. Услед (не)свесних корелација са Растковим и Ристићевим делом, у Попином лирском гласу могуће је наслутити, дакле, дијалог и преиначење њиховог лирског говора.



Наиме, у потоњем циклусу неизменично се, из песме у песму, дијалошки смењују гласови оца и сина, тј. искази персона превасходно одређених настојањем одгонетања природе односа вука и земље. При томе фигура вука остаје у оквирима представе териоморфног, амбивалентног божанства упућеног и на горњи и на хтонски свет, док „земља“ добија обресе простора национално конкретизоване заједнице. Вариране и умножене недоумице оца и сина о приступу вука земљи („Отима ли је од нас (...)/ Или је напротив спасава“) сведоче да је из генерације у генерацију својство заједнице непотпуно конкретизован став према релацији вук/земља, али и према самој земљи коју разумева као своју постојбину.

Узму ли се у обзир и стихови који алудирају на детаље са грба познатог у српској државотворној традицији („Видим сине земљу нашу распету/ Између четири оцила/ На којима вук зубе оштри// (...)// Четири ће оцила знати сине/ Оштри ли вук зубе за њу распету/ Или за оне који су је распели“, 288), може се учинити да се не нуди једнозначан одговор о односу предања о вуку, тј. предхришћанског поимања света и заједнице, и српског националног идентитета, као ни прегледна представа о томе да ли је улога вука деструктивна или заштитничка.

*Вучја со* заправо доноси низ персона које не морају нужно делити уверења и слику света. Евидентна је некомплементарност перспектива плуралног лирског Ми које упућује молитву вучјем пастиру, тиме посредно инкорпорирајући у идентитет заједнице паганизовано-засорни лик светог Саве, и персонā оца и сина циклуса „Вучја земља“, који не устаљују јединствен и недвосмислен однос према фигури вука. Може се запазити да персона оца верује да ће „четири оцила“ знати одговор на дилему која страна природе претеже у вуку – претећа или заштитничка, тј. следствено алегоријским „сигналима“ у очевим исказима, очекује се да ће метонимијски посредован национални идентитет („четири оцила“) тек у будућности добити вид који се јасније одређује (посредством укључивања или искључивања) према митско-паганској матрици заједнице, односно према примордијално-архетипским слојевима који евидентно одишу амбиваленцијом.

По појединим тумачима *Вучје соли*, та будућност је и уследила ратних 90-их година прошлог века, те се отуд и Попина збирка сагледава као „шифровани“ говор о спутаном српском национализму унутар бивше СФРЈ (в. Раденковић 1997: 183)<sup>70</sup>. Тиме се, ипак, мимоилази сложени конструкт имплицитног аутора који умножавањем различитих и не увек компатибилних персона пружа амбивалентну представу тематизованог митског-предачког предлошка. Много ближа експлицитнијој хомогенизацији српског националног идентитета је збирка *Усправна земља*, јасно издвојених фигура и догађаја који формирају основу једног могућег наративног идентитета (свети Сава, Косовски бој, Први српски устанак); контекстуални „притисак“ те збирке јача тип имплицитног читаоца у *Вучјој соли* склоног препознавању идеологизованих значења. Чак и тумачења која инсистирају на строгој и вредносно обојеној опозицији – древни свет божанства (хромог) вука наспрам декадентног модерног света – донекле пренебрегавају да је негативна оцена модерних времена заправо посредована персонама (попут вучјег копила у истоименом завршном циклусу) које гневно износе отпор према савременом свету „вишеспратних штенара“, иницирајући апсолутизацију такве вредносне поделе управо код рецепијената који су склони таквом становишту.

Може се заправо на крају констатовати да управо описани, сложени принцип конститусања персона чини да импулси идеологизације семантичког плана не однесу потпуно превагу и не испоставе се као једина опција у равни значења<sup>71</sup>. Провизорни идентитет лирског субјекта се очигледно мења из циклуса

---

<sup>70</sup>Полемику поводом Попиног „Поклоњења хромом Вуку“, објављеном у НИИ-у крајем априла 1969. године, покренуо је и Игор Мандић, који је у гротескној, амбивалентној и семантички слојевитој представи хромог вука препознао фигуру Вука Караџића, а у „псоговцима“ и „вукождерима“ наслутио алузију на хрватске интелектуалце који су полемисали са студијом Виктора Новака, *Вук и Хрвати* (1967). Мандићево читање је несумњиво редуccionистичко, одражава евидентну „слепу мрљу“ при тумачењу афицираном тада актуелним лингвистичким полемикама снажних политичких конотација. Тврдећи да Попино остварење „тешко [да] ће икада вриједети“ будући да „имамо посла са памфлетизмом“, хрватски критичар превиђа оно што није тешко уочити, а што ће са уобличињем збирке *Вучја со* постати евидентније – да, чак и ако се прихвате политичко-културолошке алузије Попине песме, оне представљају тек једно од значења које не мора нужно имате повезаност са ауторском интенцијом. Другим речима, Мандић заправо пре полимише са претпостављеном и тешко доказивом Попином/ауторском намером него са значењима песме која свакако непримерено и неосновано сужава. Остали семантички слојеви и „Поклоњења хромом Вуку“ и целокупне *Вучје соли* свакако оповргавају оцену естетских домета које је хрватски критичар изнео и чине да Попино дело не еманира само потенцијалне идеолошке импликације (в. Мандић 1998: 171-173)

<sup>71</sup>У збиркама *Живо месо* (1975), *Кућа нас ред друма* (1975) и *Рез* (1981) Попа спроводи извештај заокрет на плану поступака обликовања лирског субјекта, удаљавајући се и од строге концептуализације претходних збирки. У *Живом месу* персона многих песама тесно је повезана са

у циклус, тј. постоји интензивна смена персона, без могућности да се препозна јединствена и кохерента идеолошка позадина тока исказивања.

### 3.5.6. Љубомир Симовић: три приступа колективном искуству

Интересовање за историјску судбину националног колективитета свакако је обележило Симовићеву поезију, не само током осме деценије XX века, и формирало кључни контекст који условљава конфигурацију лирске субјективности. Ипак, песникови приступи теми колектива током издвојене деценије нису увек идентични, те се већ у збирци *Уочи трећих петлова* (1972) може уочити један од препознатљивих поступака у назначеном контексту. Наиме, у првом плану је страдање словенског, или пак српског колектива, те су и саме персоне обликоване са циљем минималног варирања и репетиције централне идеје. Искуство сеоба прожима први циклус „Војевања“, и већ ту се устаљују препознатљиви, готово маниристички спроведени поступци формирања лирског субјекта, неретко датог у плуралу.

Наиме, персона која говори у име колектива у песми „Прелазак преко Дунава“ описује лутања заједнице, настојећи да у завршници песме нијансом

---

локалним топонимима града Вршца, што прати повремени анегдотски тон и умножавање паралитерарних белешки о годинама када су песме настале. Све то заправо узрокује утисак аутобиографске подлоге лирског Ја, од које се најочљивије одступа у збирци *Кућа насред друма* повратком на лирско Ми које посредује ратно искуство заједнице (циклус „Очи Сутјеске“) или пак њено универзалније схваћено „бивствовање у свету“ („Кућа насред друма“). Занимљиво је да се лирско Ми у „Очима Сутјеске“ супроставља „неизрецивој псини“, „С вилицом једном у облаку/ С другом у прашини“, те се обнавља негативно вредновање паса спрам амбиваленте фигуре вука која се ни прећутно не наговештава поменутом циклусу. Осим тога, слика заједнице у „Очима Сутјеске“ посредована је метафоричним повезивањем колективитета и саме реке („У нашем јој је срцу ушће/ У нашем срцу извор“, 388), односно тела припадника заједнице и тла на којем се одиграла велика битка током Другог светског рата („Из меса нам се живог рађа земља// (...)// Из даха нам се лудог небо рађа“, 388). Иако први пут штампан скоро две деценије раније (Попа 1958: 3), издвојени циклус, поново објављен у *Кући насред друма*, сведочи да се идеолошка позадина Попиног песничког говора не може олако препознавати као ближа идеји буђења националне самосвести, или пак као лирска потпора владајућој идеолошкој матрици у СФРЈ. Пре би се могло рећи да Попа, крајње амбивалентно, не лишава своју поезију копчи ни са једним од два поменута пола. У већини осталих песама последње три књиге Попиног опуса, појаву лирског Ја прате маркери који релативизују његову конструктивност (реферирање на стварне топониме и личности, паралитерарне белешке, анегдотски оквир, тежња потирања разлике између лирског субјекта и ауторске фигуре), с тим што завршне поенте песама и песничка сликовитост неретко не досежу вишеслојност песничких остварења која претходе *Живом месу*, самим тим умањујући и сугестивност поступка обликовања лирске субјективности.

горке ироније и метафорично-параболичном ситуацијом – уз коју, истовремено, пружа и „кључ“ њеног семантичког разрешења – „захвати“ одређујуће својство заједнице: „После толико година без воде,/ после толико високих врхова/ с којих се уокруг није видело ништа/ (...)/ озарени, на ту земљу/ на коленима крочили!// И први весник свете земље, стрела/ (...)/ улете међу нас.// И колико је земље први означио гроб/ (...)/ на толико смо отаџбине/ у првој ноћи заноћили“ (Симовић 1972: 8).

Већ у наредној песми, „Гласник“, још јасније се уочава поетичко-обликотворно начело које генерише формирање значења песама и „лица“ већине персоне у Симовићевој збирци – завршни стихови доносе обрт или поенту чијем семантичком плану је страна херметично „скривање“. Осим тога, специфичност лирске субјективности су и назнака, већ у наслову, носиоца лирског гласа, као и појачана екскламација персониних исказа, назначена учесталом употребом знака узвика. Гласник тако описује „неман“, тј. саму земљу у коју заједница пристиже, инсистирајући на непријатељским својствима нових простора и тиме већ у пролошкој песми сугерисану идеју о сталној угрожености колектива подижући на ниво зебње пред самом природом: „Каква ли се тамо неман указала!//(...)// Касно је сада да подбодеш кљусе!/ (...)/ То што сја, што мислиш да је сунце,/ па то је над нас већ стигло њено око!“ (9).

Иако је песма „Гласник“ једна од успелијих у Симовићевој збирци, у потоњим текстовима нема искорак према формирању каквог надисторијског, потенцијално и метафизичког контекста у чијим оквирима би се пут страдања колектива пратио до стицања представе о некој темељнијој „законитости“ постојања. Пре је реч о наглашавању, из песме у песму, слике о угрожености српског колектива кроз историју, што је, уз имплицитну есенцијалистичку визију идентитета и уз патос афирмативног тона критике, препознато као „ново откривење, кроз песму и песмом, свеколике трагичности српског националног бића (...) хроника и слика судбине народа, *душе народа*“ (Ракитић 1972: 508-511). На том трагу је и песма „Сеобе Србије“, чије присуство у збирци умањује потенцијал вишесмислености многих других песама, постављајући тематски и идеолошки оквир осталих лирских остварења у збирци. Лирско Ми је тако, чини се, непосредни сведок сеоба; ипак, оно што таква персоне „види“ заправо су

персонификовани топоними са простора Србије („Пртеном врећом огрнут Неготин/ Београд са шлемом на рањеној глави/ Ужице с рана разгонећи вране/ Обреновац на носилима“, 14), чиме се одустаје од лирске евокације *трауматичног искуства* сеоба, а огољује и чини експлицитнијим стремљење *лирском транспоновању наративног идентитета*, управо посредством перспективе саме персоне.

Прецизније казано, перспектива лирског Ми је само наизглед угао непосредног сведока. Евидентна алегоризација, амблематичност израза, транспоновање фокуса са индивидуализације искуства на ширење „каталога“ простора са којих је сеоба покренута – персони одузимају хабитус очевица. Посматрано у ширем контексту збирке, примећује се уједначен тоналитет гласова широког распона персона, тј. сродан принцип формирања песничких слика и повишена емфатичност исказа која је готово по аутоматизму, као што је већ сугерисано, назначена знаком узвика. Таква сличност персона, и поред њиховог различитог именовања, не мора нужно умањивати естетску вредност дела, будући да такве случајеве можемо пронаћи и код других модернистичких песника, нпр. Попе и Раичковића.

Ипак, док се сродност исказних инстанци код Попе (у много чему различитим услед разнородне тематске потке сваке од збирки) превасходно рефлектује у препознатљивој песничкој сликовитости као својству исказа самих персона, тј. у хеуристичком дејству песничког језика који семантичком надоградњом фразеолошких израза, интерференцијом семантичких поља метафоричних и алегоријских слика, евоцира језички недоступну страну искуства и стварности, и док код Раичковића лирско Ја стреми преклапању са песничким Ја, тиме рефлектујући поступак специфичног помирења артифицијелног израза везаног стиха и тежње оспољавања сложених унутрашњих искустава – у збирци *Уочи трећих петлова* различите персоне су заправо у функцији кумулације слика/исказа које/који би требало да сугеришу континуитет мучног живота и страдања заједнице. При томе саме слике/искази, независно од тога која их персона износи, не захватају аспекте тематизованих искустава који се, будући трауматске природе, опирау дискурзивној сводивости и песничкој артикулацији;

такође није реч о разбоковању песничке лексике која би нијансирала сликама евоцирана искуства.

Много је примера исказивања лирског Ја специфичног по стереотипној дескрипцији или метафорици устаљеног „кључа“, повишеној експлицитности или суженој конотативности фигура, учесталих псеудоафектација које нивелишу могуће разлике у гласовима/персонама, као и означитеља који би могли довести до одређеног „тмурног“ штимунга да сами искази који их садрже нису дати у екскламацији („Мртве ли земље!/ У води пуној трулог воћа и сламе/ растачу се бродови, добро грађени“, 40; „кроз дим, кроз тескобу,/ а на пустом остаје гробу/ снег јесењи, цвеће без корена“, 20; „Под овим густим небом што се ваља/ изнад хладних и укочених земаља!“, 21).<sup>72</sup>

Постоје ипак примери интригантнијих решења када је реч о конфигурацији персоне, и то често у песмама које претендују на сатиричне импликације. Тако се у песми „Стварање краља“ формира специфичан психотоп/персона – фигура моћи и власти је „простор“ у којем најпре обитавају разна бића, која га затим напуштају да би извесни надзорници затворили све улазе, услед чега лирско Ја констатује: „Нико више/ неће у мени наћи храну и стан“. Ипак, поменута песма не надилази домете алегоричке и универзализоване критике фигуре владара, што прати и декоративно-стереотипна нијанса каталога бића која напуштају будућег краља: „Излете из мене птица./ Истрча миш/ (...)/ Лавица изнесе у зубима младунче/ (...)/ Излазе људи, звери беже“.

Вероватно најуспелија песма базирана на критичко-ангажованим амбицијама је „Молитва светом Нестору који је убио алу а из ње постали мишеви гуштери змије и друга гамад“. Иако и у њој доминирају екскламације, а сами семантички домети песме су већ назначени самим насловом, плурално лирско Ми је нешто сложеније конципирано него у многим другим песмама Симовићеве збирке, будући да је у потпуности одређено жељом за повратком некадашњег

---

<sup>72</sup>Управо описани поступак, за који верујемо да уноси амблематичност у Симовићев израз и да, поред сугерисаног емотивног набоја персоне, одише естетски бледом конструктивношћу, бива препознатан као врлина његовог израза, уз уверење да „ја песме постаје истовремено и *dramatis persona* властите трагедије или комедије, сабијене у свега неколико строфа или стихова. Нема неутралног тона, већ је он увек напет, екстатичан, и увек је обележен субјективношћу тога *ја* које казује“ (Kostić 1980: 382).

стања опасности, за повратком немани која је након смрти разложена на мноштво „које прети и смрди са хиљаду места“ (60).

Са *Суботом* (1976) Симовић своју поезију подиже на виши естетски ниво, мењајући у великој мери концепт лирске субјективности и премештајући фокус на заједницу знатно сведенијег опсега, која при томе не носи нужно предзнак националног. У већини песмама *Суботе* постоји уједначавање принципа обликовања лирског субјекта, будући да је врло често реч о јединственој ситуацији исказивања, о суботњем окупљању и картању у кафани. То такође подразумева, показатељно у наставку, специфично профилисање персона и њихову динамичну смену. При томе не би било потпуно неодговарајуће уколико би се *Субота* анализирао и у корпусу тзв. „песништва егзистенције“, чак имплицитно социјално ангазоване поезије, али је, ипак, задржавамо у овде издвојеном низу лирских остварења, будући да показује Симовићеву поетичку генезу ка *Видику на две воде* (1980) и други по реду приступ колективитету.

Наиме, многе песме *Суботе* подразумевају лирски субјект чији ток исказивања осцилује између монолошког тока и дијалошке усмерености<sup>73</sup>, тј. лирски солилоквиј бива подстакнут или пак „преусмераван“ инстанцом која се не оглашава у песми, већ открива посредством одговора лирског Ја на њена питања („Ово ти је кућни?/ Нека, боље на кућни./ Ја то на кутију цигара,/ па код куће препишем./ Уредићемо у среду за четвртак./ Судија Живаљевић./ Немам појма./ Нема га ни под плећком./ Говори глупости, али учено./ Врућина, она у црном комбинеу/ (...)/ Двапут га напуштала:/ са оним капетаном ЈНА./ Ко? Ђоко да је бије?/ Напротив, гледа је ко мало воде на длану!“, Симовић 2005б: 18). Спорадично се може учинити да се и „скривена“ инстанца оглашава, али и у тим случајевим изостају интерпункцијски знаци који би увели разликовање гласова, те се све повезује у јединствен ток исказивања који у основи представља трансформисану дијалошку форму („Дошло то после и пред синдикат./ Ама хтели су они, само што нису знали како!/ Знам их ја како је који фазониран!/ Немој тако гласно./ Седи./ Шта ћеш да попијеш?/ Гојко, још једну виљушку!“), 13).

---

<sup>73</sup>Може се показати да је Симовићева лирска реч врло често „двогласна и, захваљујући тој својој природи, она у лирику уводи фиктивног казивача и фиктивног слушаоца, односно уноси елементе нарације и технике сказа“ (Делић 2011: 76). Више о дијалошкој интенцији лирског гласа у оквирима Симовићевог песничког опуса у: Делић 2011: 59-78.

Симовић успева, и поред тога што је свака од уведених исказних инстанци специфична по разговорном идиому и фразеологији друштвено маргинализованих миљеа, да изразитије профилише неколико персона, нпр. персону специфичну по сукобу са корумпираном влашћу, затим параноично лирско Ја која изнова понавља да је све време у јајету, персону која препричава еротске доживљаје, или персону препознатљиву по ратном искуству. Посебно у другом делу збирке, наслућује се контекст ситуација исказивања – амбијент кафане и суботњег картања. Осим тога, евидентна је и могућност да се наведене, нешто прецизније обликоване персоне међусобно у разговору подстичу питањима. Саме ненасловљене песме заправо постају својеврсна панорама социјално скрајнутих, аутсајдерских фигура чије се сложене судбине наслућују из фрагмената лирских ситуација посредованих њиховим солилоквијима.

Евидентни су, дакле, редуковање информација којима би се јасније потцртале дистинкције између персона, кумулација лексике која носи „траг“ егзистенције на социјалном рубу, те лишавање песама јаснијег „отиска“ имплицитног аутора у виду наслова, што ће свакако ићи у прилог обликовању јединственог контекста исказивања, тј. јединствене фиктивне ситуације говора. Конструктивност персона постаје уочљивија када се узме у обзир алузивно-интертекстуално веза унутар самог ауторовог опуса, кореспонденција мотива, атмосфере, просторно-временског оквира *Суботе* и драме *Чудо у Шаргану* (в. Ђорђевић 1980: 407-419), те назнака да је последњи солилоквиј песничке књиге заправо монолог јунака из поменутог драмског текста (Симовић 2005б: 53-54). Крајња консеквенца наведених поетичких „стратегија“ је метонимично сликање шире заједнице социјалне маргине, естетски убедљива сугестија разноврсности животних судбина и егалитарности социјално подређених у општој немогућности промене животних околности.

Организација лирске субјективности у *Суботи*, дакле, подразумева, из песме у песму, смену неколико персона друштвених аутсајдера, уједначеног језичког идиома и често ситуираних у јединственој ситуацији исказивања, просторно-временски одређеној као суботње окупљање у кафани. Монолошки ток исказивања сваке од тих персона спорадично поседује дијалошку интенцију иницирану инстанцом која се не оглашава непосредно. Свака од персона *Суботе*



метонимијски евоцира ширу провизорну заједницу друштвено скрајнутих појединаца, с тим што се сугерише и оно што изостаје у *Трећим петловима* – трауматично искуство јединке.

Тиме се заправо успоставља и поетички „мост“ према збирци *Видик на две воде*, у којој се ревидира доминантни поступак *Трећих петлова* и остварује трећи специфични приступ колективу у делу Симовићевог опуса током 70-их година. Наиме, док је у *Трећим петловима* моделовање персоне у служби одржавања, у различитом степену видљивости, интегративне и идеолошки профилисане слике колективитета, у *Видику на две воде*, иако не изостају референце на српску историју, акценат је на обликовању индивидуализованих трауматских језгара које условљава тематску основу многих песама и конфигурације персоне. Отуд се чини сувишним и у тим песмама превасходно тражити повезаност са тзв. „косовским опредељењем“, чиме се Симовићева поезија, иначе прожета колективистичким интенцијама, задржава у сфери идеологизованог израза (Хамовић 2011: 311-313).

Реализација поступка који након *Трећих петлова* и *Суботе*, одражава трећи модалитет приступа теми заједнице и самим тим формирања лирске субјективности, у многим песмама *Видика* заснована је на умножавању и варирању исказа и слика патње субјекта уз завршне стихове који имплицирају снажан контраст између тренутног и жељеног стања („Из ове глади,/ из овог пепела,/ из овог смрада, мрака,/ глиба који кључа,// ни овако лаког, кост и кожа,/ просењеног, просејаног, сенку,/ - нема ме ни 38 кила -// у ведрину/ изнела ме не би/ ни анђелска крила,/ ни Хелијева запрега,/ ни Мојсијева мишица и нога,// ал би/ точак/ сира ливањскога!“), „Глад“, 136). Отуд је и простор из којег се персоне оглашава неретко врло скучен простор тамнице („Окупација Ужица“, „Тамница“, „Ослобођење и буђење“).

Ипак, док у *Суботи* исповедни монолози лирског Ја продукују „места неодређености“ која управо због опирања конкретизацији подстичу на „домаштавање“ сложених животних околности субјекта, у *Видику на две воде* често се, ипак, сужавају асоцијативни потенцијали песама, те сугестивност поступака обликовања персоне зависи од мере читалачког поверења у

евокативну снагу екскламација и изразитог фокусирања на један мотив (попут глади), моделован често у лирским минијатурама. Стога су, чини се, естетски најрелевантније песме потоње збирке оне у којима лирско Ја проговара из оностраног, наизглед ослобођено патњи, да би сама контемплација персоне открила да жртва остаје жртва у оба света („Све лети, вроне – не само вроне,/ слепи мишеви, голубови, комарци// (...)// Крила је добио, па лети, и пањ/ на коме су нам главе секли// (...)// А кад би ми и дали нека крила,/ та би крила од камена била“, „Камена година“, 140).

Осим тога, може се формирати недоумица пред тим да ли је песма референцијално утемељена или је реч о оностраном не-месту, при чему управо та осцилација, ефектније од децидираних исказа, производи етерично-сабласни хабитус лирског Ја. Томе у прилог иде завршно питање које ненаметљиво имплицира искуство смрти као неосетни прелаз у онострани свет, дискретно еманирајући *uncanny* ефекат интерференцијом са последњим трагом могућности да је реч о референцијално заснованом призору („Из ког се мрака ово цвеће бели?// (...)// Да л га неки слепац,/ овакво златно и плаветно, сања?// Куда сам то зашао?// Да ли то сада око мене расте/ обично пољско цвеће, или цвеће/ које не види глава са рамена,/ него глава с пања?“, „Цвеће до појаса“, 156). Чини се да је, током стваралачке етапе 70-их година, Симовић, ипак, најсугестивније облике лирске субјективности формирао када је изневеравао тенденцију певања о ширим повесним токовима и искуствима заједнице.

### 3.5.7. Матија Бећковић: заборав трагичног искуства

Лирска настојања артикулације судбине колектива и националног идентитета, у различитим еманацијама су у успону током 70-их година, поготово у српској и македонској књижевности, чему у прилог иду и поетике које, и у случајевима извесних критичких отклона од принципа устројства заједнице, ипак формирају изразито, есенцијалистичко и/или амблематско, афирмисање колективистичког начела. У том контексту парадигматична су песничка остварења Матије Бећковића и Ганета Тодоровског, при чему је мало песника чије

су дело и друштвено-политички ангажман тако радикално делили књижевну јавност, као што је то случај са Матијом Бећковићем. Многобројне песме које допуштају да се говори о снажном идеолошком предзнаку Бећковиће поетике, углавном нису овде у фокусу – током 70-их година Матија објављује књиге песама и поема које, иако нису лишене идеолошког подтекста, пажњу превасходно привлаче одабиром лексике, употребом специфичног дијалекта<sup>74</sup> и препознатљивом лирском субјективношћу. У сврху контекстализације анализе лирске субјективности, истаћи ћемо, поред начелно наведених својстава Бећковићевог израза, и неоспорну упућеност на проблематику колектива, на његову меморију, језик, принципе интегрисања, али и на поводе за критику.

Најпре, *Рече ми један чоек* (1970), *Међа Вука Манитога* (1976) и *Леле и куку* (1978) сам аутор доживљава као трилогију, у аутопоетичкој белешци на крају треће књиге наведеног низа сугеришући да поезија која је пред читаоцем „као и да није написана, него је пронађена. Није нова, ни тек створена, већ је *одувек постојала* (...) Као да смо нашли родно место нашег језика и у њему изгубљени рукопис са овим поемама“, додајући при том да би најрадије три наведене збирке видео у једној књизи „која би цела била под знацима навода – а *без имена песника*“ (Бећковић 1978: 80; истакао Г. К.). Затим, на крају прве књиге издвојеног низа остварења песник наглашава да се доминантна употреба ровачког говора у поезији ослања на уверење да „сваки појединац усваја мисао племена не плашећи се за своју личност. Као да сваки човек носи у глави траку на којој је снимљена *племенска говорна библија*, и само је укључују на одређени повод“, при чему је и сам песник „једну такву траку“ понео „из детињства у својој глави, и пронашао је једног дана, далеко од завичаја, уморан од урбаног језика“ (Бећковић 1970: 165).

Наравно, начела експлицитне поетике не морају се доследно реализовати у самим песмама, што и није тако редак случај у модерној поезији у којој су противречност, парадоксалност и алогичност често прихватљивија (ауто)поетичка својства, те и формирање лирске субјективности у Бећковићевим дугим песмама и поемама током 70-их година одржава нешто сложенији однос,

---

<sup>74</sup>Особеност Бећковићевог песничког језика, било у лингвистичком или пак аутопоетичком смислу, чест је предмет истраживања (в. Делић 2012: 17-48; Ракитић 1981: 437-449; Кордић 1981: 25-26; Милановић 2012:351-378).

него што се у први мах чини, обликотворних поступака, значења и експлицитне поетике.

Може се, најпре, учинити да је реч о снажној сугестији усменог говора и достигнутој ирелеванцији индивидуалних карактеристика исказне инстанце, уведене ради метонимичног посредовања специфичности одређеног дијалекта и поимања језика као привилегованог медијума колективног памћења. Све то се изводи у сврху каталогизовања и белоданог осликавања културолошко-етнографских својстава заједнице, њених историјских искустава и одјека митско-фолклорних слојева, те конфесијског наслеђа. Ипак, очигледно је да се песничко конституисање наведених тежњи и уверења изводи уз низ сигнала конструктивног „вишка“ при уобличавању персоне.

Довољно је имати увид у поему „Не дај се јуначки сине“, да би стекла представа о каквом поступку је заправо реч. Наиме, лирски субјект је заснован на апострофирању инстанце именоване фразом („јуначки сине“), што, испоставиће се, поседује иронично-сатиричне конотације. Ипак, релеванције од тога је да се конструктивна природа персоне најочигледније огољује кумулацијом лексике специфичне за ровачки говор. Реч је о гомилању сложеница и архаизама који нису у оквирима метафоричних склопова и/или развијених реченичних фраза које би одржавале представу о емпиријском субјекту исказивања, већ представљају умножавање синонима инстанце којој се пружа отпор, и то на начин који радикално парцелизује израз и претвара га у семантички предвидљив низ лексема („Не дај се протувама, реметама, стокупљевини, стокуревини,/ Не дај се јамарима, угасима, уштвама, бизинима, цкврњама,/ Не дај се кимету, поруганију, гарибима, посрешима,/ Не дај се голоскоцима, голокотрама, пожмирепима, цупарама“, 15).

Ако би се казало да Бећковићеву поезију карактерише богатство језика, то свакако не би била неоправдана тврдња. Ипак, сугерисани вид лексичке разноврсности пре открива видљив печат имплицитног аутора, него што учествује у конституисању лирске субјективности која би, услед језичког посредовања специфичности одређене заједнице, одражавала потирање индивидуалности, императивно за Бећковићеву (ауто)поетику, ради

артикулисања колективистичко-интегративног начела. Лирско Ја умножава лексеме издвојеног дијалекта губећи индивидуалне обресе радикално интензивираним каталошким побројавањем, одсуством прегледне реченичне фразе, истовремено не задобијајући ни глас којим би се сугестивно посредовали садржаји колективне меморије, инкорпорирани управо у „слојевима“ језика.

Другим речима, мимо одржања персоне ироничара/сатиричара која сматра вредним критике и „јуначког сина“, „муњу небеску“, и критиковану, опонентну инстанцу са дна аксиолошке лествице, лирско Ја нема другу улогу осим презентовања распона речника ровачког говора, што пре постаје лингвистички интересантно и лексикографски употребљиво, него што смисаоно усложњава Бећковићеву поезију. Ауторова жеља за остварењем поезије „која би цела била под знацима навода – а без имена песника“, резултира супротним ефектом: постаје уочљива статична инстанца чија је функција да наглашавањем ширине лексичког спектра, језичког богатства одређеног миљеа, упути на језичко-културално памћење заједнице, с тим што предвидљив принцип лексичког разбоковања слаби илузију излагања емпиријског субјекта. Квантитет декоративно нанизане језичке „материје“, тј. исказна инстанца која је продукује, тек декларативно „убеђује“ читаоца да су досегнути примордијални „слојеви“ колективног искуства.

Сродан утисак оставља и „Вучја тужбалица“, у којој, ма колико сâм аутор тврдио да нас је „чекала“ та поема „на дну језичког памћења и стваралачког сећања“ (1978: 80), лирско Ја губи на афективности а добија на конструктивности са опробавањем комбинаторних потенцијала при формирању сложеница, изведеница и при умножавању архаизама („Да је нама гроба твога/ Вукобрате!/ (...)/ Без ивинка оперога/ прав Вуило!/ Навлаштито траженога/ млад Вулане!/ Нуклокама нуконога/ уг Вукуте!/ (...)/ За окупа биранога/ биран Вугдраг!/ За докупа напутнога/ Хаџивуче!/ За искупа санђелнога/ Ставучане!“, 47-48). При томе се ретко еманирају значења која би назначила архетипске обресе садржаја „језичког памћења“, будући да се пре залази у сферу заумног експериментаторства. Другим речима, естетски убелјивији ефекат Бећковићева поема постиже уколико јој се приступи из угла који не следи унапред задате ауторске/(ауто)поетичке циљеве, уколико се лирски субјект разумева као „место“

десемантизације језика, као инстанца која себе своди на функцију ирационализације лексичких спојева, тј. преношења тежишта са значења на звучање, као, дакле, позиција која се самоукида ради ослобађања аудитивних ефеката и умањења значаја означене компоненте у оквирима језичког знака.

Бећковићева поезија, ипак, није увек доминантно заснована на тим поступцима. Уз задржавање препознатљивог идиома, акценат је често на формирању персоне која се оглашава из критикованог миљеа, самом артикулацијом уведене теме лирског солилоквија откривајући детаљније предмет критике. Отуд је најчешће реч о персони карикатуралних примеса која даје повода да Бећковићеву поезију схватимо као сатиричну „студију“ менталитета (нпр. у поемама „Лако је другијема“, „Не знаш ти њиг“, „Потпис“, „Знам му оца“, „Доњи крај“, и многим другима), будући да се у монологу лирског субјекта често акцентује одређени аспект саморазумевања, доведен до апсурда у „кривом огледалу“ самодовољне заједнице. Све то може пратити тематизовање „малих разлика“ унутар колектива које добијају хиперболисане размере, сходно „оптици“ лирског Ја, што се неретко претаче у опсежније наративе прожете паремијама и специфичне по сликама суровог локалног амбијента/простора (в. Микић 2008: 133-150).

Најчешће имплицитно дијалошко-полемички усмерени, уз подразумевајућег неименованог слушаоца који припада заједници саме персоне, лирски солилоквији бивају организовани, познато је, комбинаториком афористичних сентенци, реских досетки, псеудоанегдотских ситуација наративизованих подобно структури вица, издашним варирањем става лирског Ја поводом одређене теме. „Локализујући“ лирски субјект у оквирима заједнице ровачког говора која је на раскрсници између некадашњег аутоимажа заснованог на епско-херојским принципима и „стања“ без доминантног интегративног начела („Унук Алексе Маринкова плаче над Црном Гором“; „Лелек мене“), Бећковић обликује поетику која донекле парадоксално обједињује носталгију за предмодерним видовима колективитета, сатирично-критички однос према заједницама прожетим управо предмодерно-племенским устројством, те политичко-полемичке интенције када је посредни однос према црногорском аутоимажу.

Да ли, у оквирима таквог поетичког модуса, за лирски субјект можемо да кажемо да репрезентује ауторско стремљење поезији која „као и да није написана, него је пронађена. Није нова, ни тек створена, већ је одувек постојала“? Склони смо уверењу да ипак није реч о лирском Ја укинуте артифицијалности, специфичном по лирском гласу „ослобођених“ примордијална искуства заједнице, која „одјекују“ у „деиндивидуализованим“ индивидуама данашњице, још увек афицираним предмодерном подређеношћу појединца колективном начелу. Потпора таквог интерпретативног става може се пронаћи у чињеници да, као што је већ наглашено, уочљива и „механичка“ кумулација архаичне лексике подиже ниво конструктивности лирског Ја, одајући пре утисак каталогизације мање познатих речи него досезања архетипских слојева. Са друге стране, само задржавање ровачког идиома – без иначе учесталог инсистирања на упадљивом ширењу лексичког опсега – образује персону која, наизглед, може говорити у име било ког припадника издвојене заједнице, (раз)откривајући посредно, сходно сатирично-критичком поетичком концепту, митоманске аутоимаже и поновљиве образце сукоба унутар колектива.

Ту долазимо до једног од кључних проблема поетике и лирске субјективности Бећковићеве поезије. Најпре, када тематизује извесно конфликтно искуство унутар заједнице, аутор *Међе Вука Манитога* најчешће остаје на нивоу хуморно обојеног преиспитивања мотивација подела и сукоба, указујући на њихове предуслове на плану менталитета и саморазумевања, одређених племенском логиком односа колективно/партикуларно. Са друге стране, у једном аутопоетичком запису, већ је напоменуто, Бећковић говори о *племенској говорној библији* која, верује се, баштини у језику памћење које надилази индивидуална сећања. Такав амбивалентан однос према предмодерном виду заједништва и наслеђа ипак мимоилази кључни аспект колективног примордијалног искуства који, будући изостављен из тематског опсега Бећковићевих поема/песама, значајно семантички осиромашује његову поезију.

Реч је заправо о најдалекосежнијим и најпогубнијим могућим последицама сатирично описаних тензија, „малих разлика“, неслагања унутар заједнице – о насиљу које би на концу ескалирало почевши управо услед уочавања макар минималне диференције између (лирског) Ја и Другог. Ако би се казало да

Бећковићева поезија критикује и тај потенцијални аспект интерперсоналних односа, динамике унутар колектива и релација између заједница, онда се мимоилази чињеница да песник врло ретко хуморно-сатирични изражајно-обликотворни модус смењује понорнијом перспективом, лирским субјектом који би наговестио узрочно-последични „ланац“ од наизглед безазлених анимозитета до братоубилачког крвопролића. Израженија евокација поменутих узнемирујућих искустава свакако није нужност песничког израза. Ипак, у случају Бећковића, који претендује на очување, у језику, памћења примордијалних искустава – у која може спадати и каиновска архетипска ситуација – оправдано је очекивати поезију знатно сложенијих значења и понорнијих искустава индивидуе/колектива, будући да самог песника „прати“ врло хомогена интерпретативна заједница интегрисана уверењем да је реч вероватно о најзначајнијем живом модерном српском песнику.

Може се наслутити да би посебно естетски делотворни били преласци са хуморно-сатиричног, (ауто)иронијског регистра на тоналитет лирског гласа који евоцира трагичну страну прошлости заједнице, што у Бећковићевој поезији најчешће изостаје, од „Не дај се јуначки сине“ до „Ђераћемо се још“. Када се, након препознатљивих хуморних монолошких деоница, наговести ракурс обојен трагичко-егзистенцијалистичким сензибилитетом – или долази до упаљивог засићења израза архаизмима, што замагљује јаснију слику промене осећајности, или пак, као у поеми „Лелек мене“, до формирања персоне која, преузимајући десетерачки вид излагања и песничку фигуралност која маниристички кореспондира са народним и Његошевим песништвом, ламентира над крахом идеалистички разумеваног херојског света, пре свега тежећи афирмацији и повратку на предмодерни, клерикалноцентрични колективни/национални идентитет романтичарско-епске провенијенције („Залуду смо у крст увођени./ Доспјели смо себи иза леђа/ И без вјере опет умиремо./ Нестанак ће бити ко настанак./ Будућност је остатак прошлости/ И биће је докле прошлост траје“, 1978: 36). Све то на концу подразумева етос у оквиру ког су одговори о месту човека у свету и принципима устројства заједнице познати и унапред задани.

Заборав трагичног искуства заједнице, одустајање од изразитије егзистенцијалистички обојене поетике, идеализација херојског етоса у епохалном



хоризонту преиспитивања „великих наратива“, анахронизација колективног идентитета и песничке слике света – поступци су који, и поред умањене естетске делотворности, не дају за право да се идиом Бећковићевог песничког језика потпуно одбаца као антимодеран. Пре је реч о неискоришћеним потенцијалима једног поетичког обрасца који остаје препознатљив преваходно као сатирична, хуморна, критичка поезија без значајнијег трансцендирања те равни значења, уз појединачне, семантички продуктивне искораче у поемама „Не знаш ти њиг“ и „Оно“, и уз вероватно естетски најуспешније Бећковићево остварење током 70-их година – поему „Рече ми један чоек“ – у којој лирско Ја, истрајно и уз многобројне варијације, одлаже исказивање садржаја, места, времена, околности разговора са „једним чоком“, тиме посредно имплицирајући и стално измицање коначног смисла не само назначене, појединачне конверзације.

### 3.5.8. Гане Тодоровски: лирски субјект *Скопјана*

Ако искорачимо из контекста српске књижевности, на јужнословенским просторима током 70-их година, неприкривеној апотеози колектива и отвореној афирмацији унитарног начела ипак се највише приближио, као што је већ наговештено, Гане Тодоровски, песник чији опус се сагледава уз критички отклон када је реч о препуштању „позиву“ колективистичке идеологије (Ђурчинов 1988: 52), или пак без уочљивијег вредносног преиспитивања (в. Друговац 1988). Овде је у фокусу његова збирка *Скопјани* (1980). Без жеље да се бар сатирично дистанцира, попут Бећковића, од било којег аспекта живота заједнице, македонски песник настоји да лирски обликује портрет главног града Македоније, тиме се придружујући низу аутора који су Скопље постављали, у појединим збиркама, у средиште свог интересовања, попут Радована Павловског, Петре М. Андреевског и Владе Урошевића (Клетников 1987: 11). Тодоровски у ствари чини експлицитнијим стремљење већ познато у македонској модерној поезији, посредно изражено честом упућеношћу на фолклорно наслеђе – реч је о настојању да се национална заједница истовремено испостави као полазиште уметничке инспирације, поступака, тема, али и да се она сама узвратно

конституише, интегрише и јасније профилише као „место“ културе управо „радом“ поетика које налазе начина да на њу реферирају.

Сама лирска субјективност *Скопјана* може добити аутобиографски хабитус за читаоца/интерпретатора који препозна реферирање на песнике, музичаре, културне раднике Скопља (Богомила Ђузела, Фериди Мухића, Георгија Божикова). То, ипак, не подразумева окретање исповедној лирици, већ је у функцији сликања културно-друштвеног миљеа Скопља модерног доба, претежно посредством лирских портрета поменутих фигура. Прецизније казано, лирско Ја је специфично по стављању интерперсоналних односа и приватног миљеа у „службу“ слављења Скопља, тј. само исказивање је двоструко контекстуализовано, приватним и јавним простором. Тиме се добија интимно обојена слика Скопља као места интензивног културног живота, при чему свака од издвојених фигура представља метонимијски „изражено“ лице главног града Македоније.

Тиме се, ипак, тек делимично постиже коначни циљ – формирање представе о идентитету заједнице уз наглашавање дијалога савремености и наслеђа. Парадигматична у том контексту је песма „Картата на Македонија“, чији наслов прати једна од многих паралитерарних напомена у збирци („или: песна за *Танас Луловски*“), чиме се открива да је тематска потка заправо сликарство уметника поменутог у поднаслову/напомени. Лирски субјект се (раз)открива посредством одговора на питање које сам поставља, што пратиинтервенција у равни графије која чини видљивијим кључну тежњу имплицитног аутора – говор о домовини и националној историји („Се можело ли толку лефтерно/ со две-три говорливи линии и уште/ со две-три расприкажани бои/ на платно да се плисне размисла/ за Т а т к о в и н а т а?// Ете – се можело!“, Тодоровски 1987: 21). Интерпретирајући апстрактну слику подобно намери да се у артефактима савремене уметности – ма колико били отворени за тумачење – препозна копча са националном историјом и судбином заједнице, лирски субјект се указује као склон симплификацији и редукцији када је посредни естетска делотворност уметничких остварења која би, управо снагом сугестије и евокације, посредно обогатила национални/културни идентитет („згрчени хоризонти на надежта/ (...)/ распослана вистина на дланка/ и ликовна перфекција на безизлезот// (...)// гледајки шарки гледаме горчина/ гледаме своја историја“, 21).

У наставку лирски субјект посеже за максимама које би сублимирале есенцијално својство колективитета („Силата е во жарот/ под пепелта што тлее и живее до века“, „Нашинска II“, 68), преузимајући и персону која би подсетила на славне моменте повести („Илинденска или: дедо Божин се секава на 1903-та“). Спорадично регистар исказивања постаје игрив, хуморан, што иначе није страно изразу Тодоровског („Македонци!/ Ем-Ма-ем-ке-ем-дон-ем-ци/ (...)/ вртени превртувани извртувани/ делени разделувани раскинувани“, „Нашинска III“, 69), чиме се, ипак, тек делимично иронизира извесна визија националне судбине, без њеног изразитијег преиспитивања.

Лирска субјективност у *Скопјанима* се, на крају, у складу са аутобиографском „ауром“, учесталим паралитерарним назнакама, завршном белешком којом се упућује на „миленијумски ток“ и „непознату хронику“ града (87), стремљењем да се и у равни сихроније, и дијахроније, оствари целовита и у основи афирмативна слика националне посебности, указује као средство популистичког идеолошког става и „место“ новог, естетски неубедљивог „буђења“ аутора, у време када је његова „смрт“ већ увелико објављена. За разлику од Бећковића који полази од есенцијалистичких аутопоетичких ставова и посредством поезије сатиричне провенијенције долази до афирмације колективистичког начела, Тодоровски то, чини се, чини најкраћим могућим „путем“.

### **3.6. Од заједнице ка индивидуи: лирика ангажованих интенција**

#### **3.6.1. Домети хуманистичког ангажмана: Десанка Максимовић, Весна Парун**

Већ је у песништву аутора *Међе Вука Манитога* евидентан критичко-сатирички ангажман када је реч о питањима интегрисања колектива, односа према предмодерном наслеђу и критеријумима успостављања националног идентитета. Тиме је наговештено померање фокуса, када су посреди оквири анализе лирске субјективности, на индивидуализоване перспективе које критички преиспитују начела прихватљива одређеној заједници.

То, наравно, не значи да критичко-ангажована позиција нужно мора да подразумева заступање антиколективистичке идеје, напротив – субверзивне песничке интенције 70-их година на јужнословенским просторима, и у случајевима инсистирања на опозицији појединац/заједница, подривањем одређеног идеолошког поретка припремале су, у оквирима књижевног мњења, независно од стварних ауторских интенција, „простор“ за трансформацију друштвено-идеолошког уређења. При томе се може говорити и о виду ангажмана који не мора подразумевати строго позиционирање у идеолошком „пољу“, већ афирмацију уверења која надилазе тему (пре)уређења друштва, откривајући трансепохални, хуманистички аксиолошки хоризонт као своје полазиште.

У том контексту неопходно је осврнути се на збирку Десанке Максимовић, *Песме из Норвешке* (1976), која употпуњује део њеног опуса специфичног по тежњи да се лирски обједине идеје хуманистичке филантропије и индивидуална емпатија<sup>75</sup>, при чему је стециште тог настојања управо лирска субјективност. Сама тематска потка већине песама збирке је и одабрана сходно томе – реч је о фокусирању на искуство Југословена одвођених у концентрационе логоре у Норвешкој током Другом светског рата.

Лирски субјект у првим песмама добија обресе путописца, још увек не посежући за ратним темама, у пролошкој песми носећи и „образину“ оне која наздравља Норвешкој, апострофом заправо „оживљавајући“ амбијент примордијалних својстава, непотпуно интегрисан, сав од елементарних сила од којих је настајао свет („Норвешка, свежа си као у први дан постања,/ киптиш од још непознатих стена,/ и још невиђених водених раздања,/ на трепавицама још ти трепери роса/ као у час изласка из хаоса“, „Здравица Норвешкој“; 160). Тиме се и припрема контекст за евокацију страдања логорских затвореника – њихова патња се одигравала на „рубу света“, одакле је „у понор страшно погледати“ (160).

У наставку лирски субјект је или на месту некада почињеног масовног злочина, или пак апострофира саме жртве. Трагичан повод за тематску потку песама, ипак, не помаже да сама остварења Десанкине Максимовић добију на

---

<sup>75</sup>Примећивано је да тема саосећајности која је деценијама варирана у Десанкином песништву порекло има у хришћанском етосу (Делић 1999: 33-43), Русоовој мисли (Вучковић 2007: 228), антропоцентричној визији света која стреми универзализацији (Петаквић 2007: 209-210).

изразитијој естетској релевантности. Разлог лежи у томе што се у оквиру лирског комуникационог модела инсистира на имплицитном читаоцу који би „поновио“ емпатичну реакцију, претпостављену као повод певања и моделовану као својство лирског субјекта. У зависности од тога у којој мери је такав имплицитни читалац аналогон емпиријског рецепијента, зависиће и препознавање евокативне и естетске снаге песме – што је „преклапање“ доследније, естетски домет *Песама из Норвешке* биће уочен као изразитији.

Пример свега претходног може бити песма „Терет тежи од човека“, у којој трауматично искуство истовременог сламања воље затвореника и тешко описивих телесних патњи, лирско Ја артикулише на исувише стереотипан начин. Нешто сугестивнији аспект исказивања представљају деиктике које доводе у исту временску раван лирско Ја и ситуацију злочина, услед чега лирски субјект постаје својеврсни сведок страдања („Пошли сте у рат као јасен чврсти,/ (...)/ а сада сте оронули старци/ (...)/ и поклекнете ли,/ у вама убију душе/ сурови ударци“ (182, истакао Г.К.). У мери у којој је очекивано да су ударци у концентрационом логору били сурови, извесно је и да није било никаквог поштовања људског достојанства и права затвореника, те је сувишна констатација у завршници песме („У логору нико/ *топле речи* не изусту вама“, 182; истакао Г.К.).

Испоставља се заправо да такви и слични искази, који пречесто прожимају израз *Песама из Норвешке*, откривају да је лирски субјект заснован на моделовању осећања које је адекватна реакција на почињени злочин само у оквирима поетичко-идеолошких начела имплицитног аутора. Другим речима, када се изостанак „топле речи“ издваја као карактеристика до тада у историји неупоредиве ситуације масовног злочина, организованог насиља и одузимања сваког достојанства жртвама, онда је реч или о лирској субјективности изразито повишене сентименталности која нема никакву естетску делотворност, или је посреди вид хуманости и филантропије који не препознаје размере трауматичног и трагичног искуства. Као поетичко-идеолошко начело имплицитног аутора, сугерисани облик хуманости/филантропије не може бити полазиште имагинативно-лирске снаге, нити универзално прихватљивог цивилизацијског одговора на злочине у логорима.

Весна Парун, хрватска песникиња чија лирика би се по многим основама могла довести у компаративну везу са стваралаштвом Десанке Максимовић, начелно је сродних интересовања, са изразитијом склоношћу ка параболичним устројствима песама. У збиркама *Стид ме је умријети* (1974) и *Апокалиптичке басне* (1976), у стваралачкој етапи која се препознаје по „разједињавању доминанти“ њеног дотадашњег песништва (Maleš 2002: 33), неретко настоји да обликује лирску субјективност која би била репрезент потенцијално универзално важећих хуманистичко-аксиолошких начела. Отуд персоне која у циклусу „Солидарност живих“, у духу антрополошког песимизма, иронијско-критички сугерише недостатак емпатије живих за мртве („Ако треба умријети, моји насмијешени другови,/ зар није боље да то учине за нас/ они други угроженији/ они други/ невинији“, Parun 1974: 80; „Сви ми шутимо и не одајемо једни друге/ у тренутку неког несхватљивог обрачуна/ којему преживјели увијек дају име“, 81).

Осим ироничног става који огољује порицање одговорности и одсуство емпатије преживелих, видљиво је и минимализовање круцијалне разлике између живих и мртвих као одраз цинизма оних који су још увек у животу („Да, кад добро размислимо: ми заиста/ заиста нисмо/ ништа криви.// Ми смо живи. И то је све./ Ми смо само мало више од вас живи“, 83). Иако исказивање лирског субјекта у циклусу „Солидарност живих“ понекад губи на сугестивности услед повишене експликативности која не подразумева истанчаније испитивање амбивалентног преклапања својстава света живих и света мртвих, издвојени скуп песама ипак пружа обресе ироничних персоне које посредно сугеришу став својеврсног *критичког хуманизма*, уверења које још убедљивију лирску артикулацију добијају у *Апокалиптичким баснама*.

*Апокалиптичке басне*, пак, подразумевају персону-нараторку<sup>76</sup> сатиричних басни/песама. Алегоријски устројене, изразито наративизоване песме садрже, између осталог, критику тадашњег југословенског државног система, што се

---

<sup>76</sup> Да родно/полно одређење персоне није без значаја, сведочи уводна песма „Пролог“, у којој лирско Ја констатује: „И каткад тако усред бијела дана/ док на крилима црних слова једрим,/ упитам себе као зачарана: 'Што ради Езоп, La Fontaine и Шчедрин?'“ (7). Та врста специфичности лирске субјективности није уведена да би се у наставку збирке „проговорило“ женско писмо; ипак, тиме се открива аутобиографска аура лирског Ја, пресудна улога персоне у (раз)откривању поетичко-идеолошких начела имплицитног аутора/ке, у крајњој инстанци откривајући и да критика друштва долази из феминине позиције, што није без субверзивног потенцијала.

реализује непосредним именовањем одређених феномена друштвено-културолошког поретка, попут самодоприноса („Рак безвезњак“), наставног, школског програма („Јуриш на шунд“), патриотизма („Родољубље“), цензуре („Обнова умјетности“), контроверзи (пост)модерне уметности („Поп арт“), академске сцене („Коцка леда“), (не)могућност реализације демократије („Мајмунски плебисцит“).

Само лирско Ја ретко је присутно у неприкривеном облику – обично је реч о персони специфичној по пратећим коментарима који следе наративни ток и који откривају наизглед непоуздану нараторку. Другим речима, њено (не)знање о појединим детаљима приповести коју излаже ствара, уз хуморне ефекте, провизурну илузију о аутентичности изнетог садржаја („Један је рак (...) / добио чудан надимак: *безвезњак* су га звали! / Зашто га прозваше тако - не знам, јер је као и сви / ракови ходао наопако“, „Рак безвезњак“, Рагуп 1976: 25). Још чешће од претходног учинка, на делу је скептична или критичка реакцију на наратив према којем персона заузима однос као посредник, не као сама ауторка („Новине пишу да је Коцка леда управо расписала нови / конкурс за докторате, на тему: 'Шкоде ли зимски снови / животињском организму, и како ускладити њихов ритам / с ритмом повећања производње?' / (Баш то се и ја питам!)“, „Коцка леда“, 83).

Тако устројена персона заправо интензивира став критичког хуманизма који се могао срести још у збирци *Стид ме је умријети*, с тим што у *Апокалиптичким баснама*, сходно призваном жанровском оквиру, јача сатирична нота, самим тим опада и поверење у то да су филантропија, солидарност и просветитељска начела аксиолошке компоненте иманентне модерној цивилизацији. У том контексту је егземпларна песма „Гавран мира“, у којој „Пикасову бијелу голубицу / науче ГРАКТАТИ слатко о миру. / У кљун јој гурну зелену гранчицу, / (...) / и пошаљу је (упркос инфаркту!) / на 'Коктел мира' у Џакарту“ (155). Само графичко истицање глагола, будући да се не може приписати исказној инстанци, подразумева наглашавање одређеног начела имплицитног аутора. У потоњем случају то имплицира да институционализовани дискурс пацифизма, презентовање и реализација идеје о светском миру, нису у складу са идеализованом представом антиратне идеологије посредоване симболичком вредношћу голуба с маслиновом гранчицом. Када се сам лирски

субјект јасније огласи обраћањем Другом („јер се погаде (...) на тебе и на мир“) и емфатичном констатацијом („Можда су у праву!“), то ће очекивано подразумевати критички однос према институционализованој трансформацији означене компоненте означитеља „мир“; сам Други се имплицитно предочава као заступник превреднованог приступа пацифизму: „И голубови, кад су обавили/ што су једино могли и знали,/ (...)/ Мирно су живјели и сретни били./ Тек, није добро окретати главу/ горе, јер се погаде (за час тили)/ на тебе и на мир./ Можда су у праву!“ (157).

Евидентно је, дакле, да Парунова током 70-их година, често задржавајући сатиричне тонове, посредством обликовања лирске субјективности формира нешто сложенију идеолошку матрицу него што је то случај у *Песмама из Норвешке* Десанке Максимовић, с тим што српска песникиња емпатију као круцијално начело поетике и етоса знатно убедљивије моделује, нпр. у збирци *Трајим помиловање*, него у овде анализираном случају.

### **3.6.2. Лирски субјект vs. „леви краљеви“: Бранислав Петровић, Миодраг Станисављевић**

Већ у случају *Апокалиптичких басни* је евидентно да предмет критике није само модерна западна цивилизација, већ и принципи функционисања тада актуелног југословенског државно-идеолошког уређења. Осим превредновања владајућих дискурса, продукованих из центара политичке моћи, преиспитује се и успон комунитарно-националних митова који су своје еманације, истакли смо, налазили и у модернистичкој поезији 70-их година. Демистификација колективистичких опсесија и критика социјалне неједнакости обједињују се у појединим остварењима Бранислава Петровића и Миодрага Станисављевића. Иако припадници различитих генерација, оба песника су били осетљиви за поменуте друштвене проблеме и идеолошка превирања, остварујући и извесна приближавања на плану формирања лирске субјективности уз неоспорне поетичке разлике.



Обрати ли се најпре пажња на лирски субјект Петровићеве песме „Ја ништа од свега тога немам“, из збирке *Предосећање будућности* (1973), може се уочити да је једно од кључних својстава лирског Ја постављање у опонентну позицију спрам „Оних“ који „имају своје фабрике/ велике руднике и велика дела/ заслуге медаље хиподроме и пчеле// (...) // своје уџбенике/ енциклопедије и речнике// (...)// своје плантаже/ своје робове своје господаре/ имају псе имају мачке// (...) своју метафизику своју галаксију// (...)// своје међународне односе/ имају хуманизам и ренесансу// (...)// своје неурозе/ здравствену службу трансфузију крви“ (Петровић 1973: 137–139). Персона друштвеног аутсајдера, која није ретка у Петровићевом песништву и која је најчешће скопчана с улогом песника – у поменутом лирском остварењу, у ком лирско Ја сваки строфоид завршава прорефренским понављањем о томе да не поседује ништа од онога што поседују *они*, добија радикални вид неприпадања свету прогреса. На основу употребљених означитеља, може се закључити да тај свет прогреса подразумева и западнолибералне заједнице и социјалистичко друштво у ком је песник живео и у ком се, противно начелном идеолошком мњењу, стварају класне разлике.

Петровић, дакле, обликује лирско Ја на начин који, чак независно од ауторове жеље, еманира смеле политичке импликације, конституишући персону у (не)свесној интертекстуалној вези с лирским гласом *Турпитуде* Марка Ристића<sup>77</sup>, с којом комуницира сродном формулом артикулације опозитног односа<sup>78</sup>. Будући да је лирско Ја Ристићеве ангажовано-надреалистичке поеме једним делом фокусирано на критику грађанско-капиталистичког света који постаје окриље фашизма и нацизма, управо (не)свесне интертекстуалне релације омогућавају да у Петровићевој песми дискретно проговори и лирски глас *Турпитуде*, као прикривена персона „испод“ персоне. Иако лирски субјект песме „Ја ништа од свега тога немам“ примарно, чини се, предочава интерференцију искључивања и узвратног аутсајдерског својеволног изузимања из цивилизације која је

---

<sup>77</sup> Заплењеног и уништеног тиража 1938. године, *Турпитуда* је поново публикована 1955. у часопису Дело (Ristić 1972: 22), а реиздање је уследило 1972. године (Загреб, Либер).

<sup>78</sup> Вреди подсетити се тих стихова несумњиво продужене актуелности: „Они имају своје салаше, своје шале, своје смејурије и своје курије, своје својине, своје тишине, своја фабрикања, своје сифилозофије (...) Они имају своје тефтеке и своје бифтере, и мегафоне за своје хитлере (...) У својим банкама они банчувају своје бандитске каме и камателије, своје банкнуте и цифранке (...) Они имају своје аПСАне, своје аКЕРАне (...) Они имају своје униформитете и перверзитете, своје унезверитете, своја свемучилишта“ (Ristić 1972: 33).

аксиолошку лествицу подредила хијерархији моћи, он постаје и медијум који, са увођењем новог политичког контекста 70-их година, придаје нови тоналитет лирском гласу *Турнитуде*, тиме и сам „афонично“ износећи слутње да победничка послератна друштва припадају истој идеолошкој страни као критиковане инстанце у Ристићевој поеми.

*Политичко несвесно* Петровићевог текста које слуги да се сродан идеолошки предзнак може приписати наизглед супростављеним видовима друштвеног уређења, заправо је имплицирано политичко становиште саме персоне. То становиште је несвесно – уколико прихватимо аутсајдерску наивност лирског Ја и афективну мотивацију исказивања – али, са друге стране, може се третирати и као свесно идеолошко уверење, пригушено и недовољно детаљно експлицирано услед иронијског става „маске“ аутсајдера.

Са приметнијим уделом артифицијалности при организацији израза и форме, могу се прегледније „указати“ поетичко-идеолошка начела имплицитног аутора, посебно у случајевима повлачењу лирског Ја или преузимања персонā које не подразумевају персону песника. Адекватан пример је Петровићева песма „Добровољни прилог за националну историју“ збирке *О проклета да си улица Риге од Фере* (1970), у којој је исказна инстанца суздржана од афективне или рефлексивне реакције на излагани садржај, одражавајући се као својеврсни „отисак“ уверења потхрањених у имплицитном аутору, заслужних за формирање демистификујућег погледа на српску историју. Та перспектива се рефлектује у готово пародијској употреби епског десетерца, чиме се превреднује културно-идеолошки кôд „уписан“ у ту познату врсту стиха: „Исто тако кад је себар Лука/ За Душана реко да је псето -/ седам нових измислише мука/ и мучише Луку цело лето.// Пребише му и ноге и руке -/ Душан лично пи његове крви -/ сада Душан лежи поред Луке -/ давно су их измирили црви“ (Петровић 1970: 95).

Са поменутом песмом својеврсни диптих чини „Прилог за европску историју (из дневника)“, у којој уочљиво лирско Ми, „у напетости насупротно постављених сила смеха и есхатолошке слутње“ (Пантић 2002: 89), огољује зазорну повезаност насиља и уживања, сугестивно предочену апсурдно-гротескним, понекад и црнотуморним сликама, чиме се на концу и свака

идеологија која продукује насиље указује као ничим оправдан параван („Наишли смо на човека без обе руке/ и без ноге на раскршћу/ захтевали смо да прописно салутира/ кад није могао стрељали смо га// (...)// Наишли смо на жену удовицу/ са троје деце у наручју/ децу смо поново у мајку вратили/ а мајку бацили нашим псима“, 100).

Копча поетике Миодрага Станисављевића са лириком ангажованих примеса Бранислава Петровића најевидентније се може уочити у *Левим краљевима* (1977), збирци која би се начелно могла класификовати као књига пародијско-ангажоване поезије. Разумевање у њој остварене лирске субјективности зависи од тумачења поетичко-композиционе улоге прошлске песме „Предговор“, у којој лирско Ја констатује да је зима време када „баке и старемајке почну да причају бајке“, те да, иако је и сам покушао да приповеда, одлучује да укине сопствену вољу за причом и допусти речима да говоре уместо њега („Ал видех да нисам вичан у измишљању прича./ Зато пустих речи/ Да се састају, растају и стичу и да уместо мене/ Измисле неку причу.../ Погледајте шта су оне све измислиле“, Stanisavljević 2015). Уводна песма заправо контекстуализује персону наратора бајки, легенди, историјских ситуација. Таква персона би требала да буде, по иницијалном поетичком ставу, тек медијум комбинаторике и кумулације означитеља који следе себи иманентну, деперсонализовану, од свести исказне инстанце ослобођену логику. Све то прати пародизација стајаћих места, формула жанрова усмених књижевности и појединих тумачења значајних догађаја националне историје.

На који начин је могуће помирити тврдњу да су *речи измислиле* причу уместо персоне наратора, и поступак пародизације који имплицира одређени став према пародираним „материјалу“? Пребацивањем одговорности са персоне наратора на саме речи успоставља се дистанца спрам изнетих садржаја, чиме се прикрива тенденција превредновања пародираних дискурса. Персона је, дакле, специфична по иронијском „прикривању“ ангажмана и доминантних начела имплицитног аутора: у основи антиколективистичких и егалистичких принципа када је реч о идеји друштвено-социјалног уређења. При томе се посредно упућује и на „смрт аутора“ – лишени „контроле“ субјекта, означитељи ступају у корелације које могу – као у самим Станисављевићевим песмама – продуковати

импликације која нису у складу са „канонизованим“ значењима. Утисак је да је значај назначене поетичке етапе Станисављевићевог песништва превасходно у опонирању поетикама афирмације националног идентитета и стваралачким концептима незаинтересованим за социјалне односе.

### 3.6.3. Лирски видови дисидентства: Ђого, Павлов, Маруна

Ангажовани аспекти поетика Петровића и Станисављевића, бар у време публикавања, нису извршили уплив у јавно-политички простор у мери у којој је то био случај са поезијом, нпр. Гојка Ђого. Та врста одјека не мора нужно имати ослоња у естетској вредности – пре је реч о томе да се у појединим делима, од стране инстанци моћи, тј. интерпретативних заједница идеолошки блиских центрима власти, препознаје субверзивнији и тенденциознији идеолошки потенцијал, што не мора увек имати аналитичко утемељење. Све то је, наравно, могло довести и до ванкњижевне „буре“ у друштву, као у случају судског процеса поводом књиге песама Гојка Ђого, *Вунена времена* (1981)<sup>79</sup>. У ствари, да није било тог књижевног и политичког скандала, питање је колико би се тумачи данас враћали Ђоговом песничком опусу. Ипак, догађања у вези са *Вуненим временима* показатељ су да лирска субјективност може уочљиво „одјекнути“ у друштвено-политичком простору.

Заиста, није сувишно обратити пажњу на експликације ставова тужиоца и самог песника – иако је термин лирски субјект наизглед ирелевантан у намери да се покаже „кривично дело непријатељске пропаганде“ (в. Јовановић 2005: 94), тј. идеолошка неподобност Ђогових песничких текстова, иако је неважан, чини се, и у тежњи да се оспори оправданост оптужби – евидентно је да се, при осуди *Вунених времена*, лирски субјект помињаних песама идентификује са емпиријским субјектом. Отуд констатације да „у песни 'Светилиште оца Црнобога'“ аутор „неистинито тврди“, или пак „у песни 'Балада о ћесаревој глави' тврди“ (92); са друге стране, Ђого је при одбрани углавном настојао да покаже да препознавање

---

<sup>79</sup>За потпунији увид у динамику јавног мњења након публикавања Ђогове збирке и у сам судски процес који је уследио: Ђого 2011а; 2011б.

субверзивних значења његових песама зависи од оптике тумача, тј. да се аверзивни однос према друштвеном поретку и фигури Јосипа Броза „уписује“ у семантички план песама (Ђого 2005: 101-151). Тиме је настојао да брани и аутономију књижевног стваралаштва, посредно – и конструктивну природу инстанце која је продуковала спорне исказе/слике.

Испоставља се, у ствари, да поетичка улога и конфигурација лирског субјекта итекако зависе од контекстуализације која је у основи паракњижевна, тесно повезана са идеолошком борбом чији провизорни повод су песнички текстови. Два наведена става – тужиоца и самог песника – артикулисана у оквирима судског процеса, сублимирају уверења две интерпретативне заједнице у дубоком неслагању, оформљене у време објављивања књиге: с једне стране реч је о инсистирању на томе да Ђогова поезија настаје са циљем извргавања друштвеног поретка руглу, док је у случајевима реакције многих писаца и интелектуалаца (в. Ђого 2011а; 2011б), као и при самој песниковој одбрани, посреди порицање једнозначности дела и одбрана аутономије песничког чина.

Међутим, да ли препознавање антисоцијалистичких и антијугословенских ставова у Ђоговој поезији представља тек насиље појединих читалаца над текстом? И поред настојања да се таква значења издвоје као одраз скучености погледа на књижевност бранилаца друштвеног система, извесно је да Ђогове песме могу значити и *то*, будући да лирски субјект, нпр. у песми „Балада о ћесаревој глави“ може бити инстанца специфична по критичко-иронијском односу према метонимијској представи моћи – ћесаревој глави – мотиву инкорпорираном у ширу параболу слику. Та шира параболу слика свакако може подразумевати и универзализовани приказ односа подређених и надређених у друштвеној хијерархији, али и слику југословенског система, уколико постоји рецепијентска оптика која исти тај систем превреднује или га од сугерисаних значења „брани“ („Једна тешка глава/ изливена у безброј комада, тврда и својеглава - мисли за нас./ (...)/ Узалуд бози зборе/ да не обожавамо мрачне идоле,/ пред бронзаном главом клече/ војници и жреци, слуге и судије. (...)/ Они што просе и краду/ одвајају проценат за главу“, Ђого 2005: 46). Другачије казано, уколико се већ при одбрани Ђоговог дела инсистира на вишесмислености као квалитету песничког текста, одустајање од значења

критике друштвеног поретка у време процеса управо је сужавање, не и одбрана опсега семантичког плана.

Реч је заправо о томе да многе песме *Вунених времена*, попут „Овидија у Томима“, у којој се могу препознати алузије на време Титове власти („Ко је живео у своје време/ славио је његов рођендан,/ ти ниси живео у своје време/- чекао си његов крај“, Ђого 2005: 49), потврђују већ помињану Фишову тезу о томе да, уколико се претпостави извесно значење, доследно одрживо и интерпретативно оправдано кроз читаву песму, такав семантички план не може се мимоићи, ма колико се чинио удаљеним од ауторске интенције.

Лирски субјект *Вунених времена* пре свега се објављује у сатирично-параболичним деоницама песама које дају повода да се универзално прихватљиво виђење репресивне власти сагледа и као критика друштвеног система СФРЈ. Тиме што је потоња значења сматрао насиљем над текстом, песник је при одбрани на суду заправо одустао од својих идеја, осиромашујући семантички план и (не)свесно поричући *политичко несвесно* песничког текста/лирске субјективности. Бранећи отвореност смисла лирике, многи критичари и сам песник су заправо (не)хотице мистификовали поетичко-семантичке специфичности *Вунених времена* и подржали перспективу тужитеља, док су они који су осуђивали Ђогову поезију извршили несумњиви репресивни чин, јер се због значења у поезији не може судити, а да то не постане гест који асоцира на тоталитарне режиме (в. Роровић 2003: 733-758).

Отуд је усиљена аргументација самог песника да и Попина песма „Мајстор сенки“ може подразумевати песму о Јосипу Брозу Титу<sup>80</sup>. Круцијална разлика Попиног лирског остварења и песама *Вунених времена* је у томе што се у Попиној песми – која се заиста може разумевати као амбивалентна представа извесне владарске фигуре – постоји и метафизички семантички „вишак“, тј. евидентна интенција да се проговори о сфери искуства која не припада нужно емпирији, што

---

<sup>80</sup> Овде, илустративности ради, наводимо читаву Попину песму „Мајстор сенки“: „Ходаш читаву вечност/ По свом личном бескрају/ Од главе до пете и натраг// Обасјаваш сам себе/ У глави ти је зенит/ У пети смирај сјаја// Пред смирај пушташ своје сенке/ Да се издуже да се удаље/ Да стварају чуда и покор/ И себи да се клањају// У зениту сводиш сенке/ На њихову праву меру/ Учиш их теби да се поклоне/ И у поклону нестану// Ходаш овуда и дан-данас/ Али се од сенки не видиш“ (Попа 2001: 199).

се, и поред добре интерпретативне воље, у *Вуненим временима* препознаје тек у траговима. Лирска субјективност Ђогових песама учествује заправо у новој расподели чулног с почетка осамдесетих година, али не на начин који је условљен проширењем опсега уметничких поступака или новом димензијом лирске осећајности, већ опробавањем могућности идеолошког вишегласја и друштвене критике. Другим речима, не због саме естетске релеванције, већ пре свега због интенције да самом поезијом динамизује идеолошко поље, лирска субјективност *Вунених времена* постаје политична – она рефлектује неоспорно настојање да се, у оквирима конвенционалних сатиричних поступака, у јавном културно-политичком „простору“ артикулише идеолошка разлика. Реакција власти свакако је показала да су одређене идеолошке опције „прихватљиве“ само као невидљиве у тадашњој расподели чулног.

Осим отпора које је изазвало Ђогово дело, на јужнословенским културним просторима, на којима је немали број случајева, током 70-их година, напетости између поља књижевног стваралаштва и друштвено-идеолошког поретка, издвајају се још два примера изразите идеологизације лирских текстова – реч је о поезији Константина Павлова у бугарској и Бориса Маруне у хрватској књижевности. Најпре о поезији бугарског песника Константина Павлова. Иако због цензуре услед песничке књиге *Стихове* (1965) нема објављену збирку током 70-их година, неопходно је кратко се осврнути и на његово песничко стваралаштво које је претходило „тихој лирици“ током осме деценије, будући да је реч о утицајној поетичкој парадигми у бугарској модерној поезији и посебном виду отпора тоталитарном политичко-културном мњењу. Другим речима, корак унатраг по дијахронијског оси у наведеном случају има оправдања, јер је реч о стваралачкој „ситуацији“ снажне симболичке вредности – поменута Павловљева цензурисана збирка доживљава реиздање тек 1983. године у књизи песама *Стари неща*, у којој су штампане и песме настале у етапи забране публикавања, те постаје значајно анализирати Павловљеву поезију као лирику која *не постоји* током 70-их година у јавном мњењу и тиме „отелотворује“ наметнуту расподелу чулног.

Наиме, тумачи често истичу да је наглашена аутобиографска „аура“ лирског Ја у Павловљевој поезији својеврсни одговор на примере подређивања уметничке

индивидуалности идеолошко-колективистичком начелу (Дойнов 2009: 42). Тај аутобиографски хабитус постаје уочљив преваходно за интерпретативну оптику која познаје ванлитерарне околности и Павловљево борбу са цензуром; рецепција уведеног субјекта се значајно не мења и без познавања политичког контекста Павловљевог стваралаштва, јер онда често препознајемо *персону песника* у његовој лирици. Парадигма такве лирске субјективности је песма „Прекрасно у поезији или жртве декоративних рибица“, у којој је евидентна алегоријска основа, иначе чест поступак у Павловљевој поезији. Персона песника одмах на почетку, исказима лишеним метафоричности, открива најшири контекст исказивања, тј. указује на рецепцију своје поетике од стране јавног мњења („Моје стихове нико не објављује/ Нико их не чита/ Они су опасни – буде ниске нагоне/ Развраћују дух“, Павлов 2007: 863; в. Павлов 2015), да би одмах након тога уследио коментар који реферира на крај саме песме и оснажује металирску позицију исказне инстанце тј. („Како каже онај/ Који ће се појавити на крају“, 863). Последња два цитирана стиха заправо су рефрен који изнова одлаже откривање идентитета оног који је изнео негативан суд о поезији персоне песника; већ се, наравно, може наслутити да је реч о некоме ко је близак инстанци репресије и цензорства.

Уместо одржања илузије о излагању емпиријског субјекта, врло брзо се открива конструктивно „лице“ персоне песника – он своју забрањену поезију чита рибицама из акваријума, које са сваком новом песмом све више расту, постају агресивније и прождрљивије („Ја им сваке вечери читам своје развратне стихове/ (Како каже онај,/ Који ће се појавити на крају.)/ И расле су/ И звери постале/ Претворише се у праве ајкуле/ Акваријум их тешко прихвати/ А мачке их нису задовољавале“, 864).

Опште место тумачења Павловљеве поезије – препознавање апсурда и гротеске као квалитета његових алегоријских слика – свакако би било оправдано у описаном случају, поготово када се узме у обзир коначно уобличење алегоријске конструкције („Када им читам најстрашније од мојих песама,/ Акваријум попуца/ И сломи се./ Ајкула искочи напоље./ Лаганије отвори чељусти/ И прогута ме./ А друга поједе гардеробу,/ Где беше скривен један цинкарош“, 864). Од самог наслова иронијски третирајући естетитизам и индиферентност спрам ангажмана у поезији, лирско Ја имплицитно афирмише субверзивност поезије у односу на



окоштале друштвене поретке. Тиме се наслућује и да политички непомирљива лирика може да мења статичан и „декоративни“ друштвени миље, тј. разумевано у алегоријском „кључу“, да трансформише безопасне рибица у ајкуле.

Чини се да тај поступак, дат гротескном хипертрофијом централног мотива, излази из оквира ироније у последњим стиховима – ајкуле које прождиру лирско Ја и цинкароша истовремено антиципирају и последице које песник мора да поднесе због свог дела, и иницијалну улогу књижевности у превратничким друштвено-политичким, чак, наслућује се, револуционарним процесима. Метаморфоза рибица у акваријуму отуд поседује двоструко значење – може подразумевати, као што је већ напоменуто, преображавање пасивних друштвених чиниоца у субверзивне субјекте по тоталитарни поредак, али може имплицирати и да поезија/књижевност/култура, у настојању промене друштвеног система, учествују у динамици моћи и колоплету насиља и хаоса који из те динамике могу да настану.

Поменути рефренским понављањем („Како каже онај/ Који ће се појавити на крају“) Павлов остварује специфично подвајање лирске субјективности. Са једне стране, оправдано је рећи да исказивање продукује псеудоаутобиографска инстанца, персоне песника која алегоријским конструкцијама посредује последице настанка политички неподобне поезије, тј. указује се као „жртва“ трансформације „декоративних рибица“ у деструктивну и/или превратничку силу унутар друштва. Осим тога, евидентно је да се персоне песника пролептички обзнањује и на метанивоу, и то управо наведеним рефреном који изнова подсећа на приближавање краја песме. Тиме се сугерише да се *временски ток персоне песника*, оглашене са метанивоа, поклапа са темпоралношћу читаоца, са временом рецепције саме песме. Таквим поступком имплицира се специфично својство персоне песника – свест о настанку текста, песничког артефакта, што истовремено подразумева и самоироничну самосвест о сопственој артифицијалној, конструктивној „природи“, о границама „егзистенције“ унутар песничког текста.

Неоавангардни сензибилитет Павлова је очигледан, при чему је у том контексту посебно наглашавана његова разградња институције Литературе,

Лепоте, Поезије као аполитичне, привилиговане стваралачке активности, што је, пак, у догматској критици интерпретирано као „бесмислен“ песнички говор (Фадел 2009: 165-174; Дойнов 2009: 179-180). Прве трагове постмодернизма критичари су препознавали у појединим дебитантским текстовима збирке *Сатири* (1960) (Дойнов 2009: 178-191). Ипак, склонији смо уверењу да је Павловљева поетичка позиција неизоставно модернистичка, са елементима неоавангардне оспоравалачке интенције.

Аргумент у прилог модернистичком поетичком предзнаку наједвидентније се изводи из концепције лирске субјективности. Лирско Ја заправо учествује у формирању слике света и друштва засноване на строгом контрасту – индивидуа/тоталитарни поредак, при чему персону, врло често као самоироничну персону песника („А Косту (сиротог мене) –/ Не штампају./ Не штампају...“, „Бескрајна поема (други одломак)“, 865), посредством различитих нијанси тоналитета из широког спектра могућности, од ненаметљиве ироније до саркастичне козерије, настоји да демистификује друштвени систем Бугарске догматског идеолошког периода. Адекватан пример је песма „Декларација“, у којој лирски субјект „скрива“ сопствено становиште преузимајући „лице“ поборника комунистичких уверења („С крвџ ще плащам/ всеки сантиметър/ от космическия път към истината./ Искам да съм с първите,/ с истинските,/ с комунистите“), уз пародирање марксистичког дискурса („Стойността си/ сам ще изчисля/ марксистически:/ Тя е равна/ точно на труда/ изразходван/ в себепроизводството ми на човек“, Павлов 2015).

Павлов у ствари критикује одређену идеолошку матрицу, контекстуализујући субверзивна настојања изразитим антрополошким песимизмом који, ипак, није скопчан са демистификацијом „великих наратива“, већ пре бива задржан у оквирима мрачне представе људске природе одређене превасходно агресивним импулсима, као у песми Едипов комплекс, у којој лирски субјект представља посматрача алегорички устројене сцене, бизарно-гротескног преиначења значења једног од језгара фрејдовске психоанализе („Две свиње/ шутирају свињски мехур/ зането./ (...)// Нека се играју -/ али зашто ратоборно?// (...)// То је свињски мехур/ њихове мајке,/ коју су сељаци јутрос заклали“, 867). У сродном хоризонту значења остварује се и песма „Алхемичари“, у

којој је лирски субјект сведок фантастичне ситуације – игре моћи између алхемичара од којих је један, сходно наднаравној мотивацији, преображен у коња („Кад се једном батине естетизују,/ бол постаје потпуно људски.// (...) Док ме бије и док ми рецитује песму,/ ја размишљам о разним гадостима/ и на тај начин обесмишљавам цео процес“, 862). На концу, предмет критика не остају само надређене, већ и подређене инстанце, скопчане са репресивним снагама у колоплету међусобних условљености.

Након полемике о семантичком аспекту књижевног дела, аутономији Литературе и самооспоравања дисидентске позиције у Ђоговом случају, након, видели смо, успостављање стабилне бинарне опозиције појединац/власт у контексту антрополошког песимизма Константина Павлова, као трећа парадигма идеологизације песничких пракси и паралитерарних сукоба индивидуе и инстанци моћи намеће се аутсајдерско-емигрантски хабитус лирског Ја у поезији Бориса Маруне. Његова поезија је специфична по експлицитном отпору идеолошкој владајућој матрици у СФР Југославији, с тим што се непосредније указује и на шири идеолошки оквир који се жели преиспитати, уз нескривено конкретизовање идеолошке потке лирског Ја, изразито присутног у књизи песама *Говорим на сав глас* (1972).

Најпре, лирски субјект у песми „Нови хуманизам“ настоји да се дистанцира од понуђених модела живљења либералног света, самоиронично описујући сопствену позицију и настојећи да са погледа на свет скине сваку врсту идеолошке „копрене“ („ја живим у постхоливудским годинама/ егзактних друштвених знаности/ великих/ државника, црних пантера/ и објективно нерјешивих индивидуалних/ проблема/ (...)/ све је исправно/ кад више ништа није сигурно/ из Холивуда или с рта Добре Наде/ ја поручујем исто: ЧОВЈЕК (НАКОН СВЕГА)/ МОРА ЈЕСТИ/ вријеме пролази свима“, *Maruna* 1972: 63-64).

Радикално индивидуализовање етоса, укидање било којег метафизичког или колективистички заснованог оправдања партикуларног постојања, прихватање „маске“ аутсајдера и ироничара (в. Kragić 2005: 416-425), уз истовремено типографско акцентовање и класног питања и биолошко-соматског плана егзистенције као непорецивих основа живљења – начела су која усмеравају

перспективу лирског Ја чији хабитус емпиријског субјекта зависи од повишене експликативности исказа. Назначеном интервенцијом у равни графије неприкривено дат као реализација ставова потхрањених у имплицитном аутору, лирски субјект иронијски прокламује „нови хуманизам“ као алтернативу либерално-хуманистичким оквирима друштвене егзистенције, настојећи да превреднује и филозофску подлогу на којој израста западни свет. Иако се наглашава да живљење у урбаним центрима западне цивилизације јасније открива да хуманистички дискурс поседује ограничене домете („Ако живите у неком од већих градова/ Главне улице су добро осветљене/ Јасно се види да некуд идете/ И да су нека питања без одговора“, „Пјесма која нука на сустванно проучавање западне филозофије“, Маруна 1972: 54), тиме се не чини отклон од критикованог хоризонта, будући да и нешто снажније индивидуализован став вођен идејом превредновања, ма колико добијао субверзивне облике, ипак представља део хуманистичко-филозофског наслеђа западне мисли.

Лирски субјект Маруниног песништва, иако тако не мора изгледати из наведених примера, није имун, алтисеровски казано, на позив идеологије, тј. извесног колективистички устројеног начела. Реч је о изразито антијугословенском, односно прохрватском ставу који се некад манифестује декларативним идеологемама, заснованим на апатридском идентитету и неприкривеној конфронтацији са друштвеним поретком СФРЈ („Кад Хрватска није слободна/ судећи по свему/ нигдје нема домовине/ за ме“, „Сиеста“, 24; „Ми ћемо стрести са себе/ свраб и југословенско смеће“, „Дјед Илија“, 47). Придајући лирском субјекту изразити етички предзнак, подобан иронијској визији поменутог „новог хуманизма“, не и уз аутоиронијско-преиспитивајућу перспективу када је реч о моралним назорима исказне инстанце („Ја се не осјећам угодно/ У Беверли Хилсу/ Ја се не осјећам угодно у Пацифик Палисадесу/ Правом човјеку је из дана у дан/ све теже/ (...)/ Ја сам болестан човјек: мени позлије/ Кад се сјетим што ученици дневно чине/ Исусу и Марксу“, „Ја (чини се) једноставно не подносим банду“, 60-61), Маруна формира персону која конвергира песничком субјекту и обликује уочљиво негативно вреднован хетероимаж („Ја не подносим кад нам тамо неки/ Полуписмени Београд/ сасвим писмено гули кожу“, 61).

Извесно прецизирање афирмативно третиране идеолошке матрице посебно се остварује у песми „Говорим на сав глас“, у којој се даје каталог инстанци спрам којих се бунтовно лирско Ја поставља, настојећи да се представи као пацифистичко, критички настројено према глобалним политичким збивањима („Говорим америчком прагматизму и царском сну у/ совјетским главама/ (...) / Говорим црвеном телефону Вашингтон-Москва“), основну критичку „оштрицу“ усмеравајући превасходно према културолошко-политичком амбијенту СФРЈ, недвосмислено реферирајући на јавне личности („Говорим Савезу бораца: носиоцима Карађорђевог/ звијезде и Споменице и 1941./ Игорима Мандићима и Марину Франичевићу дословно/ (...) / Говорим Миловану Ђиласу такођер/ (...) / Говорим уставној комисији и статистичком годишњаку“, 48-49).

Стиче се утисак, ипак, да је идеолошко језгро и полазиште превасходно повезано са строгом поларизацијом српског и хрватског политичког „крила“ у друштвеном животу бивше Југославије, при чему се не стреми истој врсти осуде обе призване инстанце, као што је то случај при апострофирању опонената Хладног рата, већ се хрватска „страна“ пре свега критикује због пасивности, а српска због репресије („Говорим српском империјализму на српском/ Говорим српском/ Говорим СК Хрватске као слијепом цријеву СК Југославије“, 49). Када се на крају песме прецизира у име ког миљеа лирски субјект преузима представничку улогу („Говорим на сав глас у име радних људи и у своје властито име“, 49), чини се да идентификација исказне инстанце са одређеном класом нема идентичну идеолошку релеванцију, при обликовању лирске субјективности, као инсистирање на угрожености хрватских интереса унутар СФРЈ.

Лирски субјект поезије Бориса Маруне је, дакле, памфлетски политичан, аутобиографске ауре, субверзиван у контексту политичког амбијента 70-их година, у оквирима лирског комуникационог модела једним делом завистан од претпостављеног имплицитног читаоца који поседује два „лица“: одобравајући политички став и, са друге стране, негирајућу реакцију која би представљала метонимијски одраз опонентне политичке опције. Чини се да читалачка оптика – која произлази из свести да је динамика политичких интереса и моћи знатно сложенија од строге поларизације, као и да би сама поезија, чак и када поседује ангажоване интенције, требало да одражава хеуристичку снагу исказа/слика –

ипак не би препознала значајнију уметничку сугестивност Маруних стихова. То, ипак, не потири извесну релеванцију и Маруних, и Ђогових, и Павловљевих стихова када је реч о потрази за новом политиком књижевности и новом расподелом чулног у књижевним пољима јужнословенских књижевности.

#### 4. Песништво егзистенције

У претходном делу рада анализа лирске субјективности остварена је у различитим поетичко-искуственим оквирима – од космогонијско-метафизичких амбиција, преко тематизације више слојева (над)националне традиције до ревитализације националног идентитета, на концу и до друштвено-политички ангажоване поезије. Наредна етапа подразумева широк спектар поетика егзистенцијалистичког профила. Такав контекст испитивања статуса лирског субјекта логично се надовезује на претходне етапе анализе, будући да је у ранијој фази рада било речи о својеврсном сужавању концентричних „кругова“, тј. оквира анализе – од макрокосмичког ка партикуларном плану егзистенције.

Да би се истакла специфичност егзистенцијалистичког поетичког корпуса, потребно је посегнути за одредницом „песништво егзистенције“, која је добијена термилошком варијацијом Мркоњићевог песништва „искуства егзистенције“ (в. Мркоњић 2009: 11). При томе је неопходно смисаоно проширење изворне употребе термина из Мркоњићеве класификације. Од помоћи може бити Мунијерово (Emmanuel Mounier) издвајање филозофских топоса који формирају интелектуално-искуствени хоризонт у чијим оквирима се реализује и „песништво егзистенције“: „1. Случајност људског бића. 2. Немоћ разума. 3. Баченост људског бића у свијет. 4. Крхкост људског бића. 5. Алијенација. 6. Коначност и прешност смрти. 7. Самоћа и тајна. 8. Ништавило“ (Pavletić 1987: 48). Придруживање интимистичко-исповедног песништва сугерисаном корпусу поетика прати свест о томе да је често реч о рубним случајевима назначеног провизорног скупа лирских остварења.

Сложеност и разноврсност поетика унутар јужнословенске интерлитерарне заједнице изискује још једну начелну поделу када је посреди реализација лирске субјективности. Реч је о селекцији која би подразумевала „песништво егзистенције“ и, осим тога, скуп лирских остварења обједињених у наставку под насловом „Поезија и егзистенција“. Употреба сродних означитеља и њихов другачији спој могао би бити још један показатељ малих поетичких

разлика, међусобних инфлуенција, сложених промена и заокрета унутар индивидуалних поетика током 70-их година. У циљу контекстуализације анализе лирске субјективности, биће речи, дакле, о поетикама које подразумевају фокусираност на динамику лирског субјекта у оквиру интимних солилоквија, рефлексивна, изношења осећања, афективних реакција на проблем партикуларне људске егзистенције, тј. биће речи о „песништву егзистенције“<sup>81</sup>, и, са друге стране, пажња ће бити посвећена „поезији и егзистенцији“, поетикама које саму егзистенцију доводе у тесну корелацију са песничким чином.

Наравно, у потоњем случају, сусрет поезије и егзистенције превасходно подразумева поступни прелазак са антропоцентричних ка текстоцентричним песничким световима, уз приметно и снажно задржавање интересовања и за екстратекстуално окружење. У оквирима, пак, „песништва егзистенције“, биће речи о више поетичких модалитета – од различитих облика интимистичког песништва, преко поезије уже схваћеног егзистенцијалистичког сензибилитета, до лирике која достиже рубне позиције у оквиру назначеног поетичког контекста, или пак наговештава његову дезинтеграцију.

#### **4.1. „И пролазим животом“: интимистичко песништво**

Када говоримо о интимистичком песништву, имамо на уму спој специфичног тематско-мотивског корпуса и изражајних модалитета који формирају препознатљиве, исповедно-монолошке облике лирске субјективности. Ма колико звучало стереотипно и устаљено, наведени опис није без основа – у лирским остварењима издвојеним у овој етапи анализе, врло често је реч о реферирању на унутрашњи живот, на динамику рефлексивне и осећајности која даје повод да говоримо о психологизацији лирског субјекта.

---

<sup>81</sup> Неопходно је још једном констатовати да су космогонијско-метафизички поетички концепти дати на почетку не само због најшире контекстуализације песничких светова пре „пада“ у цивилизацију, већ и због отклона од израженије антропоцентричности која, може се наслутити, „влада“ у „песништву егзистенције“.



Песникиње и песници који су репрезентовали сугерисани израз током 70-их година не само да су већ више деценија били актуелни на књижевним сценама јужнословенских култура, већ је и њихов опус у књижевној јавности најчешће био третиран као канонски. Родоначелничка улога Блаже Конеског, када је реч о обликовању модерног сензибилитета македонске поезије непосредно после Другог светског рата, континуитет стваралаштва Десанке Максимовић у српској и Јелисавете Багрјане, односно Благе Димитрове у бугарској књижевности, те продуктивност Весне Парун, склоност промени изражајног модуса и инсистирање на модерности – од наведене, провизорне песничке „заједнице“ чине један од најистрајнијих, истовремено и централних поетичких токова у јужнословенским књижевностима.

#### 4.1.1. Шта „осећа“ лирски субјект: Максимовић, Багрјана, Димитрова

Лирика Десанке Максимовић, Јелисавете Багрјане и Благе Димитрове у наведеном контексту, и поред свих неоспорних индивидуалних поетичких разлика, подразумева типолошки међусобно најсроднија остварења. Може са чак рећи и да српска песникиња током 70-их година<sup>82</sup> остварује разноврсније облике лирске субјективности, у поређењу са поезијом издвојених бугарских песникиња. Анализа њене лирике, ипак, представља прави изазов за тумаче – висок степен слагања међу интерпретаторима о вредности њеног дела, као и једноставност која наизглед прожима све аспекте израза, налаже да се не прихвати олако ни афирмативни ни негативски приступ њеној поезији.

Најпре, када је реч о формирању лирске субјективности у збирци *Немам више времена*, чини се да неубедљив естетски учинак продукују песме у којима се умножавају алегоријски конципиране слике, уведене управо ради осветљавања стања лирског субјекта. Такав пример представља песма „Свод је небески хладан“, у којој лирско Ја констатује да се спушта „низ брзак бола“, губећи сваку самоконтролу („а немам сплава,/ немам весала,/ немам бакље“, Максимовић 1987:

---

<sup>82</sup> Током осме деценије Десанка Максимовић публикује четири књиге песама – *Немам више времена*, 1973; *Летопис Перунових потомака*, 1976; *Песме из Норвешке*, 1976; *Ничија земља*, 1979.

22). „Унутрашње“ стање лирског субјекта је, дакле, постављено као изразито дестабилисано и иреверзибилно, што се у наставку настоји поткрепити експлицитном хиперболизацијом, само наизглед довољном за адекватну сугестију „експанзије“ бола („Од страха и јада вичем оне/ у земљи што су,/ вичем оне у васиони“, 22). Да такав поступак кризно стање лирског субјекта представља нехотице у готово комичном светлу, сведоче и стихови у наставку поентирани симболиком врло суженог асоцијативног потенцијала („Од гласа мог (...)/ (...)/ пресекао се отров у гуји/ и заледила јунска трава/ (...)/ а у срцу радосног пролазника/ угинули славују“, 22).

Лирски субјект је, дакле, превасходно фокусиран на алегоријско-хиперболисано предочавање свог дестабилисаног стања. На плану типологије, такав лирски субјект могао би, наизглед, да представља модернистичко оживљавање једног вида (нео)романтичарске лирске субјективности, тј. језичку артикулацију врло широке скале емотивно-афективног живота. Међутим, евидентно је да одабир и склоп мотива у алегоријско-параболичним „конструкцијама“ не посредује ни интензитет ни нијансираније профилисање стања лирског Ја. Другим речима, то што стање лирског Ја изазива „прекид“ отрова у гуји и смрт славуја у срцу „радосног пролазника“, не представља изненађујуће приближавање удаљених елемената који ослобађају асоцијације и евоцирају сложеност обликованог осећања, већ (раз)открива лирски субјект као конструкт специфичан превасходно по исказивању које је засићено „декоративном“ реториком.

Привид конституисања лирског субјекта који би подразумевао аналогон емотивно-афективног живота, настоји се одржати лексиком блиском разговорном идиому, с тим што управо одабир те лексике не доприноси ни истанчанијој конфигурацији исказне инстанце, нити „оживљавању“ вишесмислености устаљених говорних фраза („Прво смо дуго мислили/ да смо негде удисали штетну траву/ и да она сада делује *закулисно*// (...)// Сад више никога и ништа/ не оптужујемо/ (...)/ смешимо се сад с помало туге/ помало стида/ када гласници старења *налете*“ („Прво смо дуго мислили“; 12; истакао Г. К.).

Сугестивнија конфигурација лирског Ја остварена је у песмама у којима је исказивање прожето анафором као средством поступног интензивирања емотивне „стране“ израза, уз посредовање „великих тема“ без декоративно-артифицијалне метафорике („Немам кад да размишљам на раскрсници/ могу стићи једино кудгод у близину./ Немам времена да ишта изучавам,/ немам времена сад за анализе,/ за мене је вода сада само вода/ као кад сам је пила са кладенца;/ (...)/ Немам више времена за богове туђе,/ ни свога нисам добро упознала./ Немам кад да усвајам заповести нове,/ много ми је и старих десет заповести“, „Немам више времена“, 10). У наведеном случају лирски субјект се поступно уобличава као инстанца истовремено специфична по свести о пролазности, али и по опирању било којој интерпелацији услед наговештаја егзистенцијално кризне ситуације – приближавања смрти. Исказивање таквог лирског субјекта поседује и особени тоналитет, остварен спојем анафоре која уноси патос, и самих садржаја исказа који „снижавају“ патос деилузионистичком, самртном перспективом.

Најсугестивнији вид лирског субјекта остварен је апострофирањем мртвих блиских лирском Ја, у песмама „Снег на гробу“ и „Тајни састанак“. Ситуација исказивања у обе песме је предочена у основи веристичким изразом, и то до поенте која открива *наличје* стања лирског субјекта, или пак ојачава значења сугерисана на почетку песме. Тако у песми „Снег на гробу“ лирски субјект је одређен субјективизованим доживљајем снега и рефлексом емотивног односа према зазиваној инстанци, градираним до завршнице песме („Први пут снег на вашем гробу – / још једна ледена брана/ између ваше ноћи/ и мојих дана.// (...)// Снег је још једном закључао/ за вама врата;/ пао на вас теже него земље и камена/ сва тешка сила/ и његова белина/ суровије него тама/ од мене вас је јутрос скрила“, 42). У песми „Тајни састанак“ ситуација сусрета са преминулом вољеном особом најпре бива обликована без проблематизације наднаравне околности, што одражавају деиктике које упућују на одигравање састанка у време исказивања („Знала сам да ћеш доћи опет/ да беремо гљиве,/ у изобилју их има данас,/ само не спазих ни сад/ којим си стигао путем“, 52; истакао Г.К.). На крају лирско Ја, ускраћивањем непосредних исказа о свом „унутрашњем“ стању и акцентовањем перспективе Другог, посредно открива узнемирење због

релативизоване границе између света живих и света мртвих („Тако се тајно састајемо/ по шумама, покрај обале вода,/ (...)/ али нико нам не зна тајног пута,/ тајног брода.// Људи само виде како се из шуме/ бледа вратим“ (52). На плану типологије, у потоњој песми се најизраженије одступа од најфреквентнијег исповедно-монолошког модела лирске субјективности, будући да се о стању лирског Ја сазнаје тек посредно и недоречено. Самим тим се и однос језик/искуство, који није преиспитиван у поетици Десанке Максимовић, дискретно проблематизује – сугерише се одређено искуство које се опире потпуној артикулацији у језику.

У збирци *Летопис Перунових потомака* Десанка Максимовић потпуно мења поступак. Збирку отвара специфична паралитерарна белешка – реч је о запису који контекстуализује изразито наративизоване песме, и у којем се констатује да „Према историјским изворима и српским и хрватским српски жупан Захарија потучен од бугарског краља Симеона налази уточиште код хрватског краља Томислава“ (71). Сами историјски извори нису наведени, а читава белешка, која заправо представља резиме наративне потке поемичног низа песама у наставку, изведена је без интерпункцијских знакова, уз истицање да је пред нама „*песниково виђење догађаја*“ и уз потпис иницијалима („ДМ“).

Сам лирски субјект у збирци уочљиво изостаје, осим у завршној песми о којој ће касније бити речи, и у неколико изолованих примера („Испосникова молитва“, „Моранина успаванка“), у којима се остварују персоне појединих фигура из мита/прошлости (богиње Моране, неименованог испосника), типолошки врло сродне персонама у многим песмама цивилизацијско-националних тема, нпр. у делу Миодрага Павловића. У осталим песмама збирке на специфичан начин се проблематизује граница поезије и прозе, будући да доминира наративизација назначених историјских догађаја.<sup>83</sup> „На сцени“ се смењују лирски јунаци ранохришћанских словенских заједница и акцентује се буран сусрет два цивилизацијска хоризонта, паганског и хришћанског (в. Сувајцић 2007: 191–208). Отуд не чуди што је у критици *Летопис Перунових потомака* већ препознат као

---

<sup>83</sup> За наративизацију у *Летопису* парадигматичан је низ стихова: „У земљи Царевој већ туку на узбуну/ васколика хришћанска звона,/ једни се радују, други Цара куну.// Жупан захумски све то чује,/ али се не плаши/ Царева знања, смелости, господског соја,/ и сам је племенит, рођен од властеле,/ смео је и сам и људе има смеле./ Жупана је страх од броја/ Цареве војске, стрела и калпака,/ железних визира, копаља, штитиова“ (Максимовић 1987: 85).

„лирски роман“ (Ђорђевић 2012: 513), иако су текстови збирке формално организовани као песме слободног стиха. У контексту анализе лирске субјективности, најчешће не говоримо, дакле, о лирском Ја, већ пре о особеном лирском Над-Ја, о инстанци која, уколико провизорно посегнемо за наратолошком анализом, подразумева хетеродијегетичког, ненаметљиво персонализованог приповедача, и то управо захваљујући контекстуализацији уводном белешком – у *Летопису* је реч о „песниковом виђењу догађаја“. Тек у завршној песми оглашава се лирски субјект контемплацијом о месечини, позиционирањем у простору о којем је било речи у претходним песмама и напуштањем „поља“ историје: „И милионе још столећа/ долазиће да блиста/ изнад планина и поља,/ кад већ одавно не буде Краља,/ ни камених словенских богомоља,/ ни ових земаља“ (Максимовић 1987: 156; истакао Г. К.).

Са збирком *Ничија земља* враћа се исповедни, често резигнирани тон лирског Ја, углавном остварен линеарним исказивањем повишене експлицитности и уз метафоре предвидљивих асоцијативних „поља“. Чини се да занимљивије естетске учинке производи персоне која је повезана са не-местом познатим из народне традиције, преобликованим у психотоп („На чардаку сам ни на небу ни на земљи/ где су олује и облаци,/ без крила да на небо узлетим,/ без снаге да се у понор бацим“), или пак лирски субјект „Човековог дома“, који, иако део алегоријске структуре песме, успева да минималним варијацијама епиграмског записа („Овај дом је мој, и мој опет није“) пружи слику најширег, макрокосмичког оквира људског постојања као простора темељно одређеног амбиваленцијама. У првом случају уведено не-место лирског Ја саставни је део алегоријско-хиперболичних конструкција, типичних за лирску субјективност поезије Десанке Максимовић, које би требало да посредују интензитет одређеног осећања – отуд и уведена вертикала (небо-понор). Са друге стране, у песми „Човеков дом“ је уочљиво проширење контекста исказивања, тј. лирска субјективност, бар у том појединачном случају лирике Десанке Максимовић 70-их година, приближава се перспективи која се среће у космогонијским и радикалнијим егзистенцијалистичким поетикама. На типолошком плану, у оба случаја није реч о сугерисању сложеније топографије субјективности, увођење сфере несвесног или пак одређених амбиваленција самог „унутрашњег“ живота.

И поред поетичких разлика, Јелисавета Багрјана и Блага Димитрова су песникиње које, како је већ наговештено, негују сродне „обрасце“ лирске субјективности. Реч је, наиме, о лирском субјекту чије је исказивање у основи исповедно-монолошко. Независно од контекста исказивања, чак и када се уведе тема попут стваралаштва, лирско Ја имплицира визију субјективности која је лишена апоретичности, амбиваленција, превасходно се реализујући у виду артикулације одређених осећања. Отуд и увођење топоса срца као „места“ трансформације емотивног живота у стваралачки резултат, као у Багрјаниној песми „Мое сърце“ („Ти поемаш горчилките и отровите,/ испити от мене,/ и като чудотворец,/ който превръща водата на вино,/ превръщаш ги в капки поезия“, Багрјана 1972: 16). Сродно типологији лирске субјективности у поезији Десанке Максимовић, потенцијално ирационална страна „унутрашњег“ живота се не приказује као дискурзивно несводива, већ се предочава конвенционалном алузијом на новозаветну сцену претварања воде у вино. Другим речима, лирско Ја само „сърце“, део сопственог бића, третира као „место“ „чуда“, при чему само то „чудо“ представља поновљено опште место о есенцијалној вези осећања и песништва.

Песме збирке *Контрапункти* (1972) Јелисавете Багрјане подразумевају и стилска „решења“ блиска већ описаним у лирици Десанке Максимовић – удаљавање од херметичности, прихватање неминовности општих места, предвидљиве компарацијске и метафоричне „склопове“. У Багрјаниним песмама, токови исказивања који одражавају наведена својства „откривају“ лирски субјект који је у сталном процесу аутодескрипције, независно од самог контекста исказивања, тј. од фиктивне ситуације говора. При томе такав лирски субјект типолошки препознајемо као психологизован, конституисан означитељима који би требало да маркирају одређене емоције и стања, а који, интензивно дистрибуирани у процесу исказивања, управо имплицирају то да лирски субјект ни на који начин не релативизује и не преиспитује њихову одрживост и саморазумљиву, конвенционалну везу са самим искуством. Другим речима, такав вид лирске субјективности није заснован на топографији субјекта која укључује несвесно као елемент дестабилизације исказивања, већ на умножавању специфично лирских „објективних корелатива“ „унутрашњих“ стања која се

подразумевају као саопштива, подложна језичкој артикулацији често посредством алегоријских „конструкција“, и ни по чему апоретична („Годините, животът ме научиха –/ привикнах/ да понасям мъкката сама./ Като ранен звяр,/ който в своето леговище/ се скрива,/ за да лиже раните си сам,/ затварям се и аз/ сред своите стени/ и включавам/ всичките си жизнени огънове“, „Контрапункт“, 22).

Тек у песмама појединих неоавангардних аутора, видећемо у наставку, несвесно фундаира ток исказивања и указује се као доминантна компонента у топографији уведене субјективности. Отуд за сада говоримо о лирском субјекту чије саморазумевање имплицира поверење у језик, у описану означитељску праксу „детектовања“ „унутрашњих“ стања/емоција посредством „објективних корелатива“, искључујући могућност „расцепа“ између искуства и његове артикулације, између предвербалног и дискурзивног. Лирско Ја исповедно-монологичке лирике вероватно је најрепрезентативнији пример модернистичке лирске субјективности чије дискурзивно конституисање зависи од одсуства скептичке свести исказне инстанце пред конвенционалном везом између означеног и означитеља, али и од својеврсног „заборава“ несвесне сфере субјекта. Отуд типолошка „ознака“ „хомогене“ и „кохерентне“ лирске субјективности, будући да се доследно „пресликавање“ искуственог плана и „објективних корелатива“ подразумева у исповедно-монологичком поетичком „образцу“. И у случају када просторно-временске одреднице добију на значају, превасходно је реч о метафоричном предочавању стања које само привидно подразумева „осипање“ лирског Ја или пак ослобађање несвесне сфере. Сама артикулација тог стања сведочи о томе да је лирски субјект заснован на имплицираном уверењу у саопштивост „унутрашњег“ искуства, специфичног по слабљењу рационалних „стега“ („Откъсваме се неусетно –/ од дома си,/ от вчерашните мисли,/ от утрешните грижи,/ от нерешените съмения.// Летим на север./ Летим на юг...// (...)// Летим над планини,/ над върхове невъзмутими“, „Картина од полет“, 18).

Благи Димитровој у збирци *Как* (1978) није стран потоњи поступак, с тим што исказна инстанца у песмама поменуте збирке спорадично „трпи“ осећање дезоријентисаности, одраз егзистенцијално сложенијег стања него у случају Багрјаниних стихова („Прозрачна аз се нося/ (...) / Губя своите черти –/ като под

вода пречупени, разлети/ двойствени, безбројни./ Где назад е, где напред?/ Где е долу, где е горе,/ где е вдасно, вляво, в круг?“, „Безтеглоност“, Димитрова 1978: 13; в. Игов 2004: 428-429). Заиста, у лирици Димитрове лирско Ја изразитије уочава парадоксе егзистенције; ипак, та врста свести се пре свега посредује декларативним исказима, без аналогije између процеса исказивања и новог разумевања егзистенције („Колебание – мое постојанство./ Има безброј възможности,/ има безброј варианти./ Грешка ще бѣде, каквото и/ да предпочета между тях“, „Постојанство“, 30). Лирско Ја Димитрове добрим је делом засновано на одржавању топоса егзистенцијалистичке провенијенције, на евокацији несталних, чак узнемирујућих стања („В себе си несигурна, изкоренена,/ имам самочувствие на вятър префучал./ И живот ми е изтърван“, „Транзитен пътник“, 34), назначених и насловом једног од циклуса („Или-или“) који призива једно од „жаришта“ егзистенцијалистичке филозофије. И када искорачи из исповедно-монолошког модуса, лирско Ја, остајући у оквирима егзистенцијалистички профилисане поетике, продукује алегориске слике које уочљивије подижу на универзалнији ниво стања/ситуације/описе дате лирским солилоквијима („Ти си се родил с лице закрълено,/ гладко като объл речен камък,/ от безкрајната река на временето/ влачен и премятан, и изтрит“, „Лице“, 35).

#### 4.1.2. Елипса и рефлексива: Блаже Конески

Када се говори о поезији Блаже Конеског, она се често дели на интимистичку лирику и поезију историјско-националне тематике<sup>84</sup> (Ђурчинов

---

<sup>84</sup> Конески се једним делом песничког опуса приближава ауторима македонске и српске књижевности који су доводили у први план теме националног идентитета, традиције и наслеђа колектива. У песмама историјско-националне тематике публикованим 70-их година, конституисање лирске субјективности често подразумева увођење „маске“ јунака националне прошлости или легенде, те је у том контексту парадигматичан циклус „Краљевић Марко“. Уз нескривено присуство имплицитног аутора у виду уводних цитата, тј. кратких предања о Марку Краљевићу, Конески поставља интертекстуалну основу лирског Ја – персоне познатог епског јунака, лирским солилоквијем, требала би да надогради садржај прототекстуалног полазишта. Међутим, углавном је реч о проширеној парафрази уведених народних веровања, што је посебно уочљиво у песмама „Тврђава“ и „Марков манастир“. У тим лирским остварењима, ослоњеним на легенде о изградњи Маркове тврђаве и о његовој накнадној потреби да се искупи због



1988: 33). Такву тематску селекцију често прати варијација оцене да лирика Конеског поседује специфичну „емотивност“ која је „дубока и ефектна, исповедајући оно што је потресно и тужно у песнику“ (Митрев 197?: 178), да у њој „лирско ја добија примарно значење. Оно је збирна жижа, преломна тачка кроз коју се укрштају све песничке слике и идеје“ (Ivanović 1982: 58). Наведене тврдње се, свакако, превасходно односе на интимистички пол његовог лирског стваралаштва.

У две збирке штампане 70-их година, *Записи* (1974) и *Старе и нове песме* (1979), лирско Ја је уочљиво присутно, и то у песмама у којима је углавном реч о прегледно датом тематском језгру артикулисаној исказивањем које најчешће не садржи дигресије, и поред неретко протежне реченичне фразе. Лирски субјект тзв. интимне лирике Блаже Конеског дискретно је психологизован, али без удела сфере несвесног – емотивна обојеност исказа и сведена рефлексивна сведоче о томе да је саморазумевање исказне инстанце углавном засновано на искључивању потенцијалног расцепа између доживљеног и артикулисаног. Другим речима, лирска субјективност је превасходно заснована на имплицираном поверењу у означитељску праксу која посредује одређени спектар емоција, те на контемплацији која не претендује на коначне истине о свету, већ детектује реакције на одређену промену у „унутрашњем“ животу. При томе су и просторно-временске референце, било метафорично или референцијално засноване, у функцији одржања представе о емпиријски утемељеном контексту ситуације исказивања.

Међутим, одређена разлика у односу на многе друге песнике и песникиње исповедно-монолошког типа лирске субјективности ипак постоји. Превасходно је реч о томе да лирски субјект у лирици Конеског прећуткује, суспреже, изоставља поједине детаље о сопственом стању. Таква елиптичност дискретно отвара питање поверења у језик, у уведеној означитељској пракси, остављајући могућност

---

новорођенчади преминулих услед одсуства мајки, ангажованих по Марковом наређењу на градилишту, персонини искази само доприносе екстензивнијем приказу идеје народног предања, што на концу подразумева да само лирско Ја представља дискретну трансформацију инстанце приповедача у приложеним легендама, не и перспективу која би хеуристички предочила фигуру Марка Краљевића. Свим наведеним поступцима и тематским доминантама, назначени аспект Конесковог песништва придружује се већ описаној провизорној групи српских и македонских лирничара окренутих националној традицији. Више о поезији Конеског у: Ђурчинов 1988: 32-36; Лукић 1981: 552-567; Ivanović 1982.

да се „унутрашње“ искуство лирског Ја опире дискурзивној артикулацији. Тако у песни „Сат“, у којој је лирски субјект покренут спољашњим поводом на краткотрајну рефлексију, завршна елиптичност исказа, „прећуткивање“ коначне и недвосмислене мисли о иницијалном поводу извесног узнемирења – упркос глаголима „схватих“ и „разумјех“ као конститутивних за конфигурацију лирског Ја – омогућава да се евоцира узнемирење и постави као средишње својство лирске субјективности издвојене песме („Били су угасили радио преко пута/ и у необичној тишини/ чуо сам сат на витрини./ Откуцавао је равномјерно као штеп/ на шиваћој машини./ Схватих – као да је све вријеме/ опшивао сребрнасту мараму/ каквом су некада момци/ џепчић на прсима китили./ Разумијех заправо откуд ми долази/ ова језа уз кости“, Конески 1987: 121; в. Конески 2011: 220).

Сродан поступак уочљив је у песни „Три крупне жене“, у којој опис купања три жене у мору поприма параболичне контуре, остварујући значења о искуству прекорачења граница, чему свакако доприноси метафорични потенцијал дектика и описа просторне удаљености („оне су већ од мене *далеко*,/ оне су *тамо гдје их не могу стићи*// (...) // Сад им је поглед окренут ка небу,/ испод тијела трепере жмарцима језера,/ (...)/ Чак и смијех њихов допире до мене разбијен у зрнца“, Конески 1987: 155; в. Конески 2011: 236; истакао Г. К.). Завршни искази су естетски делотворни – као и у претходном случају – због одређеног ускраћивања „информација“. Другим речима, иако лирско Ја констатује да „с разумљивим узбуђењем“ чека „њихов повратак“, неисказано знање о природи тог ишчекивања ослобађа асоцијације, наводећи на мисао о употпуњавању параболичне слике и улоге субјекта у тој слици као инстанце која посредно жели да сазна о искуству прекорачења. При томе се оставља простора, дискретним алузијама током песме, да може бити речи и о трагу еротске фантазије, можда чак о еротизовању топоса о „рибарењу људских душа“ („Три крупне жене/ (...) као три глатке рибе испод прозирне воде.// (...)// са слатким нагоном кукова/ с тајним додиром груди/ што голицају воду// (...)// испод бљештавог сунца,/ као рибе крљуштима./ (...)// Као да држим све до њих распету невидљиву мрежу“, Конески 1987: 155; в. Конески 2011: 236).

Осим свега претходног, у поезији Конеског је остварен још један модалитет лирске субјективности. На типолошком плану тај вид лирског Ја евидентније

припада интимистичко-монолошкој лирској субјективности, будући да је заснован преваходно на исказивању које, сасвим супротно већ назначеној елиптичности, подразумева спорадичну ексламацију и наглашавање одређеног стања. Другим речима, лирски субјект се „открива“ и специфичном интонацијом, те отуд у песми „Планина“ опште место „слој на души“, метафорични еквивалент бола, подразумева тек један ниво у градативном досезању иницијалне, општеважеће, архетипске патње („Планино са два кука огромна, гола,/ не, не лечи, не лечи ништа,/ само нас свлачи до изворишта/ нашег основног бола!“, Конески 1987: 93; в. Конески 2011: 223). У песми „Грљење“ ојачавање ентузијастичког осећања, препознатог као специфичан „нагон“ иманентан човеку, умањује семантички значај симболички уведене бинарне опозиције добро-зло („Како ми дође нагон тај/ да пригрлим брдун лозе/ на груди ове (...)/ (...)/ Исто тако бих могао да загрлим чак и змију/ у том истом смислу, – / ништа ми не би било,/ уз такав осјећај љубави,/ од грљења тог!“, Конески 1987: 159; Конески 2011: 269).

#### 4.1.3. „Раст душе“ у свим смеровима: Весна Парун

У поређењу са до сада наведеним ауторкама и аутором интимистичког песништва, Весна Парун је током 70-их година, из збирке у збирку, најизразитије мењала поступке обликовања лирске субјективности, остварујући у оквирима интимистичког поетичког језгра најразноврснија типолошка „решења“ и, слободни смо рећи, естетски најубављивије резултате. Најчешћи облик лирског Ја произлази из њеног најфреквентнијег проседеа – у дугим, рефлексивним песмама лирски субјект трага за самоспознајом, контемплира о месту човека у времену, тематизује корелацију са природом. Збирка *И пролазим животом* (1972) садржи репрезентативне примере таквих поступака – у песми по чијем наслову је збирка добила име, евидентно је присуство персоне песникиње („Да бих написала пјесму“) која даје повода да се говори о љубавној лирици, али и о ауторефлексији, посредованој апострофирањем Ти, другог лица удвојене исказне инстанце („Да бих написала пјесму, увијек се удвостручим./ Тако се опирем сваком појединачном гласу или боји/ земље, у мени прострте;// (...)// Ја те познам, још

једном ту. И вјечност/ нема ништа да ми остави у тој/ модрини./ Буде вјетар само у сјећању. Негдје/ сасвим другој љубави. Е, па хајдемо,/ с неким именом дјетета, с неким именом руже“, Раун 1972: 38-39).

Уз патос који иначе није редак у песништву Парунове, процес саморазумевања лирског Ја неретко бива осликан вишестепеним метафорама („Једну кућицу од облака и дјетелине/ однијеше нам шишмиши. А другу/ о коју никад нисмо прислонили лутке/ са стакленим очима/ ни дрвене коњиће/ пренијели смо на раменима/ из једне боли у другу“, „Очи простора“, 71). Оглашавање лирског Ми често не подразумева увођење одређеног колективитета у чије име се говори, већ пре универзализовање исказне инстанце. Лирско Ја је тако одређено емотивно-психичком динамиком која је посредована међусобно надовезиваним метафоричним низовима, те се и у случајевима када се, наизглед, уводи метафизичка димензија субјективности, заправо пре може говорити о различитим менама самопоимања, о солипсистичком постављању себе/човека за „тачку пресека“ екстерних, симболички прегнантних појава и ситуација („Сви путови свјетлости гранањем увиру у нас“, 72), или пак о аутодескрипцији посредством квалитета који се приписују искуствима круцијалним за егзистенцијалистички етос („Ти, смрти, (...)/ (...)/ ја се из даљине умивам твојом тишином,/ забасавши међу твоја врела,/ гдје заборављам прошлост, заплићући лишће,/ скршена, у твој златни/ прерушени мравињак“, „Ти, смрти“, 70).

Важно је напоменути да су стања лирског субјекта неретко посредована метафоричном вредношћу просторних односа („И нешто у мени *попут далеке обале* заблиста// (...)// Прољеће мојих очију, почекај: душа још спава/ одјевена у влати, *испод мраморних пећина*“, „Небо зачарано у траве“, 9; истакао Г. К.). Све то може пратити метафорична порозност граница између лирског Ја и природе („Прихватам све што долази из земље које се бојим:/ преосталу страст воде, самоћу и глечере плаве/ (...)/ и знам да у грудима кријем то небо зачарано у траве“, „Небо зачарано у траве“, 9), те повишена самосвест о телу као конститутивном аспекту субјективности, још увек разумеваног у егзистенцијалистичком „кључу“, тј. без феминистичке еманципације и еротизације соматског плана („Честице костију збиле су се једна уз другу,/ ударају о зид времена, надиру кроз мравињак“, „Јуриш костију“, 21).

Ако би се казало да је у наведеним случајевима реч о децентрираној лирској субјективности, тиме би се само делимично конкретизовала природа лирског Ја у збирци *И пролазим животом*: пре је реч о несталној конфигурацији, о преливима одређене осећајности која ипак поседује јединствено језгро контемплације, констатовања и сумирања динамике сопства, што се може запазити и у збирци *Стид ме је умријети*: „Само једно више не разумијем: чежњу звјездану/ то несувисло, страсно, брутално, неизмјерно/ проклетство растења душе у свим смјеровима“, (Parun 1974: 31). „Душа“ расте у свим смеровима, али из јединственог полазишта, из исказне инстанце која артикулише типично модернистичку потрагу за „објективним корелативима“, налазећи их у сликама и детаљима природе, допуштајући лабилност границе између Ја и не-Ја, на концу све стављајући у службу обликовања понекад флуидног, али целовитог сопства. У поезији Весне Парун заправо још увек нема алогичног, противречног, дискурзивно несводивог субјекта. Пре је реч о егзистенцијалистички обојеној „чежњи звезданој“, о настојању које ретко прелази границу према метафизичком, условљавајући импулсе дисперзије чији опис – „несувисло, страсно, брутално, неизмјерно“ – пре представља дискурзивно „припитомљену“ афективну интерпретацију интеракције Ја и не-Ја, него што подразумева и таквом опису аналогне обликотворне поступке и конфигурацију лирског субјекта.

Ипак, до које мере Весна Парун влада различитим обликотворним моделима и видовима лирске субјективности, сведочи збирка *Оловни голуб* (1975), у којој је уочљив траг тада већ клонулог симболистичко-херметичког песништва. У форми најчешће хетеросилабичних сонета, без уједначеног принципа римовања, хрватска песникиња обликује персону која апострофира маскулину инстанцу. У њој персона препознаје симболичко језгро љубави која, будући немогућа и неостварена, метонимијски посредује узмичуће биће („Тражим усне битка у кречу пустаре,/ у облачном блијеску ишчезлог видика./ И тражећ тебе изгубит ћу све./ / Ткам те из биља, из водене паре./ Ал осмијех твој је шутња маслинака,/ недовршена болна пјесмо, Don José“ (XV, Parun 1975: 95).

Док је у наведеном случају лирски субјект неименована актерка немогуће љубави, у циклусу „Дјетињство Офелије“ Парун семантички затамњеним изразом ускраћује јаснију интертекстуалну везу исказне инстанце са персонама које

зазивају јунакињу *Хамлета* у лирици Рембоа, или пак Хајнеа. Хрватска песникиња се, ипак, придружује том поетичком хоризонту обликовањем лирског субјекта специфичног по истовременом промишљању Офелијине позиције жртве и настојању да се проникне у есенцијална својства феномена попут слободе и смрти („Свеједно куд је однијела вода/ недосањани драгуљ жеља./ Можда је одлазак слобода/ а хропац смртни крик весеља“, VI, 112).

У циклусу „Ускрснуће чемпреса“, пак, прозопопејом се лирски глас придаје чемпресу, језгру дифузне симболике и „гласнику“ никада до краја артикулисаног, непрозирног знања о свету, смрти, слободи („ја, трпки чемпрес из простора изрезан// шкарама сребрним, суморни господар/ стаза гробљанских (...)/ завјереницима стојећи уз одар/ слободу видјех како голорука/ мре“, IV, 102), тј. персонификованој инстанци која спорадично оставља могућност да је читамо као „маску“ индивидуе упућене на интуитивно ослушкивање и мишљење света („Ја нисам дрво. Док водим кроз нијеме/ одаје мисао, из мене извире/ јантар костију, пепео и со“, III, 101). Потоња персоне може, наравно, остати и нељудски медијум у ком се осликавају недохватне „законитости“ света, чија недоступност бива имплицирана повишеном херметичношћу исказа, „ћутањем“ чемпреса и његовом коначном смрћу („Из неког сасвим другог зеленила, из била/ завичаја варке су стизале и горјеле./ Море ме опомињало да не говорим више“, V, 103; „Био сам ходочасник, а нисам ни знао// док ми није блажени коријен пропјевао/ и смрћу ми заиграше груди: земљи одан/ нестadox удишући звијезду која спава“, VI, 104).

Завршно повезивање песме корена и смрти стабла једна је од манифестација поетичких начела која се посредно реализују међусобном условљеношћу више компоненти – одабраног тематског корпуса поменутих сонетних циклуса збирке *Оловни голуб*, повишене херметичности израза и уведеног облика лирске субјективности. Другим речима, саоднос певања и смрти, варирање топоса о истоветности певања и умирања, употпуњује поетику у оквиру које је лирски субјект, независно од преузете персоне и циклуса сонета, у функцији реализације песничког језика као привилегованог медија при артикулацији специфичног односа језика и света и рубних егзистенцијалних, понекад метафизичких искустава.

#### 4.1.4. Превазилажење жанра: Павловић, Паљетак

Јасно је да са збирком *Оловни голуб* Парунова чини видљивији отклон од уже схваћене интимистичко-исповедне лирике, дајући повода да се анализа лирског субјекта премести у контекст поетика изразитије упућених на метафизичка питања. Осим тога, медијалну улогу између интимистичког песништва и поезије „правовернијег“ егзистенцијалистичког опредељења може представљати специфична варијација лирике која, начелно, још увек одражава настојање артикулисања емотивне, „унутрашње“ динамике. На основу жанровске апроксимације таква поезија би се могла именовати љубавном, али будући да поседује „трагове“ поетике знатно комплекснијег устројства, ни на који начин не подразумева само изношење емотивних стања. Реч је заправо о појединим песмама Павловићевог *Хододарја* и о збиркама Луке Паљетка, о лирским остварењима два по много чему различита песника које међусобно приближава дионизијско-виталистички, повремено екстатични „дух“ љубавне лирике упућене на надилажење назначеног жанровског оквира.

Најпре, може се констатовати да је са *Хододарјем* и *Светлим и тамним празницима* Павловић досегао естетски ниво који није остварио, слободни смо рећи, ни у једној ранијој или потоњој песничкој књизи, уколико из овог поређења изузмемо *87 песама*. Већина лирских текстова истакнутих збирки – чак и нешто семантички суженије песме *Хододарја* које реферирају на Свету гору – одраз су уметничке вештине остваривања истовремено проходне и меандрирајуће реченичне фразе, проткане каткад и вишестепеним метафорама неретко оствареним на танкој граници између дозирање херметичности и сложених, али ипак прегледних семантичких резултата. Свему томе свакако доприносе и поступци обликовања лирске субјективности – приметан део *Хододарја* чине песме у којима је лирско Ја специфично по често присутној апострофирајуће-дијалогској интенцији према Драгој, која се не оглашава али чије имплицирано присуство иницира разговорни тон излагања, понекад у осциловању између екстатично-интимног и хуморног регистра.

Персона која се, дакле, превасходно одређује у односу према Драгој, обзнањујући се као варијација лирског субјекта љубавне поезије, поседује и хабитус путописца коме екстерни подстицаји (Рајна, Салзбург, Мајнц) шире кругове асоцијација и подстичу на кореспонденцију са окружењем. Тиме се и покреће ток исказивања који се на концу, уз расположење хедонистичко-виталистичких примеса, завршава повратком на интимне теме и преокупације.

Један од поступака који додатно динамизује конфигурацију лирског субјекта свакако је метафорична вредност просторно-временских одредница. У песми „Обалом Рајне“, иако наслов упућује на референцијалну интенцију, лако се уочава да су уведени хронотопи заправо компоненте опсежнијих метафоричних склопова чији је део и сам лирски субјект који говори у име љубавног пара („Шетамо даље без стида/ до клавира насред поља,/ смејеш се, клавир је већи од њива/ и орао по њему свира/ песму од које се отварају брда/ и стара црвена жетва куља увис“, Павловић 1981б: 167). Евидентан је и траг надреалистичке (а)логике при исказивању, чиме се спорадично обзнањује „дупло дно“ лирског Ја. Другим речима, несвесно је генеративно начело исказивања лирског Ја, и одражава се у непредвидљивом „вијугању“ асоцијација, у хипертрофијско-виталистичком „интензитету“ песничких слика аналогних ентузијастичком љубавном осећању. Отуд не чуди и то што се само наизглед чудесна промена просторно-временских оквира лирског субјекта може препознати као метафорично транспоноване љубавне екстатичности („Сумрак, нас двоје на крову брега,/ На врху храста, у напону сећања/ (...)/ Повратак. Под нама куполе многе“, 169).

Екскламација у таквом контексту добија своје оправдање и условљава тоналитет до кулминационог краја, нпр. у песми „Катедрала, Mainz“, у којој се сликом „горњег понора“ надилази лирско парафразирање окоштале метафоре „досезања врхунца“, и евоцира се дискурзивно тешко сводиво љубавно искуство. Увођење синтагме „горњи понор“, лирски субјект открива нихилистичку нијансу доживљаја симболичке вредности вертикале/неба („Та дворска тела љубавника!/ Једина места где стижемо изнутра/ док река утиче на главна врата./ Види кроз прозор: Агнуса штроје!/ Честитам на том празнику,/ ми *горњем понору* дижемо руке –/ као једра“, 171; истакао Г. К.). Испоставља се, у ствари, да контекст исказивања лирског субјекта није само условљен љубавним односом и променом



топонима, већ и ширим контекстом питања о људском постојању, „оквиром“ који постаје видљивији захваљујући (углавном) хришћанским мотивима призваним из амбијената/градова који подразумевају референцијалну страну лирских ситуација.

Лирски субјект отуд није специфичан само по персони путника, по екстатичном апострофирању Драге и спорадичној превласти несвесног принципа при исказивању, будући да продукује и особени етос, афирмишући страст заљубљених као одговор на питања која произлазе из хришћанског хоризонта, и, шире, из сфере филозофског мишљења. Уплив несвесног принципа при процесу исказивања и спорадична екскламативност условљавају да се уведени етос не укаже као једнозначан и јединствен; ипак, и поред тога приметно је настојање да се узајамно афицирају сакрални квалитети и искуство љубави мушкарца и жене, не би ли се тиме искусио вид егзистенције који надилази предвидљиво, свакодневно постојање („О, волим и твоју кост!/ Минемо кроз град крај многих лица,/ но друга лица зову оданде/ са зидова светих на Југу,/ ето, за нас већ Неко зна/ и ми смо одувек./ Строга нас рука држи/ да живимо по закону раја“, „Salzburg“, 169). Услед описаног поступка лирски субјект није само функционализовано „место“ ради реализовања жанра љубавне поезије, будући да одражава стремљење да се партикуларно, ентузијастички посредовано љубавно искуство испостави као „подлога“ разумевања света и одгонетања „крајњих“ питања егзистенције. Лирски субјект отуд, на плану типологије, подразумева искорак из интимистичко-монолошког модуса и уношење својстава која су специфична за егзистенцијалистичке поетике (универзализовање сингуларног искуства, контекстуализација исказивања „крајњим“ питањима) и неоавангардних поетика (генеративна улога несвесног при процесу исказивања и разградњи кохерентног етоса).

И лирски субјект поезије Луке Паљетка, подобно индивидуалним поетичким карактеристикама, посредује слику љубави која се самерава опсежнијој и сложенијој слици света. Пре поступнијег фокусирања на назначене проблеме, може се констатовати да поетика Луке Паљетка даје повода за истовремено изразито афирмативне и врло уопштене критичарске судове – он је „маг рима и ритмова“, лиричар који је „вјерник исконског поетског стања, пјесник

повишених емоција који је прихватио незахвалну улогу божанског рапсода, тако ријетку у његовом нараштају. Постао је изабрани пјевач у оскудно вријеме стиха“ (Prosperov Novak 2003: 569). Наведене оцене, ма колико биле ентузијастички интониране, могу се посматрати као назначени обриси поетичких својстава – када се, током 70-их година, песничка сцена у бившој Југославији динамизује успоном неоавангардних и постмодернистичких тенденција, Паљетак инсистира на везаном стиху и поступцима који представљају ревитализацију модернистичке лирске субјективности.

Опус издвојеног песника, ипак, није без копчи са постмодернизмом, поготово од збирке *Пјесни на дубровачку* (1984), када пастиш и цитатна комбинаторика бивају подстакнути мотивско-формалном „грађом“ из дубровачке књижевности (Fališevac 2007: 85)<sup>85</sup>. Ипак, у једном од врхунаца његовог песничког опуса, у збирци *Љубичасте кише* (1973) – у којој са високом доследношћу употребљава четрнаестерац, најчешће у сестини уз устаљене принципе риме, спорадично у октави или катрену – Паљетак је упућен на артистичко и артифицијелно одржање лирског гласа који посредује, видећемо у наставку, понекад несталну субјективност, склону различитим регистрима осећајности, али ипак у основи повезану са јединственим језгром рефлексije. Другим речима, строги формално-метрички оквири у *Љубичастима кишама* и *Лудом пјевању у планинама* (1978) не подразумевају тек антимодерно и симплификовано опонирање неоавангардним струјањима, нити

---

<sup>85</sup> Током 70-их година Паљетак се постмодерном хоризонту приближио збирком *Коцкице за стару даму* (1975), у којој је лирско Ја „свргнуто“ инстанцом наратора, специфичног по одсуству коментара на описане лирске ситуације и изнете микронаративе, имплицитно „оглашеног“ пародијским „ракурсом“ у чијем „фокусу“ су сентименталистички и куртоазни топоси, баладичан тон, заплети романси. Тек уводна песма „Упуте како се гради кула од карата (за почетнике и оне који знају)“, дата курзивом, у којој лирски глас, пружајући упуства о грађењу куле од карата, заправо открива конструктивну страну песничких пракси, одабиром и назначених тема и лирских регистара сугеришући антиесенцијалистичку представу и љубави и стваралачког чина („Узмите из средине карту па тада другу/ положите одозго па узмите тад трећу,/ (...) / пред вама читав ето чудесан дворац стоји./ (...) / ви стога усред двора тад поставите даму,/ (...) / па поставите мјесећ заљубљен у по неба// (...) / пред вратима гдје спава воштана блиједа дијева,/ витеза који негдје у славу ње се бије/ (...) / непажњом лактом нагло срушите чудо дворца./ (...) / витез у боју паде, свладао сан је даму/ (...) / па прије него карте у кутију се сложе/ ако вас воља опет - опет се почет може“, Паљетак 1975: 5). Као једини текст у збирци штампан курзивом, пролошка песма најављује тесну везу персоне-наратора и имплицитног аутора у наставку. Другим речима, јасније манифестовање начела имплицитног аутора у уводној песми, типографска интервенција и алегориско, готово експликативно демистификовање лирске креације и куртоазних топоса, контекстуализује исказну инстанцу у наставку као вид нескривене реализације погледа на стваралачки чин и особеног књижевног обликовања љубави, тј. као „облик“ манифестације поетичких принципа имплицитног аутора.

постмодернистичко, пародијско или пастишизирано, призивање традиције ради огољавања текстуалних процедура које конституишу лирску песму и са циљем десупстанцијализације лирске субјективности. Пре је реч о копчи са трубадурском традицијом, заслужном за увођење и учесталу употребу сестине (v. Jelača 2007; Mrkonjić 2014: 63), чиме посредно позиција лирског субјекта, као далеку прототекстуалну основу, добија обресе трубадурског лирског Ја.

То је свакако подржано основним тематско-мотивским планом већине песама две поменуте Паљеткове збирке, с тим што, видећемо, није реч само о љубавној лирици у ужем смислу, о лирском субјекту који би представљао реализацију сведених жанровских оквира, нити је реч о једнодимензионалном обнављању трубадурског гласа и томе подобних лирских ситуација. Да би се стекла потпунија слика о лирској субјективности издвојених остварења, важно је додати да употреба четрнаестерца представља преиначење и прилагођавање хексаметарског стиха<sup>86</sup>, тј. „маскирање“ (старо)грчке традицијско-версолошке подлоге. При томе, кореспонденција са античком баштином бива и суптилније остварена, метафоричном вредношћу означитеља који упућују на ту богату традицију („Готово као љубав долази слана јесен/ и црвени свој језик гура у наша уста/ по морицама нашим пливају троме барке/ о чудесна Хеладо! сва крв је наша густа/ и способна за чуда и прикладна за варке“, „Тијело жуте божице“, *Paljetak* 1973: 6; „огромни хексаметри од ружа и од соли/ запљускују нас, лијепа обало, плута боца/ запечаћена нашим пољупцем“, „Порука у боци“, 10).

Чини се да апострофирање „чудесне Хеладе“ не подразумева њену стабилну семантизацију, изразиту конкретизацију контекста, увођење референци из културе и уметности. Ако би могла да се апроксимативно одреди њена улога у сплету дистрибуираних мотива, онда је то, чини се, метафорична „подлога“ за посредовање колоритно раскошне, готово еротизоване смене годишњих доба, уз референцијално утемељење уколико долазак јесени схватимо као параболу о декаденцији велике цивилизације и рађању нових народа, из чије се позиције, прихватимо ли потоњу семантичку опцију, оглашава лирско Ја („али се наше лађе још из далека виде// готово као љубав носи их јесен слана/ (...)/ а жене легну

---

<sup>86</sup> При прилагођавању „хексаметра фонолошком устроју националних језика (...) у Италији настаје једанаестерац (*endecasillabo*), у Енглеској четрнаестерац (*fourteener*) и десетерац (*blank verse*), у Француској дванаестерац“ (Rogić Musa 2014: 75).

спремне у хрпе злата палог:/ тако се нови народ намножи једног дана“, „Тијело жуте божице“, 26). „Хексаметри од ружа и од соли“ такође буде врло слободне асоцијације о извесном (пре)обиљу, тј. један од репрезентативних стихова античке културе, хексаметар, постаје метафорични еквивалент огромних таласа, уз, може се приметити, дискретно али истрајно „прошивање“ тока исказивања алузијама на љубавни/еротски чин – боца на таласима је запечаћена „нашим пољупцем“, а јесен „дрвени свој језик гура у наша уста“.

У оба случаја, заправо, „улога“ античког света се опире јасној аналитичко-дискурзивној (ре)артикулацији, уз најприхватљивију улогу сугерисања кумулације разноликих, некада ефемерних садржаја (соли морских таласа, „злата“ јесењег лишћа). Донекле затамњене везе по аналогiji између хеленске цивилизације и детаља из природе онемогућавају и да се контекст исказивања јасно профилише. Ипак, и поред тога, одређена својства исказивања у многим Паљетковим песмама се не могу избећи – реч је о различитим видовима виталистичких, спорадично и екстатичних пулсација („то нека некажњена дрска се рука пружа// у претрпане тајне ризнице, мјесто наших,/ а ми се за то вријеме грлимо као бића/ (...) натраг враћамо пуни ића/ и пића у свој давни претачни облик вриска“, „Повратак“, 19; „желудац незајазив/ постаје моја мала човјечност, преко ножа/ наслоњен водим љубав с тобом а глава рони// (...)// сва ова бујна цватња воћака само враћа ударце“, „Наш глас пуст морепловац“, 12; „према мору кроз љубави кроз жену/ јесен је пуна огња, тек изашла из тиска/ из загрљаја с нама а небо је о стијену/ разбило своју лађу свечану“, „Силазак“, 21).

Лирска субјективност је, чини се, одређена најпре „оживљеном“, удаљеном и ненаметљивом скопчаношћу с трубадурском традицијом, уз трансформацију трубадурске персоне просијавањем хедонистичког, на моменте дионизијско-анакреонтског етоса, те уз несталне границе и метафорична међусобна претапања тела лирског Ја и Драге („док ми бјежиш/ из тијела свог у моје, и натраг, као слијепи/ путник на звијезди“, „Вријеме другима неподесно“, 53-54; „Нема у тијелу тијела, постоји само мјесто/ за тијело гдје те чекам и самујем у своје облику“, „Простори“, 31). Тиме се, ипак, тек делимично описује конфигурација лирског Ја у Паљетковим збиркама.

Јер, хрватски песник примењује поступак обликовања лирског Ја који, иако одаје утисак комбинаторике неколико поменутих регистара осећајности, уз типичне егзистенцијалистичке тонове/преокупације („све је мање/ погодна ова наша једина смрт за многе/ захтјеве пуке ове слободе“, „Трагови оскудице“, 11), ипак поседује још једно, сложеније својство, наговештено већ поменутих настојањем метафоричног приближавања античке баштине и процеса/детаља природе. Наиме, као што је у том случају било речи о аналошко-алузивној копчи врло слободне логике повезивања, и у многим другим примерима Паљеткових песама *Љубичастих киша* и *Пјевања у планинама* не постоји једнозначан однос уведених мотива, као ни јединствен тоналитет исказивања. Другим речима, постоје примери исказивања лирског субјекта који нису засновани на доминацији неког мотивског корпуса или тоналитета, тј. љубавно-трубадурски мотиви, хедонистички тонови, апотеоза природе уз пригушену и учесталу свест о смрти – губе стабилне обресе у међусобној интеракцији.

„Из земље расту звијезде налик на стварне биљке/ пристајем на ту кобну навику да се вечер/ започне као љубав свјетилком која трне/ и оставља за собом тијелима трг и глечер/ и простор сличан себи, мој глас се сав у шиљке/ претвара висок једнак огради, ако сврне// овамо незахвална мисао пјесми слична“ („Трагови оскудице“, 11) – низ је исказа и слика који откривају лако „преливање“ једног скупа мотива у други. Најпре се може учинити да је реч о пројектовању унутрашњег стања лирског субјекта на окружење, што може бити подржано симболичким опсегом звезда, док, са друге стране, може бити речи и о слици дискретног референцијалног утемељења, о доласку вечери и „раћању“/„расту“ звездā „из земље“. Паралелизмом сумрака и љубави лирски субјект сугерише амбивалентност љубави, будући да светиљка „која трне“ – метонимично, љубав/вече – иза себе телима љубавника оставља „простор сличан себи“, двогубо описан симболичким вредностима трга и глечера. Међутим, не остаје се у оквирима љубавних мотива, флуидним исказивањем лирско Ја фокус премешта на апоретични феномен гласа који истовремено припада и не припада субјекту – свом неоспорном извору од ког је, пак, неповратно отргнут – те се сугерише специфични психотоп, субјект који је „иза ограде“ (ослобођеног) гласа. Глас као

ограда од шиљака, као брана пред „незахвалним“ мислима и песмом, дискретно је оглашавање фоноцентричног (лирског) субјекта.

Наведено меандрирајуће низање мотива парадигматично је за песништво Луке Паљетка током 70-их година, добрим делом и касније, с тим што у *Лудом пјевању у планинама* постоји изразитија тематска кохеренција, будући да се песме те збирке много оправданије од лирских остварења *Љубичастих киша* могу именовати (превасходно) љубавном поезијом. Ипак, заједничко својство велике већине песама обе збирке је конфигурација лирског субјекта – реч је о лирском Ја чије просторно-временске координате ретко подлежу референцијалном утемељењу, већ постају метафорично-симболички посредници афективних стања и контемплативних увида, развијаних не са циљем остваривања прегледног тематско-мотивског жаришта, континуиране рефлексije или моделовања једнообразне осећајности, већ са намером предочавања *протејске природе субјекта* специфичног, парадоксално, и по *стабилном језгру* еманирања исказа/слика.

На који начин је сугерисани парадокс могућ? Одговор на то питање подразумева скретање погледа ка имплицитном аутору – устаљена употреба четрнаестерца и сестине сведоче о статичном, кохерентном „подразумеваном писцу“ несклоном промени, под чијим окриљем лирски субјект, видели смо, спорадично долази до руба надреалистичког надовезивања слика. Другим речима, ма колико био слободан принцип уланчавања мотива, он ипак допушта да се ток исказивања остварује у ритмичко-прозодијским условима високе предвидљивости, тиме будући импликације о лирском субјекту врло снажног аутокорективног, рационалног устројства.

Маниристичка репетитивност прозодијско-формалних оквира певања је кључно заједничко својство песама *Љубичастих киша* и *Пјевања у планинама*, те учесталост асоцијативног принципа низања мотива и протежно присуство ритмичког „рама“ који „контролише“ ток исказивања сведоче о (симболички) бесконачној поновљивости, из песме у песму, препознатљивог вида лирске субјективности. Такво *perpetuum mobile* лирског Ја – неспутано у спутавајућим

оквирима<sup>87</sup> – одаје минимализовање разлика између имплицитних аутора појединачних песама/збирки, тј. постојање регулативног нивоа који такође уједначава лирску субјективност у опсежном броју песама Паљетковог опуса.

Таква регулативна позиција имплицитног аутора, невезана искључиво за једну, појединачну песму, надређена сваком партикуларном лирском Ја, омогућава, дакле, исказне инстанце отворене за слободне асоцијације, (не)свесне импулсе, за осциловање између краткотрајне рефлексije и појачане симболизације израза, за спој реченичне фактуре готово разговорне спонтаности и нескривене артифицијелности, за артистичке игре и манипулације поступцима унутар заданог прозодијско-формалног оквира. Стална поновљивост таквих песничких пракси остварује лирско Ја својеврсног поемично-екстензивног текстуалног „беочуга“, уз траг аутокорективне, рационалне инстанце која самерава ток исказивања високодетерминисаним условима ритма и облика.

#### 4.2. Песништво егзистенције у ужем смислу

Већ у анализираним песмама Луке Паљетка провејавају и сеновитији, понорнији тонови. Осма деценија XX века време је истовремене кулминације и опадања поетика које су интензивније неговале егзистенцијалистички регистар лирске субјективности, што је најупечатљивије у хрватској и словеначкој књижевности назначеног периода. Провизорно ћемо их назвати поетикама егзистенције у ужем смислу, имајући при томе на уму поља интересовања – стања субјекта која су изразитије кризна него у интимистичком песништву и/или преиспитивање метафизичког утемељења партикуларног постојања. Сугерисане опсесије би при томе биле контекстуализоване снажнијом свешћу о *бачености* субјекта који је „непитан и без пристанка стављен у ово тело, у овај карактер, у ово историјско место и ово место у васељени и препуштен самоме себи“ (Štegmiler 1962: 175)

---

<sup>87</sup> Већ је указивано у тумачењима Паљеткове лирике да је четрнаестерац стих који ипак одаје утисак спонтаности и врло велике слободе при развијању реченичне фразе која понекад, наизглед, добија прозну фрактуру (Maroević 2014: 57).

#### 4.2.1. „Туђинац у мени“: Едвард Коцбек

Пажњу би најпре вредело скренути на Коцбеково стваралаштво које је у појединим аспектима још увек блиско интимистичкој изражајном модусу, и, привидно парадоксално, лирском истраживању места субјекта у повесним процесима. Током седамдесетих година Коцбеково дело је већ рехабилитовано и признато као иницијална тачка послератног словеначког модернизма. Сама његова поезија, пак, на крају седме и током осме деценије прошлог века подразумева извесне поетичке трансформације. Наиме, у збиркама *Земља* (1934) и *Страва* (1963), али и књизи песама *Пентаграм* – написаној током четрдесетих година и публикованој тек 1977. године – евидентна је склоност да се сусрет субјекта и света, лирског Ја и не-Ја, обележи двоструком недостатношћу и естетски делотворном недореченошћу. Најпре, сугерише се да свет поседује непрозирна својства („Засада, уз познати део света,/ расте и његов непознат део/ и оба су тајанствена“, Коцбек 1983: 30), при чему лирски субјект, и поред репертоара аутореференцијалних описа, скопчаних са исповедно-монолошким изражајним модусом, себе разумева као одраз одређене тајне, аналогно поимању и рецепцији света („Уз предмете бивам, као уз обале/ ноћних река,/ у тамне површи гледам, дирнут саживљеношћу/ и сличношћу нашем“, 14).

У збиркама *Порука* (1969), *Жеравица* (1977) и *Невеста у црном* (1977), Коцбек мења принцип конституисања лирске субјективности – постајући један од репрезентативних аутора у пољу егзистенцијалистички профилисаних поетика, истовремено допушта и да лирско Ја његових позних песничких остварења постане исувише стереотипно када је реч о назначеном поетичком оквиру. Другим речима, сужавајући опсег лирских ситуација из којих исказна инстанца проговара, ређе него у ранијим збиркама тематизујући корелацију лирског субјекта и природе, дате у различитим еманацијама и уз имплицирање недоступности њеног коначног смисла, песник све чешће доводи у први план лирско Ја у контексту друштвених и историјских процеса, пружајући повода за примесе биографски утемељеног тумачења.



Отуд лирски субјект у оквирима исповедно-монолошке парадигме варира представу о напетом односу са друштвеним окружењем („Црни су ме држали за белог,/ бели су ме црним сматрали“, 101), или пак излази из оквира аутореференцијалности и пружа визију историје која надилази и укида појединачне воље („О, историјо, слепи немире човечанства,/ стално сукобљавање добра и зла,/ западање буке у провалију без дна,/ (...)/ сувише има/ забрана, сувише наредби, све пролази мимо/ неба и мимо човека на земљи“, 115). Ипак, већ на основу наведених примера, јасно је да Коцбек не настоји да сложене корелације партикуларног и колективног, индивидуалног искуства и повесних промена и контингенција – предочи мимо донекле предвидљивих и исувише дискурзивно исказаних представа о судбини појединца у ширем друштвено-историјском контексту.

На плану типологије лирске субјективности, описани поступци ипак рефлектују одређену специфичност – контекст исказивања лирског Ја које је у основи егзистенцијалистичке провенијенције, евидентније него у другим егзистенцијалистичким поетикама подразумева друштвено-политички и историјски оквир. Тај оквир не мора бити прецизиран реферирањем на конкретну друштвено-политичку стварност Коцбековог времена, али открива особеност појединих случајева лирске субјективности у Коцбековој лирици – није реч само о лирском Ја које контемплира о „паду у живот“, већ и о „паду у историју“, односно у репресивне друштвене околности.

Када лирски субјект задржава уже схваћену егзистенцијалистичку „оптику“ и остаје у оквирима промишљања о људској природи, само исказивање прожето је општим местима, као у песми симптоматичног наслова у назначеном контексту – „Туђинац у мени“ – у којој искази лирског Ја не доносе инвентивну сликовитост и сложенију рефлексију („човекова патња је неизмерна/ и бистроумна, у дисању осећам бодеж,/ у куцању срца страву судбине“). Тек у параболичној представи динамизације подвојеног сопства, у кумулацији мена унутрашњег живота ојачава сугестиван потенцијал израза („у мене се насељава нечувени туђинац,/ подјармио је самотне удове/ и дочепео се скривених нежности,/ никакав крик не престраши га и никакав крик га не избаци,/ угнездио се као крпељ/ и завукао се у дубину меса,/ надмашује ме и већ полако сатире,/ угушиће ме и стиснуће ме до краја,/

као што полуга у јесењој преси/ истисне из грожђа све/ што је намењено пићу/ за последњу вечеру“, 125).

Стиче се утисак да формирањем лирске субјективности специфичне по интимној димензији артикулације универзалних питања о смрти, Коцбек остварује лирику која одржава естетски ниво ране стваралачке фазе. При томе се, као и у случају песме „Туђинац у мени“, сложеном протежном реченицом успоставља континуитет различитих етапа емотивне динамике, те се акцентовани детаљи појединих лирских микроситуација указују као одраз сложенијег унутрашњег искуства („а ја остајем под шибамма,/ тако сам дуго на њих чекао,/ зато блажем брекћем од сласти,/ млазеви миришу на муње,/ корење и умивену земљу,/ на облаке и тетовиране земље/ и на дечака са чвором на марамици,/ сва чула ми подрхтавају/ и дивљају, ох, лакнуло ми је,/ сред родног села стојим,/ млад, срећан и вечан“, 110).

#### **4.2.2. Од лирског субјекта који *јесте* до повлачења лирског Ја: Кович, Злобец, Графенауер**

Уколико останемо „на тлу“ словеначке књижевности, вреди истаћи да је збирка *Labrador* (1975) Кајетана Ковича репрезентативна у словеначкој поезији 70-их година по настојањима проширења поетичког „обрасца“ заснованог на изношењу „унутрашње“ динамике услед упућености на најсложенија и неразмрсива питања људског постојања. На такве поступке се надовезују фреквентно присуство мотива (из) природе, слике природних процеса, уз виши степен симболизације израза и сликовитост која се каткад доводи у везу са рембоовском „алхемијом“ (Poniž 1976: 185). На плану реализације лирске субјективности, евидентно је повлачење лирског Ја, али и његово откривање у позицији посматрача најчешће посредством деиктика.

На који начин дискретнија објава лирске субјективности још увек сведочи о поетици егзистенцијалистичко-метафизичке провенијенције? Већ је у критици истицано да поезија Ковича одражава свест о одређеној немоћи интимистичке

лирике пред узнемирујућим питањима о оправдању егзистенције, те да не чуди његово стремљење у *Labradoru* „метафизичкој домовини“ (Novak 2010: 87). Реч је заправо о томе да изразитије пригушење аутореференције при исказивању лирског субјекта не подразумева укидање његове снажне селективне улоге када је реч о уоченом и неприказаном, и када је посреди вредновање перципираног.

Тако се у песми „Labrador“ лирски субјект сведено објављује посредством указивања на просторне релације и размере („*Daleč je megleni breg.// (...)// Je zelena luč, cipres,/ rasprostrta do obzorja./ So požari južni zvezd./ In so hribi. In so morja*“, Kovič 1975: 11; истакао Г. К.). Другим речима, лирски субјект је у недовољно прецизираној тачки из које се, врло начелним одређењима („далеко“, „до хоризонта“), позиционира у простору, чиме се указује на то да није реч о обезличеном „оку камере“ лирског Над-Ја, већ о суздржаној персони која се реализује констатацијама да природа *јесте* („*Je zelena luč, cipres*“). Лирски субјект заправо одступа од скептичног и клонулог духа који може да прожима егзистенцијалистичко-метафизичке поетике – он доноси суд да оно што је перципирано заправо *јесте*, тиме посредно указујући на онтолошку оправданост сопствене егзистенције.

Ипак, постоје и песме у којима је видљивија афективна реакција на сугерисано поимање света и с њим скопчаним саморазумевањем („*Jemljem si drevje. Jemljem si trave./ V žilah me od zanosa boli./ V meni je prostor za strašne daljave./ Naj že padejo v moja kri*“, „*Daljave*“, 16). Лирски субјект није, дакле, тек дистанцирани резонер након перцепције света, будући да његова топографија, која није подложна психологизацији, подразумева то да су „унутрашњи“ простори аналогни и „симетрични“ пространству света. Наговештај надолазеће екстатичности сигнал је и да граница „унутрашњег“ живота и екстерних простора није стабилна, као и да већ изнет суд да природа *јесте* пре подразумева сведену дискурзивну резултанту ентузијастичног осећања пред светом, него „одјек“ слојевитог филозофског подтекста.

Хумор, иначе несвојствен Ковичевој поезији, јавиће се када лирски субјект саопштава разумевање односа живота и смрти („*Smrt me bo vzela za točaja./ Bel paž vo stupil vo beli dvor*“, „*Dežela mrtvih*“, 13), да би се у наставку танатолошки аспект

поетике *Labradora* указао као медијални до назнаке визије помирења супротности и хармонизације света („Dve roki, položeni v spanje./ V neslišno lesketanje zvezd./ V doslej neznanu praznovanje./ (...)// V rastlinsko noč, kjer so objete/na svetu ločene stvari“, 13). Испоставља се, у ствари, да назначена хармонизација представља једну од кључних поетичких ставки, својеврсни ослонац осећања да свет *јесте*, што се курзивом истиче и у песми „Јужни оток“ („*Je južni otok. Je./ Daleč v neznanem morju / je pika na obzorju, je lisa iz magle*“, „Јужни оток“).

У потоњој песми понављају се поступци препознатљиви за *Labrador* – лирски субјект из (не)одређене позиције у простору перципира удаљено острво, с тим што у песми „Јужни оток“ назначена ситуација добија и параболичне обресе, те исказна инстанца не мора нужно учавати „тачку на хоризонту“, већ може констатовати њено постојање „у непознатом мору“, кључној компоненти која параболичној слици придаје вредност неспознате „стране“ света. Курзивно наглашавање да јужно острво *јесте* одраз је имплицитног аутора, „одговорног“ за типографски план песме и специфичног по метафизичком начелу да *јесте* и оно што није потпуно потврђено искуством („у непознатом мору“). Другим речима, није довољан само план исказивања лирског субјекта да би се посредовало то метафизичко становиште, већ и графичко истицање кључног означитеља далекосежних филозофских конотација. Будући да Ковичеве песме често подразумевају присуство риме, тј. сигнал обликотворних начела имплицитног аутора, може се заправо рећи да графичко наглашавање одређене речи и инсистирање на року представља одраз хомогенизације и идејног и изражајног плана, што се на концу тумачи и као стремљење лирско-артифицијалној „хармонизацији дисхармоничног света“ (Novak 2011: 105).

Да и Цирил Злобес настоји да препозна хармонизујући принцип у устројству света, сведочи низ песама, између осталих и „Балада о неком рођењу“ у којој лирски субјект подразумева инстанцу лирско-метафизичке реинтерпретације чина зачећа живота („*Neke čudesne noči/ so najbolj daljne zvezde/ zapustile svoje stražne stope/ (...)/ v svojo plodno ženo/ je to noč moj oče vsadil/ njihovo nebo/ za neutrudno radovednost / vsega mojega življenja*“, „Balada o nekem rojstvu“, Zlobec 1980: 9). Иако можда у први мах тако не изгледа, Злобегова

визија је преовлађујуће антропоцентрична – читав свет, звездани небески свод, настаје са стварањем нове људске јединке, с тим што Злобец ипак одржава и нешто тамније егзистенцијалистичке тонове, обнављајући топосе тегобног стања духа и осећања скучености у свету („ko zdaj sam in gol ptujem/ skroz tesnobo sebe,/ a ne morem se povzpeti v poldne,/ v trdno usločenost oboka/ za ognjena potovanja sonca“, 9), допуштајући и да се екстерни мотиви разумевају двојачко – и као својства макрокосмоса, и као компоненте унутрашњег света („In vendar je nebo./ In je svetloba./ Vse od tiste čudežne noči sta v meni“, 9).

Злобец је неретко песник најрепрезентативнијих „стајаћих места“ егзистенцијалистички профилисане лирике, попут унутрашње подвојености и острањености од себе самог, у песми „Јесам?“ предоченог као поновљивог и узнемирујућег искуства („Srečal sem se s samim sabo./ Prvič?/ Spet?/ (...)// Da se, v tej neboleči muki,/ spet zavem, spet spomnim...“, „Sem“, 135). Лирска субјективност у основи је стабилно, хомогено језгро рефлексije, својеврсни аналогон кохерентног сопства (Kos 1976: 86-87). Ипак, смењивањем недоумица која су, заправо, варирана и трансформисана крајња питања о месту човека у свету, сугерише се и несталност унутрашњег стања („Bolečina?/ Strah?/ Groza negotovosti?“, „Kaj sem?“, 137), уз проширене метафорично-параболичне низове који би, „сусретом“ гротеске и патоса, евоцирали кризно и раздируће осећање провизорне анимализације сопства („kot bi me nemočnega,/ v utrujenost omahujočega/ napadla (...)/volčja lakota,/ skroz trnje v smrad brloga/ (...)/ zgrizla me, oglóđala/do belega spomina“, 137). На крају, констатација која изнова актуелизује метафоричну вредност вертикале ради сугерисања искуства понорности, доводи до обнављања круцијалног, истовремено најелементарнијег и неразрешивог питања („v neslišno brezno/ padam vase/ brez imena.// Kdo sem?“).

Описано обликовање лирске субјективности наводило је тумаче на идеју да време исказивања лирског Ја, није нужно и време одигравања саме дестабилизације субјекта (Švajncer 1995: 133). Сугерисани, неретко радикални расцепи субјективитета еквиваленцију не налазе у организацији тока исказивања или пак у формалном устројству песме, тј. прегледност исказивања одраз је извесне темпоралне разлике између времена искуства и времена церебралног накнадног погледа на искуство. То је посебно уочљиво у случајевима

артикулације стања која евоцирају разградњу субјективитета и континуираног тока исказивања („celota nedeljiva sem,/ a krušim se, razpadam,/ se drobim, razsipam/ in odtekam si skroz prste“, „Kot da nisem“, 145). Субјект који се осипа сагледан је, и поред употребе презента, из позиције која *post festum* резимира ток самог распадања сопства.

Сходно томе није неоправдано констатовати да сам Злобецов поступак поседује извештан „вишак“ артифицијалности, те се стиче утисак да се само искуство расипања субјекта не евоцира у свој својој сложености. Све то, наравно, не мора подразумевати дисперзију исказно-формалног плана песме, али изискује нијансиранију евокацију амбивалентности и дискурзивне несводивости стања на која се реферира. Не чуди, у ствари, то што словеначки песник посеже и за семантички прозирним алегоријама које естетску релеванцију добијају тек када их доживимо као дискретно хуморно дистанцирање од „озбиљности“ тема егзистенцијалистичке провенијенције. Отуд читав (не)остварени живот бива смештен само у једној соби, уз завршни заокрет који „чува“ поменуто „озбиљност“ и у случају препознавања ненаметљивог хуморног отклона од доминанти Злобецове поетике („In pohitel sem na pot v nedoživeto:/ vse, kar sem kdaj sanjal, sem tu našel/ in pripeljal v svojo tesno sobo/ in obstrmel: ničemur ni tesno.// Potem pa mi postalo je tesno od groze:/ Kako neznatno je življenje!“, „Moja soba“, 101).

Када посегне за љубавним мотивима, аутор *Гласа* остварује нешто сложеније и ефектније поступке, попут назнаке алегоријске основе чија предвидљивост бива донекле изневерена и преточена у суптилнију слику – лирски субјект леже у сопственој сенци, која не подразумева тек „мрачно“ архетипско „језгро“ бића, будући да се акцентује страст према Другој као „садржај“ сеновите стране сопства, спаљеног од „ватре“ телесне пасије и приказаног у виду сагореле траве („skriti ognji/ tvojega telesa me do tal požgali,/ suho travo ob tvoji poti“, „Skriti ognji“, 17). Заиста, љубавни мотиви донекле динамизују лирско Ја, чине његове „рубове“ порознијим и отворенијим, што најчешће резултира метафоричним проширењем сопства услед повишеног емотивног набоја („tudi sam sem večji od sebe:/ vsa si v meni“, „Ne kličem te z imenom“, 102). Ипак, то не доноси значајнија изненађења на плану употребе топоса егзистенцијалистичког порекла и конфигурације лирског субјекта.

Нико Графенауер је, пак, аутор чија би се лирика наизглед могла анализирати и у сегменту посвећеном песништву метафизичких интенција изведеном повишеном симболизацијом израза. Ипак, задржавамо га као најмлађег у провизорној групи словеначких песника чија остварења одражавају модусе „песништва егзистенције“, будући да Графенауерова поетика 70-их година репрезентује долазак до рубне тачке при опробавању лирског „отелотворења“ непрозирних и дискурсу недоступних својстава света.

Прецизније казано, песме аутора *Štukatura* у основи су резултат (нео)симболистичких поступака – одмерене херметичности израза при затајивању референцијалних веза, ојачавања симболичке вредности појединих компоненти метафоричних склопова и дискретног провејавања лексике која одржава видљивим опсесије у основи егзистенцијалистичког хабитуса (нпр. смрт, самоћа, одсутност, ништавило). У контексту анализе лирске субјективности Графенаурева лирика је специфична по томе што на први поглед рефлектује потпуно повлачење лирског Ја, уместо ког деиндивидуализована инстанца износи метафорично трансформисане ситуације/својства/стања, одразе темељнијег поретка света.

„У језику кућа, у времену слојеви стања,/ у коштаном мразу мека рукавица,/ усред ока зрење“ (Графенауер 1977: 137), низ је исказа/слика – и у наставку специфичних по често „истиснутим“ глаголима – при чему већ прва констатација уноси призивак хајдегеријанског разумевања поезије. Ипак, посебно у другој половини збирке, постају учесталија питања која не можемо тек схватити као реторичка, већ као (раз)откривање исказне инстанце затечене пред наизглед саморазумљивим, а ипак непрозирним својствима света, или пак Другог („Лице одливано у вотивне сање,/ а с лишћем? каква га плућа сиња/ издишу у зрак? (...)// тихи значења цик/ у одсјају празан? вијугава/ кретња из имена, можда лик?“171). Указује се, дакле, лирска субјективност чије је доминантно својство запитаност, у наведеном случају пред својствима несводивог и непрецизираног ентитета. Лирски субјект у Графенауеровој поезији типолошки представља изолован случај у корпусу егзистенцијалистички профилисаних поетика, будући да је заснован на једном средству реализовања лирске субјективности – на умножавању интерогативних конструкција.

Приметна херметичност и елиптичност при формулисању тих питања одражавају снажно аутопоетичко начело по којем смисаоно затамњена метафоричност израза најадекватније евоцира дискурзивно несводива својства света/субјекта. Отуд се персоне препознаје као дистанцирање од аутобиографизације лирског субјекта, његова когнитива и емотивна својства се „распршују“, претачу и „скривају“ у фигуралној равни песничког израза/језика (Јуван 1937-1938), а недостатност људских сазнајних моћи дискретно се одражава у виду спорадично запитане персоне.

#### 4.2.3. „Клопке“ за егзистенцијалисте: Каштелан, Михалић, Славичек

Када је реч о „песништву егзистенције“ у хрватској књижевности, неопходно је скренути пажњу на лирику Јуре Каштелана, Славка Михалића и Миливоја Славичека. Најпре, Јуре Каштелан током 70-их година објављује збирку *Дивље око* (1978), доследно репрезентујући егзистенцијалистичку поетичку матрицу, али одражавајући и њено неоспорно повлачење из централних поетичких токова у јужнословенском песништву с краја осме деценије прошлог века.

Сама лирска субјективност у песничким текстовима издвојених хрватских аутора типолошки је делимично сродна лирској субјективности исповедно-монолошке поезије, и то пре свега услед артикулације и (ауто)дескрипције „унутрашњег“ живота. Ипак, постоје евидентне разлике, и оне се пре свега рефлектују у томе што се лирски субјект „песништва егзистенције“ не задржава само на дистрибуирању означитеља који, без „расцепа“ и несагласја између исказаног и искуственог, између језичког и предвербалног, конституишу субјект као динамику често саморазумљивих емоција и стања.

Јер, када говоримо о „егзистенцијалистичком“ лирском субјекту који се типолошки надовезује на исповедно-монолошку лирику, говоримо о одређеној психологизацији исказне инстанце, с тим што фреквентни означитељи у егзистенцијалистичким поетикама/филозофијама (нпр. смисао, сврха, самоћа,



пад/дно, ништа, празнина/празно, бити, биће, распадање/расипање, душа, срце) универзализују „стања“ партикуларне лирске субјективности, специфична по опирању дискурзивној артикулацији<sup>88</sup>. Такав спектар означитеља који често постају део метафоричних „склопова“, (раз)открива варијације лирске субјективности која израста на нешто другачијем разумевању релације искуство/језик него што је то имплицирано у случају исповедно-монолошке лирике.

Реч је о томе да преиспитивање саме језичке артикулације стања лирског субјекта није саставни део ни исповедно-монолошких, ни егзистенцијалистичких поетика у ужем смислу, с тим што егзистенцијалистичке поетике у ужем смислу, ипак, опробавају домете те артикулације. Другим речима, лирска субјективност егзистенцијалистичких поетика самим процесом исказивања не деконструира релацију искуство/језик, али је често доводи до границе одрживости. Испитивање одрживости те границе „егзистенцијалистички“ лирски субјект спроводи специфичним *саморазумевањем*, оствареним посредством описа радикалних, рубних стања/искустава и учесталих рефлексива „крајњих“ питања људског постојања. Таква „егзистенцијалистичка“ лирска субјективност, сродно лирској субјективности у исповедно-монолошкој лирици, није на трагу топографије која подразумева несвесно „изворе“ исказивања, већ је „резултат“ *парадоксалног* споја изразите церебралности и настојања да се исказивањем „захвате“ искуства која се опирају управо церебралном „опису“.

Та врста парадокса постаје посебно уочљива у случајевима када је лирски субјект специфичан по поверењу у „савез“ језика и бића, по рефлексиви која обнавља, без скептичне дистанце, дистрибуирање означитеља из метафизичке традиције, услед чега долази и до (псеудо)метафизичких максима („Оно што је било не може не бити: не престаје/ траје у сеобама“, „Свјетиљка од земље“, Каštelan 1978: 11), или пак до степеновања онтолошких квалитета („Свјетиљко од

---

<sup>88</sup> Да је позиција исказне инстанце (у песама егзистенцијалистичких поетика у ужем смислу) пре свега универзализована, сведоче и увиди који су усредсређени на песништво Славка Михалића, једног од најрепрезентативнијих аутора егзистенцијалистичке провенијенције. Павлетић, наиме, тврди, да у лирском Ја Михалићевих песама „не би требало да тражимо контуре и димензије приватне пјесникове особе; замјеница 'ја' у овом случају више смјера на битак него на биће, дакле не денотира првенствено особу (...) У Михалићевим је пјесмама на дјелу процес деперсонализације ради *универзализације* изнесеног искуства“ (Pavletić 1987: 95; истакао Г. К.).

земље, земљине земље/ зашто свијетлиш (...)// (...)// кад је једнако свијетлети и умирати/ кад је мрак, мркли мрак мрака“, 11).

Контекст исказивања лирског субјекта не подразумева референцијално утемељену лирску ситуацију, већ је одређен дискретним призивањем традиције егзистенцијалистичког мишљења. Сам лирски субјект Каштеланове егзистенцијалистичке лирике проналази специфично место у таквом дискурзивном „пољу“ метафоричним и парадоксалним устројством исказа о „крајњим“ питањима. У завршним песмама *Дивљег ока* лирски субјект се евидентније указује посредством персоне метафизичара који настоји да пронађе језички еквивалент примордијалног онтолошког принципа („Себетворна ватро“, „На рубу“, 61), враћајући се и декларативној афирмацији креационистичке визије прапочетка („Како сам могао друге дарове тражити кад је сићушни/ поклон једног бога у часу/ обасјао посвемашњу ноћ“, 61).

Као што је већ сугерисано, лирско Ја бива специфично по саморазумевању чије извођење кореспондира с процедурама мишљења (још увек) заснованим на „савезу“ између језика и метафизике („Бит ћу што сам био кад нисам битисао“, „Коријен“, 25). Све то прате примери који врло убедљиво рефлектују типолошку разлику лирске субјективности егзистенцијалистичке поетике у ужем смислу и интимистичке поетике, као у примеру песме „Послије несреће“, у којој просторно-временски „оквир“ исказивања лирског Ја даје повода да се универсализује фиктивна ситуација говора (Калер) лирског субјекта („Када би вјетар могао да ме покупи, али нитко не може/ приступити *овдје* гдје сам“, 12; истакао Г. К.). Самим тим што је радикализована – месту лирског Ја нико не може да приступи – „позиција“ исказне инстанце се реализује као моделовање *рубног* искуства. Да је реч о типично егзистенцијалистичком лирском субјекту који се не конституише означитељима, метафорама/сликама који би представљали језичке еквиваленте емотивних стања, сведочи то да се уместо интимистичко-монолошког посредовања интроспекције, лирско Ја одређује превасходно „чулом *пада*“. Другим речима, уведена генитивна метафора конституише топографију (лирског) субјекта која надилази интимистичку динамику „унутрашњег“ живота и подразумева универзалније својство субјективности, „чуло“ које „детектује“ стање исказано једним од најфреквентнијих топоса егзистенцијалистичке мисли –

падом („Ништа. Ништа./ (...) / Нитко. Имам потребу да плачем али/ не могу. Ништа не могу. Никада нисам знао да/ посједујем чуло пада. Све је пало, заувјек/ упропаштено, одувијек“, „Послије несреће“, 12; истакао Г. К.).

Нешто другачије видове лирске субјективности Каштелан остварује у случајевима формирања персоне народног видара, чији тон даје повода да препознамо одмерено иронијско дистанцирање од општих места егзистенцијалистички профилисане поетике („Узме се трава ива, вари се, кроз чисту крпу циједи/ се па се пије./ (...) / Поклони се сунцу излазећем, окрени се сунцу заодећем./ Помогло је мени и теби ће. Мрак ће проћи, бијела зора/ доћи на попрште“, „Кад се вене а још јесен није“, 42). У примерима делинеаризације тока исказивања, лирско Ја, упркос метафорици која је ближа неосимболистичкој лирици него долазећим поетичким тенденцијама, добија несталнији вид и затамњује узроке егзистенцијалних „потреса“ („О хрид ме разбија црнина заборава док непомичан/ трчим у луду сну према неком бријегу ако га има,/ ако не тоне Вал ме смрскана отима/ Нестварна рука саставља крхотине моје лубање“, „Земљовање“, 55).

Нешто модернијег сензибилитета од Каштеланових, збирке Славка Михалића публиковане 70-их година још су изразитије парадигматичне за лирску субјективност егзистенцијалистички оријентисаних поетика. Увођењем означитеља и фигура посредством којих лирски субјект себе разумева као биће понорних стања, уз изразитију кумулацију њихових псеудоафективних, декоративних еквивалената у језику, у песмама *Врта црних јабука* (1972) остварује се лирска субјективност која је типолошки блиска оној у Каштелановој лирици. Тако у песми „Арија уз љутњу“ лирски субјект износи метафоричну констатацију која би требало да посредује рубно, кризно осећање („Сишли смо у дно“, Mihalić 1998: 281), да би се у наставку на опште место, засновано на аналогiji стања духа и метафоричне вредности „места“ по вертикали („у дно“), надовезало специфично саморазумевање – субјект себе представља посредством слике (урушене) куће („Прије тога утонули су зидови/ Прије тога расуо се кров“, 281). Управо ту се препознаје типолошка специфичност егзистенцијалистичке лирске субјективности – супротно башларовској феноменологији која кућу представља као „вертикално биће“, као „један од апела на нашу свест о

вертикалности“ и „свест о централности“ (Bašlar 2005: 39), егзистенцијалистичко лирско Ја је представља као психотоп који се урушава и разграђује. Томе би требало додати оно што је примећено и у Михалићевој и у Каштелановој поетици – вертикала се метафорично користи превасходно да би се указало на пад/дно као еквиваленте рубних „унутрашњих“ искустава. Парадокс лирске субјективности егзистенцијалистичких поетика у ужем смислу је управо у томе што се, и поред свега претходног, не остварује децентрирање исказне инстанце, будући да само исказивање лирског субјекта још увек рефлектује церебрално-резимирајући увид у описано „унутрашње“ искуство пада/осипања.

Лирски субјект у песмама егзистенцијалистичке поетике у ужем смислу неретко подразумева исказивање повишене експлицитности, с тим што се и у тим случајевима дистрибуирају већ помињани означитељи фреквентни у егзистенцијалистичком мишљењу и литератури („Нитко и не слуги/ своју сврху“, „Одviše дознали, 288“; „Само ријетки човјек налази смисао“, „У раствореним устима немоћи“, 292; „Од свега је најјаснија самоћа“, „Јасно доба ишчекивања“, 294; истакао Г. К.). Свему томе могу се придодати и слике исувихе артифицијалне напетости („Одviše слушали безначајне речи/ што су били ипак отровни ножеви/ увијек под нашим грлима“, 288; „Распродаја својег срца/ по лажним сајмиштима/ на којима купац добија што презире“, „У раствореним устима немоћи“, 292; „модре/ пахуљице. Стоје у зраку/ између тебе и мене/ и чекају мој крик“ „Јасно доба ишчекивања“, 294).

Управо низ до сада наведених својстава лирске субјективности истицан је као реализација уверења да је поезија „једино аутентично поље природног људског говора, једини слободни медиј тоталне, комплексније, људске истине. Критериј такве истинитости крајња је кушња једне поезије – једина која јамчи ваљаност. Суци те истинитости можемо бити једино ми сами: наша идентификација с њеним говором једина је могућа овјера“ (Šoljan 2002: 223). Стиче се утисак да наведена промишљања пренебрегавају вишеструку посредованост и текстуално „искривљење“ ауторске интенције, имплицирајући визију лирске субјективности као идеализоване манифестације међусобне зависности искрености и аутентичности (в. Triling 1990). Ипак, већ је истицано да егзистенцијалистичке поетике (још увек) не проблематизују однос језик/свет.

Тек у песми по којој је и збирка добила наслов („Врт црних јабука“), Михалић показује стварне потенцијале свог песништва, самим тим и обликовања лирске субјективности. Исказивање лирског субјекта није превасходно контекстуализовано кореспонденцијом с традицијом мишљења о „крајњим“ питањима, када сама лирска ситуација и просторно-временске координате не морају пресудно да утичу на план значења рефлексије лирског Ја. И у „Врту црних јабука“ означитељи важни за егзистенцијалистичко мишљењу/певању (нпр. бесмисао, истина) саставни су део исказивања лирског Ја, али у посебној фиктивној ситуацији говора, у *хетеротопијском* окружењу амбивалентних својстава. Отуд долази до дискретног проширења типологије егзистенцијалистичке субјективности, будући да се лирски субјект превасходно конституише у одређењу према зачудном амбијенту, из чега произлазе значења типична за хоризонт егзистенцијалистичког песништва.

Наиме, лирско Ја најпре препознаје да „Све ствари бијаху обасјане/ неким старијим свјетлом/ о којем не говори за врат притегнута/ истина“ (297), чиме се, наизглед, „истина“ негативно конотира будући да је специфична по прећуткивању, док „старије свјетло“ провизорно добија предзнак примордијалније „истине“. Међутим, промена која настаје с појавом смисаоно непрозирног луксативног извора на први поглед није успокојавајућа – „ријечи (...) заискрише нешто страсна бесмисла“ и „већ су ствари измијениле места“ (297). Оно што „за врат притегнута истина“ прећуткује не доноси некакву истину вишег реда, нити смисао, већ нови поредак у којем атрибуција која се приписује бесмислу („страсни бесмисао“) представља траг афективног и афирмативног односа лирског Ја према настојању да се *умакне смислу*, за разлику од исказних инстанци других песама збирке које ламентирају над изостанком смисла.

У новој констелацији односа међу стварима, „до зида/ рашири се врт црних јабука.// На мјесту пећи једна пећина/ отвори/ свој љупки пакао“, те лирско Ја „са смијехом“ уђе „међу котлове, вериге“, и у светлу карневалске инверзије хијерархија уочава фигуру која обједињује владарско достојанство и козерски дух („Добра вечер, назва владар/ са звончићима луде“, 297). Симултано присуство простора који асоцирају на опозицију рај/пакао не подразумева и обнову слике света оформљене на таквим контрастима – у изниклом врту јабуке су црне, тј.

символика истакнуте боје „сенчи“ хетеронимна својства издвојеног топонима, док инфернални амбијент не подразумева нужно место патње. Било да апострофирање у завршном строфоиду припишемо лирском субјекту подигнутом на ниво метафоре индивидуалности склоније амбивалентним не-местима неко стабилном смислу („Добра вечер непозната земљо/ што вјешто скриваш трагове./ Сваки је твој становник/ ведри рушитељ./ Сад знам,/ дозиваш га сама“), или пак инстанци која је уведена с владаром-лудом – у оба случаја „непознатој земљи“ се приступа уз наклоност. Скривајући трагове оних који ходају по њој или пак, семантички још прегнантније, уклањајући знакове сопственог постојања, појава „непознате земље“ која је несводива просторно-временским координатама, наговештава *ведре рушитеље*, преврат ничеанског духа, свргавање истине која је „за вратом“, можда чак укидање и саме „незнане земље“ под *ведром деструкцијом*. Отуд *етос* лирске субјективности у „Врту црних јабука“ превреднује и надилази видове лирског субјекта у осталим песмама Михалићеве збирке.

У Михалићевој *Клопци за успомене* (1977) лирско Ја је поново условљено контекстом утопијских и имагинарних простора, фиктивним ситуацијама говора које подразумевају лирски субјект специфичан по интерпретацији зачудног амбијента у којем се налази. Отуд персоне Гуливера која тумачи своје окружење („Домороци увијек зборе о нечему другоме,/ никад о ономе о чему се ради// (...)// Иначе, ноћу, криомице/ раскопавају своје домове. Испрва сам/ мислио: траже злато. Јест, да не би! То им је/ посао! Ваља да сваки самог себе/ изигра. Што боље удеси. Упропасти.// Сједим на обали и мислим кад ће/ какав брод. Само, чини ми се да ни ово море/ није право. Више нека намјештаљка,/ замка за лаковјерне. Налијевам чај/ али пијем нешто што има окус// по мојој властитој жучи. (...)/ Јасно ми је једино/ да је овдје разум на штету“, „С Гуливерових путовања“, 357).

Сатирично-параболични ток исказа, уз трагове фантастике и дневничко-путописних коментара, открива лирско Ја које није без аутореференцијалних импулса, и које је превасходно одређено осциловањем између два „лица“: између скептичне перцепције дистопијског света, и, са друге стране – персоне која је на рубу самоспознаје, тј. препознавања предоченог егзотичног и очућеног топонима као параболичне слике сопственог бића. И у песми „Атлантида“ Михалић остварује естетски учинковито лирско Ја које подједнако оправдано може

„носити“ две персоне – и ону која припада модерном свету, склону идеализацији митског острва Атлантиде, али и ону која говори из потопљеног, утопијског града, у оба случаја сугеришући непремостивост границе између нестале цивилизације и савременог света, тј. немогућност да Атлантида буде откривена, да „оживи“ из митских слојева, и немоћ модерног друштва да задобије квалитете ишчезлог древног острва („Не долазе нас открити за шира прострaнства,/ никакo да уплове у наше море./ (...) / Као да смо невидљиви, као да нас нема.// (...) / Овде се зауставља повијест, пред том нашом нестварношћу,/ и ми сами не можемо из тог зачараног круга/ спутани прекомјерном видовитошћу“, 327).

Испоставља се, на плану типологије лирске субјективности, да лирско Ја бива конституисано у процесу сагледавања и интерпретације миљеа/простора у којем се објављује. Тиме лирски субјект постаје део шире параболне конструкције чија значења зависе од интертекстуалних веза и културолошко-митских референци. И у тим оквирима, могло се уочити, лирски субјект бива фокусиран на теме/проблеме који су специфични за егзистенцијалистичку поетику, с тим што није реч о амблематичном егзистенцијализму и псеудофилозофским сентенцама.

На крају не можемо заобићи вероватно најпознатију песму *Клопке за успомене*, „Мајсторе, угаси свијећу“. Она је већ тумачена у оквирима питања лирске субјективности и уз свест о бурним 70-им годинама у политици и култури тадашње СР Хрватске, с посебним освртом на полемику у часопису „Око“, 1976. године, након публикавања *Антологије хрватске поезије*, Славка Михалића (Vuković 2010: 161-172). У песми је евидентно апострофирање Мајстора, Песника, и то у контексту који се препознаје као репресиван. Апострофирана инстанца може се повезати с етосом романтичарских и модернистичких варијација поверења у песничку инвенцију и далекосежност лирског говора („Мајсторе, угаси свијећу, дошла су озбиљна времена./ Радије ноћу броји звијезде, уздиши за младошћу./ Твоје непослушне ријечи могле би прегристи узице“). Лирски субјект особен је по познавању два времена – прошлог, неконкретизованог, али имплицитно позитивно конотираног, и новодолазећег доба несигурности („дошла су озбиљна времена“), те по поступном обликовању, посредством апострофе, односа између поезије и спутавајућих друштвених околности

(„мајсторе, буди разуман, не бави се пророчанствима.// (...)// Озбиљна су времена, никоме се ништа не опрашта./ Само клауни знаду како се можеш извући:/ плачу кад им се смије и смију се кад им плач/ разара лице“).

Лирски субјект је посредник уверења о надмоћи песничког говора над политичком комуникацијом, што заправо представља и врхунац декаденције модернистичке песничке праксе и наговештај изразитије видљивости постмодерних облика песничког говора. Све то је последица превиђања да је „и у књижевности и у политици ријеч о премјештању улога, о мимикрији, симулакруму, стратегијама одгађања приказивања“, те да „и једна и друга пракса, судјелујући у обликовању живота и свијета, тај исти живот и свијет присвајајући одлажу“ (Vuković 2010: 169). Михалић, као типичан модернистички аутор егзистенцијалистичке поетике, пре се задржава на немогућности комуникације, на имплицираном отуђењу, будући да се лирски субјект све време обраћа Мајстору који ћути, те „*фатичка функција језика*, рад на успостављању контаката, није предмет Михалићеве песме“ (Stamać 2002: 309).

Када је реч о лирском субјекту у Славичековој поезији 70-их година, он настаје „контаминацијом“ исповедно-монолошки устројене исказне инстанце, егзистенцијалистички профилисаног погледа на свет и спорадично остварене иронијске дистанце спрам сопствених увида. Лирско Ја најчешће у свакодневици, у наизглед ефемерним околностима/деталјима, налази полазиште рефлексивне (в. Pavletić 1991: 117–150; Dekanović 1976: 3–6), изведене демегафоризацијом израза и тоном који понекад оставља утисак да је круцијално поетичко начело на извештан начин антилирско. Тај антилирски принцип исказивања лирског субјекта Славичекове поезије није заснован на каквом авангардном истраживању на плану језика и форме, већ пре на умањењу релеванције конотативног плана значења, на остварењу илузије да „извор“ исказивања не подразумева текстуални „конструкт“.

Само исказивање лирског Ја често је препознатљиво по интерполирању исказа, некад чак само једног атрибута/прилога, овичених заградама и у функцији суплемента, или пак корекције успостављеног рефлексивног тока. Та врста интервенције, остварена и у наслову једне од збирки (*Отворено ради*



(евентуалног) преуређења, 1978), самим тим што је изведена, придаје додатну семантичку „тежину“ синтаксички ограђеним сегментима текста, чак и када изгледа да се не остварује значајнији семантички учинак, као у песми „Каткад се упитам ово:“: „Гдје су сада демонстранти (сви они),/ Сад кад њихова ствар није (толико) актуална или/ толико горућа (или није у моди)/ (...)/ ‘да подигну свој глас’ и да се (добро) наиграју,/ надруштвују, разнемоћају/ (Већ према томе. Како гдје)“, Slaviček 1978: 17).

Песма се евидентно може разумети као иронична, али и као конзервативна критика настојања за променом у друштву, следствено лирском Ја које идентификацију са емпиријским субјектом „брани“ минимализовањем фигуралне стране израза. Ипак, за сам поступак обликовања лирске субјективности важно је дискретно *раслојавање исказне инстанце*, остваривање својеврсног „дуплог дна“ које подразумева централни ток исказивања и уметнути дискурс којим се говори нешто што се не жели рећи континуираном реченичном фразом.

О каквој врсти раслојености лирског Ја је реч? Није реч о топографији субјекта која подразумева динамику свести и несвесног, тј. контингентно, непредвидљиво „интерполирање“ у ток исказивања означитеља који сведоче о истовременом упливу и нестанку „садржаја“ несвесног. Уместо таквог вида лирског субјекта, који поседује посебно место у типологији неоавангардне лирске субјективности, у поезији Славичека сегменти који су издвојени заградама једним делом не нарушавају ток исказивања и представу о церебрално устројеној исказној инстанци. Ипак, унутар таквог концепта лирске субјективности, сама учесталост описаног поступка сведочи о разлици у значају и акценту издвојених делова исказа и остатка исказивања, тј. тиме се открива лирски субјект специфичан по посебној логици селекције „ограђених“ сегмената. За типологију је важно да та сама логика не открива било који други принцип осим церебралног устројства исказивања.

Битно је, заправо, приметити да се из расподеле главног и заградама „омеђеног“, „пригушеног“ тока исказивања, не може реконструисати специфична психологизација исказне инстанце или пак одређена идеологија или етос који „управљају“ током исказивања. Самим тим лирски субјект пре свега постаје

препознатљив као спорадично и не сувише наглашено ироничан субјект, што се управо манифестује посредством садржаја у заградама, и то при интерпретирању свакодневице и живота у савременом друштву („Држећи при том говоре о будућности (и о овом или/ оном изму)/ Могло би се помислити да имам(о) посла с поремећеним типовима“, „Бавимо се свијетом“, 18; истакао Г. К.). Осим тога, често се интерполирани сегменти текста једноставно указују као додатне информације које нису увек пресудне за разумевање тока исказивања, али којима се наглашава мање видљиво стање/осећање, артикулисано у духу егзистенцијалистичке поезике („Отпадоше: вјеровања (разних врста и опсега),/ вјеројатноће, сигурност, мјерила, засаде, богови, степенице/ Али као да се дâ и без свега тога/ (Остао је, чини се, само веома сложен страх)“, 9).

Не само у наведеном примеру, већ у многим другим песмама током 70-их година, Славичек интерполиране аспекте лирских монолога не користи ради обликовања интригантног вишегласја унутар привидно јединствене субјективности, ради продора несвесног или пак са циљем одражавања одређене екстерне исказне инстанце. Инсистирањем на издвојеном поступку, од наслова збирке до парцелизације појединачних речи, хрватски песник остварује лирску субјективност чије исказивање одражава повишену дискурзивност и експликативност, без хеуристичког дејства језика. Поједини тумачи Славичекове поезије описана својства лирског Ја препознају као приближавање идеалу идентификације лирског и емпиријског Ја, будући да се, по таквом критичком мишљењу, хрватски песник „не притајује и не маскира, ријетко измишљајући елиотовски *персону* да би се тек деперсонализирано разоткрио другима“ (Pavletić 1991: 119). Ипак, управо услед таквог поступка, лирски субјект многе важне теме, фреквентне у поезикама егзистенцијалистичке провенијенције, артикулише на декларативном нивоу, без рада језика који би (раз)открио амбиваленције, наличја, несводивост тематизованих феномена. Пример за то, на крају, могу да буду стихови који откривају да управо оно што је несаопштиво и узмичуће пред језиком, бива једноставно истакнуто курзивом, не и сугерисано истанчанијим лирским средствима („Незадовољници и покушаватељи/ пред вртлозима великих глазби/ (...)/ захваћени оним што је несаопћиво и што сви каткад *знамо*“ („О искри“, 51).

#### 5.4. Варијације „крајњих питања“ и симболизација израза

Већ је у претходној провизорној поетичкој „заједници“, специфичној превасходно за хрватску и словеначку поезију издвојеног периода, уочљиво настојање да се лирски рефлектују тегобна, понорна стања лирског субјекта упућеног на „крајња питања“, али и да се, као у случајевима Каштеланове лирике, евоцира метафизичка основа постојања, „зазивана“ лексиком хајдегеријанске провенијенције. Посматрано у ширем контексту јужнословенских књижевних простора, у српској и превасходно у македонској књижевности остварено је делимично проширење, варирање, спорадично и семантичко усложњавање егзистенцијалистичке поетичке матрице, било у смеру повишене симболизације израза, евидентнијег интересовања за корелацију језик/биће, или пак у смеру лирске реализације комплексније топографије субјекта.

Најпре, у српској књижевности истрајно је стремљење Алека Вукадиновића да најчешће (нео)симболистичким средствима евоцира метафизички поредак. Ипак, његове тежње су чешће илустративне за један вид позног модернизма него што су естетски успеле. Другим речима, „случај“ поезије Алека Вукадиновића један је од примера инертности књижевнокритичког мњења у српској култури, тј. умножавања интерпретативних текстова који не само да не доводе у питање естетске домете Вукадиновићеве лирике, већ – од формално-метричког плана до обликовања лирске субјективности и семантичких импликација – препознају примере ретко истанчане и нијансиране употребе песничког језика<sup>89</sup>. Могуће је заправо наслутити да такво поимање Вукадиновићевог песништва произлази из контаминације поверења, хајдегеријанске провенијенције, у онтолошко „складиштење“ бића у песничком језику, и призивања традицијске подлоге из српске књижевности. Реч је о традицији семантизовања фонично-ритмичке

---

<sup>89</sup> Реч је о већини текстова у неколико зборника који су посвећени Вукадиновићевој поезији, попут *Предача мелодија Алека Вукадиновића* (Београд: ИКУМ, 2014), *Алек Вукадиновић, песник* (Краљево: Народна библиотека Радослав Веснић, 2001) или пак *Поезија Алека Вукадиновића* (Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2007). Више о лирском субјекту у Вукадиновићевој поезији у: Веселиновић 2008: 5–20. Један од ретких критичких приступа, када је реч о Вукадиновићевој лирици: в. Јерков 2014: 101–131.

стране израза при наслућивању слојева колективног искуства који се опиру „оглашавању“ посредством песничке сликовитости и исказа.

Какво место, у таквом контексту, заузима лирски субјект? У збиркама публикованим с краја 60-их и током 70-их година није мали број песама у којима лирско Ја изостаје и у први план долази инстанца лирског Над-Ја, у виду перспективе лишене коментара и афективног односа према обликованим релацијама неколико уведених симболичких жаришта, као у случају збирке *Кућа и гост* (1969), у којој означитељи из наслова, затим симболи светлости, пламена, лампе, ноћи, срца, наводе на мисао о гашењу релеванције референцијалних веза. У поменутој песничкој књизи може се пронаћи по који текст симболичких лирских ситуација конституисаних визуром лирског Над-Ја, уз потенцијалну опализацију услед поступака сталног „редефинисања“ односа централних симбола куће и госта, те изостављања коначног одговора на недоумицу о томе ко или шта је језгро снова („Уснула кућа и гост спава/ Ништа је у сну не пресеца// (...)// Кућа сања а гост светли/ У подсвести испод крова// То кућа у сну госта спава/ Ништа јој пламен не пресеца/ Само лист росе лист месеца/ Благо је с врха осветљава“, „Кућа и гост“, Вукадиновић 1969: 10). Персонификацијом куће, тј. придавањем психоаналитичке топографије субјекта мотиву који свакако „призива“ хајдегеријански топос „становања“, и, осим тога, зачудном ауром неименованог, симболички прегнантног лирског јунака („гост светли“), одлаже се разрешење ситуације која асоцира на (а)логику мебијусове траке – „боравити“ у сну госта значи „становати“ и у сну куће, и обрнуто, те остаје непрецизирана (под)свест која је иницијални извор снова.

Међутим, не може се мимоићи утисак да су таква лирска остварења реткост у Вукадиновићевом опусу. Наиме, оглашавање лирског Ја не доноси нове нијансе на семантичком плану, напротив. „Метафизичке амбиције“ којима, од дебитантске збирке, одише Вукадиновићево песништво, спречавају да поједине стихове препознамо као аутоиронијско-хуморни однос према најфреквентнијим преокупацијама сопствене лирике, те преостаје да се критички региструје лирски субјект нејаке рефлексивне снаге, „језгро“ исказивања нехотичних хуморних ефеката и псеудометафизичких импликација („Голица тица оба лица/ Док за брег тоне љубичица/ У сну се чине тужне ствари/ Ни гост за своју крв не мари/ И у мом

срцу поче ето/ Сунце ко зна кад започето“, 53). Битно је нагласити да није реч о истицању тек једног примера пада естетског домета, већ о маниру који до те мере прожима, у различитим степенима видљивости, Вукадиновићев израз, да се може констатовати изразита несразмера, можда најдрастичнија у модерној српској поезији, између афирмативне реакције критичке јавности и естетских „резултата“ Вукадиновићеве лирике.

Када се у збирци *Трагом плена и коментари* (1973) релацијом ловац/плен прошири каталог симбола и симболичких односа/ситуација, постаје уочљив и лирски субјект праћен деиктикама које пре употпуњавању симболичке вредности контекста у којем се појављује исказна инстанца, него што пружају стварносне оквире обзнањивања лирског Ја. Лирски субјект је отуд артифицијално, статично „језгро“ исказивања које пре свега „служи“ да се односи уведених симбола „уреди“ на начин који би произвео метафизичке/семантичке резултате („А то је та земља-гора/ која нигде не почиње,/ и Ловчевог краја шума/ пренасељен пејзаж снаге// речи строге и имена/ узбуђења што певају// ноћ и лампа у свом крају“, „Пејзаж краја“)<sup>90</sup>.

Поетичка матрица „песништва егзистенције“ се, очигледно, динамизује, што не подразумева нужно и интригантне естетске домете. Као у Вукадиновићевом случају, и у македонској лирици током 70-их година разнолики су естетски учинци назначених поетичких трансформација, при чему је моделовање субјекта који стреми примордијалним „оправдањима“ егзистенције, као у многим лирским остварењима аутора *Куће и госта*, засновано на повишеној симболизацији песничког језика.

Такав је случај са лириком Матеје Матевског, песника за кога се често, уз позитивно критичарско вредновање, истиче да је у стваралачкој етапи током 70-их година изразитије посегнуо, осим за симболистичком, и за фолклорном

---

<sup>90</sup> О Вукадиновићевом песништву вреди додати и то да трагање за амбивалентним и апоретичним сликама метафизичке сфере често смењује конкретизација семантичких резултата, попут прозирне метафорике о недоступности представе о Богу („Бог је огрнут даљином“). На концу, чини се и да пренаглашено упућивање на настављачку улогу Вукадиновићеве поетике спрам стваралаштва Настасијевића и других српских песника посвећених мелодиозности језика, заправо прикрива да псеудометафизички и семантички нејаки резултати његовог песништва не дају повода да аутора *Куће и госта* препознамо као песничку фигуру која испуњава блумовске критеријуме јаког песничког гласа.

инспирацијом, не напуштајући савремено осећање света (Ђурчинов 53-54; Урошевић 1977: 53-53; Клетников 1984: 21-38). За сугерисани контекст најрепрезентативнија је збирка *Перуника* (1976; издање на српском 1977. године)<sup>91</sup>. Већ уводне песме сведоче о томе да се модерна поетичка начела најевидентније одражавају у проширењу симболичке вредности мотива преузетог из усмене књижевности тј. у његовом укључивању у метафоричне склопове чијим значењима се превазилази етос народних предања и веровања – нпр. у случају мотива камена: „Камен је растао под нашим рукама/ у танке куле у плаве димове“ („Камење III, Матевски 1977: 11). Таквим сликама центрифугалног смера асоцијација придружују се искази прегледнијих значења који упућују на „повлачење“ и гашење предмодерног осећања природе (камен „враћа земљи/ своје старо лице/ складности чедне/ ћутања“, 11).

Лирски субјект је отуд специфичан по извесном носталгично-меланхоличном тону који се може препознавати у његовим исказима, по осећању недостатка проузрокованом немогућношћу ревитализације древног, предачког искуства живљења („Димове да л памтиш давне/ од дедова прадедова/ Јабукe се истопиле/ у недрима невестинским// Сад долазе само снези/ да притисну/ да полегну“, „Перуника“, 15). Стога не чуди што су просторно-временски оквири оглашавања лирског Ја маркирани мотивима високе релеванције у слици света народног стваралаштва (небо, гора, планина, облак, зора). Лирски субјект је препознатљив и по апострофирању фигуре претка, што сведочи о истискивању архетипских полазишта из хоризонта искуства („Јеси ли сам био кад си одлазио// (...)// Летопис ћутања не каже/ како те је вук истерао/ како те је гром уплашио/ како си гороцвет одучио/ да ти долази“, „Одлазак претка“, 39). Само исказивање садржи и анадиплозу која спорадично асоцира на формулативност израза усмене поезије, што је сигнал да се позиција персоне дискретно приближава перспективи народног певача („Јеси ли сам био питомих очију/ које су ми плаву бистру претешко раниле/ претешко раниле саму оставиле“).

Међутим, уместо да лирски нијансираније представи осећање непотпуности као стање субјекта услед прекинутих копчи са примордијалним

---

<sup>91</sup> Перуника, неопходно је напоменути, не представља врсту биља, већ стену наднету над селом Беличица, у Македонији (Матевски 1977: 15).

разумевањем света, тј. да један од топоса модерне литературе и мисли – субјект са осећањем недовршености и недостатка – динамизује у задатом контексту предачке прошлости, Матевски пре формира персону ламентирања над заборављеним архетипским извором чија вредност се апсолутизује и за модерну заједницу и за субјект данашњице („Заборавили смо корење/ крај далеких река/ заборавили га под каменом// (...) // Ишли смо занесени (...)/ да би стигли уморни до своје несанице/ затворени дуго у решетке сунца“, „Корење I“, 49; „И све нам је било бекство као кретање у круг// (...)// Корење које долази до нас из знаних и незнаних дубина/ корење које се диже изнад свих наших неба“, „Корење III“, 51). Опште место бекства и генитивна метафора „решетке сунца“ чини се да бледо евоцирају одсуство путоказа за модерног субјекта, док је метафора „корења“ исувише предвидљива за лирску представу (пра)древних времена.

Већи део опуса Матевског током 70-их година заснован је описаним или сродним поетичким решењима; тек циклусом „Откривање на пустињата“, збирке *Круг* (1976), македонски песник обликује лирску субјективност која је одраз изразито модерне и семантички далекосежне слике света, задржавајући делимично (нео)симболистички проседе. Наиме, лирско Ја је у поменутом низу песама одређено кретањем кроз пустињу, тј. постоји низ показатеља (деиктика, описа простора) који, и поред метафоричних облика и симболичких функција, могу да буду референцијално оправдани („Мирува кобрата на сонцето бо своето усвитено клопче/ (...)/ Во далечината правта ја завиори долгиот караван на ветриштата/ небото тромо се тетерави врз грбот на камилите“, „Песна втора“, Матевски 1984: 173). Са друге стране, Матевски не дозвољава да исказна инстанца на предвидљив начин посредује параболу о свету као месту пустоши и безнађа – отуд се однос између лирског Ја и не-Ја знатно динамизује, пустиња измиче субјекту иако дескрипција окружења сведочи да је већ у њој („Јас долго и се доближувава а таа се оддалечуваше/ (...)/ јас и се доближував а таа бегаше/ како залудното гонење на сенката и мракот/ (...)/ се гледавме долго кака два изморени ветра“, „Песна прва, 171).

Осим тога, описи пустог амбијента из перспективе лирског Ја, из песме у песму, показују да се песак разумева као свепрожимајуће својство од пресудне онтолошке важности („Песок песок песок од создавањето на светот/ пред која

постоеше сал зборот“, „Песна четврта“, 177; „кон хоризонт на пескот/ конпескот на хоризонт“, „Песна петта“, 178), представљајући истовремено најшири, метафизички контекст и садржај живота, материје, чак и самог језика („песок во очите во јазикот во зборот“, „Песна четврта“, 176). У таквој монадолошкој концепцији без обједињујуће, надређене метафизичке инстанце, слике пустиње се опиру да их перципирамо као екстензивни психотоп, будући да лирско Ја топос егзистенцијалистичког призвука – сопство као пустињу – не успева да сагледа у релацији аналогije с пустињом коју описује („дека во пустињата место за две пустињи нема“, „Песна седма“, 180)<sup>92</sup>. Тиме се, заправо, образује узнемирујућа, *uroboros* слика света која надилази важност егзистенцијалних преиспитивања, метафизичко-антрополошким песимизмом само постојање субјекта указујући као ирелевантно, будући да су чак и питања и одговори о свету већ садржани у општом кружењу и метаморфозама монада – песак је разрешио питања која је сам поставио („Песокта ги реши прашањата поставени од пескота/ и сето време го слеа во ширина и сива хармонија/ по која спокојно пасат големите стада на песокта/ и долгите јата од песок што кружат без својата сенка/ Сè е предвидено тука за долго сонување/ врз постелата од песок под покривот од песок“, „Песна деветта“, 185).

Нешто млађи представници неосимболистичке струје у македонској поезији, попут Атанас Вангелов и Михаила Ренцова, настављају и донекле чине модернијим тенденције виљиве у лирици Матевског, ретко досежући естетски ниво циклуса „Откривање на пустињата“. У контексту проучавања феномена лирског субјекта, знатно је интересантнија поезија Ренцова, будући да је за лирику Атанаса Вангелова објављену током осме деценије прошлог века специфично присуство „поетског споменарства, (...) више мудрог резонерства него праве мисаоности“ (Ђурчинов 1988: 85). Све то је, заправо, последица тежње остваривања изразитије проходности израза уз задржавање неосимболистичких поступака, при чему та тенденција није праћена лирском субјективношћу која, сходно питкијој реченичној фрази, открива и извесну динамику сопства,

---

<sup>92</sup> Донекле није без основа као једну од семантичких опција, управо због одсуства конфигурације и флуидности пустиње, препознати неспутано дејство несвесног, дато посредством слике екстензије песка: в. Капушевска-Дракулевска 2003: 247-248.



напротив – евидентна је сентиментализација исказа и осиромашење кореспонденција између уведених симбола.

Са друге стране, Ренцов не настоји да се дистанцира од симболистичких стратегија, његов израз прожимају метафоре повишене херметичности и широк спектар симбола којима се настоје сугерисати самосвојно саморазумевање. То је посебно уочљиво у песми „Видим то“ збирке *На рубу сна* (1972), лирског Ја специфичног по апосторфирању извесног „Ви“ које се, на први поглед, може врло широко схватити, као свака субјективност различита од уведене персоне. Такво зазивање формира однос између Ја и не-Ја, условљен превасходно препознавањем извесног несагласја између издвојене способности лирског субјекта и домета перцепције Других („Видим то што се не може видети/ А ви мислите: лето је“, Ренцов 1977: 113).

Већ у уводном стиху је уочљиво је да везе са песничком традицијом имају удела при конституисању лирског субјекта – моћ да се види невидљиво одјек је усмерености симболиста на кореспонденције између ствари недоступне чулима, те је опозиција између Ја и не-Ја у уводним стиховима последица у традицији модерне поезије познатог самодређења лирског субјекта/индивидуе ослобођењем од уверења у ограниченост перцепције. Ипак, у наставку се испоставља да није тек реч о различитим интерпретацијама видљивог, у којем лирско Ја уочава Другима недоступан „вишак“, већ и да су само перципирано лето, и плодови лета, резултат *замишљања* лирског Ја („Овошки бе матат/ Тоа што го замислувам ве мати/ И никогаш не сте сигурни“, 112).<sup>93</sup>

Граница између Ја и не-Ја је, дакле, проходнија него што у први мах изгледа, будући да су Други у оквирима мисли лирског субјекта, тј. они сами су плод *замишљања*. Збуњеност Других *замишљањима* лирског Ја открива подвојеност унутар самог субјективитета, односно инстанца адресата постаје метафора за део сопства који се још увек опире уверењу да је могуће перципирати „то што се не може видети“. Осим тога, испоставља се и да на почетку песме констатована активност Других („ви мислите: лето је“, истакао Г.К.) није тек метафора за чулну

---

<sup>93</sup> У овом случају наводимо оригиналне стихове, будући да је у преводу истиснут глагол *замишљати* који знатно усмерава значења песме; сам превод гласи: „Воћке вас ошамућују/ Омамљује вас оно што је у мени/ И никад нисте сигурни“, 113).

перцепцију, или њена последица, јер се у наставку „гаси“ пренесено значење издвојеног глагола: „Лопови су однели болест птице/ А ви мислите: сан је./ Спокојан враћам се у њега/ Поправљам слику ноћи/ И у њој постајем невидљив/ А ви мислите: мртав је.// Смешно.“ (113)

Другим речима, није релативизирана *мисао Других* о томе да је реч о сну, јер се лирски субјект управо „враћа у сан“ и постаје „невидљив“ у „слици ноћи“. Одређено поклапање лирског Ја и „отуђеног“ дела субјекта одиграва се баш у тој тачки – оно што се чини као семантички тешко прозирна ситуација („Лопови су однели болест птице“) препознаје се као сан, поседује „кључ“ за разумевање који провизорно постаје доступан Другима, да би већ у наставку њихова *мисао* о „судбини“ лирског Ја била препозната као „грешка“. Испоставља се, заправо, да је лирско Ја специфично по „унутрашњој“, имплицитној дијалогичности као разложеном виду монолошког самопреиспитивања домета сопственог *замисљања* и, рекли бисмо слободније, рада имагинације, при чему „отуђење“ *мисли* апострофираних „Ви“ од лирског Ја може се, типично бахтиновски, препознати и као рефлекс свести Других „унутар“ лирског субјекта. Све то у основи не нарушава идеју да је у песми превасходно моделована динамика једне свести.

У крајњој инстанци, у игру одгонетања онога што се замисља, укључен је и сам читалац, те се обликовање персоне може посматрати и као динамизовање лирског комуникационог модела који, у случају анализираних песме, иницира извесно приближавање адресата исказа, имплицитног читаоца и емпиријског рецепијента, поготово оних који нису лишени скепске пред (нео)симболистичким песничким изразом.

У осталим песмама збирке *На рубу сна*, али и у наредној, *Страх* (1976), Ренцов ретко остварује тако сложен вид лирске субјективности, будући да исказна инстанца најчешће бива или сувише некохерентна због семантичке дисперзије уведених симбола, или пак симплификована услед њиховог стереотипног значења. Кад год се окрене нијансиранијем обликовању релације између Ја и не-Ја, македонски песник формира семантички слојевитији вид персоне, као у случају песме „Дете ми је лепо“, у којој лирски субјект, у

супростављању неименованој инстанци, остварује амбиваленту представу симбола сопственог бића („Дете ми је лепо, рекох/ Дете испод моје коже је лепо, рекох/ У очима као миран брод, рекох/ На прстима плаво мезимче, рекох// (...)// Дете ти је лудо, рекосте/ Дете у срцу ти је лудо, рекосте/ Ноћу ти се подсмева, рекосте/ У сну ти је ноћни лептир, рекосте/ На челу пламичак туге, рекосте/ Дете ти је лудо/ Лудо је дете, рекосте“, 198).

Учестало понављање аориста глагола „рећи“ у првом лицу једнине и другом множине, иако остварује предвидљив ритам, ипак је естетски делотворно, јер фокусира пажњу на *оно што је речено* и указује на то да је реч о трансформисаној дијалогској форми, коју можемо схватити и као одраз унутрашњих дилема али и као кореспонденцију лирског Ја са инстанцом супротних становишта која динамизује саморазумевање субјекта. Када у завршници песме, након исказа лирског субјекта, изостану опсежније реплике, до тада оствариване ради одржања доследног контраста перспектива, тиме се акцентује поклапање ставова лирског Ја и, условно говорећи, не-Ја, и то у вези са специфичним самозабором као својством лирског субјекта („Одаје ми тајне, то дете, рекох/ У зеницама пали ватре, рекох/ На кишну кап црта мој лик, рекох/ А затим ме заборавља, рекох/ Заборавило те, рекосте“, 199). Ако је дете „испод коже“ и „у срцу“ лирског Ја, и ако је једино поуздано својство детета *заборав субјекта* чији је „део“, онда се, осим првог слоја значења који подразумева прекинуту копчу с детињством и одрастањем, може говорити о сложенијој симболичкој вредности детета. Тиме се условљава персону специфична по немогућности потпуног самосознања, будући да један аспект сопства, изразито амбивалентне или чак непрозирне природе, „обитава“ у субјекту као „страно тело“.

Поред начелног задржавања неосимболистичког проседеа, евидентно је да је у Ренцовљевој поезици, у случајевима успелијих лирских остварења, реч о настојању да се надиђу поступци неосимболистичког поетичког „језгра“, као и да се партикуларна егзистенција укаже у својој несводивости. Отуд се, на плану типологије, лирски субјект у Ренцовљевој поезији објављује у виду специфичне унутрашње дијалогичности која омогућава да се доведе у први план управо аспект субјективитета који се опире артикулацији.

Надилажењу неосимболистичке поетике стреми и Ефтим Клетников, један од кључник песника наредног таласа македонске поезије, аутор чије се песничко стваралаштво често разумева као позна фаза модернизма и неосимболизма у македонској књижевности. У контексту анализе видова лирске субјективности поезија Клетникова је битна јер садржи својеврсну панораму поступака специфичних за македонску модернистичку поезију. У тим оквирима парадигматична је збирка *Окото на темниот* (1980), у којој, већ у прошлом циклусу „Јавач на полноќта“, може да се уочи обликовање дијаболичних мотива који, иако у вези са фолклорним доживљајем ноћи као доба објављивања хтонског, не остају део само такве слике света, већ у кореспонденцији са романтичарско-готским представама демонизованих јунака формирају мрачног Поноћног Јахача.

Лирско Ја које перципира сабласну фигуру доприноси модернијој представи тог мотива. Наиме, упркос поступку алегоризације осликаном у самом именувању, Поноћни Јахач се опире стабилном облику, често бивајући сведен на симболички прегнантно Око, и то у оквирима опсежнијих метафоричних низова – када се клатно сата, током ноћи, „растопи“ у „Тамном Времену“ и преточи се у „мору“ које је „иза свести“, на његово место долази „Око Тамног“ („И клатното на саатот/ во мојата соба (...)/ се раствора во Темно Време/ па шуми, грми и се влева/ во морињата зад свеста што се./ На местото од клатното/ се светка сега Окото на Темниот“, Клетников 1980: 5). Персона је, дакле, специфична по увиду у претеће онострано које, опет, није лишено копчи са „морем иза свести“ у којем се растаче време, што свакако може асоцирати на „простор“ несвесног. У том осциловању између демонолошке метафизике и ослобађања мрачних страна (не)свесног, лирско Ја открива и „маску“ песника и сама песма добија аутореференцијалну димензију („Студот пробива/ напластува соспи/ и меѓу редовите на мојата песна“, 6). При томе се апострофирање Поноћног Јахача, тј. Ока Тамног, може разумевати и као поетички самосвесно „призивање“ мотива из традиције са циљем нове, поетички модерне контекстуализације.

Међутим, као што је већ сугерисано, Клетниковљев израз рефлектује поетичке токове који су конституисали македонску модерну поезију, те се у наставку може препознати тенденција тесније везе са фолклорним наслеђем –

лирско Ја се најчешће повлачи, док међусобно интерферирају мотиви воденице, ноћи, Ока Тамног, несрећне љубави. У завршници збирке, видљив је и „отисак“ интимистичке и неосимболистичке лирике – лирско Ја је све евидентније одређено апострофирањем преминулих родитеља и простором приватности (дом) који се спорадично доводи у корелацију са високофреквентним симболом у поезији – звездом („ја крева нашата кука кон модра Свезда“, 60).

Одражавајући поетичке мéне у послератној македонској поезији, Клетниковљева лирика је истовремено и одраз засићења одређеним песничким поступцима, и сигнал промена које су већ почеле да се одигравају у хоризонту јужнословенске поезије. Заједно са тим поетичким променама пристизали су и нови видови лирске субјективности.

#### **4.3. Лирска превредновања егзистенцијалистичко-метафизичког етоса**

Јасно је, не само у оквирима македонске књижевности, да време успона поетика егзистенцијалистичког сензибилитета, интимистичког профила и метафизичких интенција, представља истовремено и период умножавања стваралачких поступака и лирских етоса који подразумевају двогубу тежњу – удаљавања од поменутих поетичких стремљења остварених у „правовернијем“ облику, и настојање да се ипак задржи интересовање за унутрашњу динамику субјекта, за тешко сводив колоплет рефлексива, стања и емоција најчешће изазван усмереношћу на „крајња питања“. Реч је у ствари о спектру поетика које још увек не подразумевају експериментални приступ формално-изражајном плану, али које, у својој разноврсности, одражавају тенденције песника и песникиња различитих генерација и различитих јужнословенских култура, специфичне по настојању да се спектар топоса остварен у распону од интимистичко-егзистенцијалистичке лирике до метафизичких амбиција на одређени начин задржи, али преобликује и сагледа у новом светлу, каткад готово критички. Назначени поетички простор је медијалан не нужно по синхронијској оси, већ на „скали“ трансформације сензибилитета, стваралачких концепата, у крајњој

инстанци и етоса, „скали“, дакле, која се не мора остваривати нужно у времену, већ се обзнањује у поредбеном односу лирских остварења.

#### 4.3.1. Страх и дрхтање слуге: Никица Петрак

Није неоправдано овај део анализе започети делом Никице Петрака, хрватског песника који успева да многа стремљења егзистенцијалистички профилисаног песништва подигне на виши естетски ниво и „укрсти“ с темама које се све уочљивије показују на епохалном хоризонту – питање моћи, проблем (песничког) језика, (не)одрживост егзистенцијалистичких топоса.

Будући да ће у наставку бити више речи о аутореференцијалним аспектима песничког израза, пажњу овде усредсређујемо на циклус „Запис о слузи“ који поседује поетички централно место у врло успелој Петраковој збирци *Сухо слово* (1971). И сама лирска субјективност у том низу песама добија сложен и семантички изразито делотворан облик. На самом почетку циклуса може се уочити персону наратора бајки и народних предања („Био једном, // један човјек, свирао је сваке друге вечери оргуље у цркви/ коју је дух напустио“, Petrak 2009: 119). При томе већ након почетка у виду препознатљиве формуле из народне књижевности („Био једном“), постаје јасно да је реч о иронијској функцији назначеног контекста исказивања. Осим што нестанак *духа* из *цркве* асоцира на, начелно казано, модерна времена сумње и нихилизма, персону наратора бајки уводи лирског јунака који је модеран субјект, лишен сваког ослоња („зазивајући средиште, зазивајући срж што би му сабрала снагу“, 119). „Бајка“ таквог лирског јунака почиње његовом самом смрћу („а онда умре безболном смрћу онога који је на све заборавио“, 119).

Када у наредној песми неименовани лирски јунак постаје *слуга*, јасно је да значења смрти могу бити разнолика, не и међусобно неповезана. Најпре, смрт може бити део параболне слике о животу који је, као и цркву из уводних стихова, „дух напустио“; такав живот је једнак непостојању услед нестанка некадашњег метафизичког оправдања егзистенције („своводи цркве/ одједном су

се смежурали претварајући се у вапно од жеге“, 119). На наведена значења надовезује се значење смрти као метафоричног описа позиције уведеног лирског јунака/слуге у деидеализованом модерном свету строго детерминисаних хијерархијских односа („а смрт му је била безболна,/ (...) / Тако је постао слуга./ (...) / Слуга служи стројевима, гради цесте,/ пропиње у вис летјелице и без допуштења/ не смије учинити свог корака/ (...) / Али иако је умро безболно, знао је да је својим господарима/ само ствар међу стварима“, 120). Свет који је напустио „дух“ и у којем „слуга служи стројевима“ асоцира на хајдегеријанску визију модерности – на заборав бића и успон технике.

Лирски субјект је, дакле, на почетку циклуса предочен у виду персоне наратора бајки. Ипак, евидентно је да је преузимање те персоне у служби иронијског обликовања позиције уведеног лирског јунака/слуге у модерном свету лишеном метафизичке основе. Међутим, у самом циклусу „Запис о слузи“ исказна инстанца није у свакој песми препознатљива по описаној персони. Сложенији вид лирске субјективности указује се већ у трећој песми циклуса – персону слуге поставља питања о свом стању и добија одговоре („Тијело ми је мирно, млако и уредно/ али каква то вода отјече од мене?// Ништа ништа, то је тихо распадање,/ у цијелој природи распадају се ствари“, 121). При томе сами одговори могу да рефлектују и аутореференцијалност персоне слуге, али и потенцијално постојање друге инстанце. Та друга инстанца није синтаксички наглашена (нпр. знацима навода), али се мора узети у обзир јер отвара могућност дијалогичног организовања лирске субјективности. У том случају исказивање инстанце која даје одговоре персони слуге није лишено ироничне интонације. При томе би требало узети у обзир и то да инстанца с којом комуницира персону слуге може подразумевати персону наратора, уведену у првој песми, која се „обнавља“ у многим песмама циклуса.

У наставку циклуса „Запис о слузи“ остварује се вишегласје као парадигма лирске субјективности, али не увек у дијалошком облику. У оквиру исте песме персону наратора алтернира с персоном слуге, при чему се токови исказивања обе инстанце синтаксички не диференцирају („Тако се сјетио да постоји неки закон против/ (...) / Сјећам се нечег сјећам се само не знам што је“, 122; „Догодило му се не знајући како да је рекао./ Ово је нека друга земља,/ ово је неки други свијет,/

ако сам се и сјетио да постоји закон против,/ ако сам се и сјетио да постоји камење,/ то ми ништа не помаже“, 127).

Назначени поступци обликовања лирске субјективности релевантни су примери усложњавања и превладавања видова лирског субјекта у интимистичко-монолошкој лирици и у егзистенцијалистичким поетикама у ужем смислу. Наиме, у издвојеном циклусу песама постоји инстанца (персона слуге) која споро напредује на путу самоспознаје, и чије исказивање одражава поступно и несигурно истраживање „унутрашњег“ и „спољашњег“ света. Уместо, дакле, да таква инстанца буде обликована сходно модалитетима лирског субјекта који подразумевају, као што је већ показано, одређену психологизацију или језичко посредовање рубних искустава и стања, уводи се специфична контекстуализација исказивања, нова фиктивна ситуација говора. Уводи се вишегласје, персона наратора која иронично третира судбину персоне слуге, откривајући се и као инстанца која поседује одређено знање о слози. Другим речима, осим вишегласја, постоји и одређена хијерархија међу инстанцама, персона наратора се може сматрати метанивоом у односу на персону слуге. У појединим песмама, пак, задржава се лирски монолог самог слуге („Да ли је збиља истина да смо били и да ћемо бити?/ Ту нешто не штима, о томе нитко није говорио/ (...)/ нетко је слагао/ како бих ја заборавио и постао слуга“, 126).

У наставку наративизује се искуство задобијања самосвести која је у случају слуге условљена препознавањем протежности простора и (пре)именовањем „празнине“ – „простором“ („али ту је празнина била пуна нечега,/ лежала су на маховини та три мртва камена,/ између њих догодио се простор,/ он се сјетио да се то тако зове,/ он се сјетио да се то збило случајно,/ то је био свијет који је почео постојати./ Рече: видим те. Хоћу кући, рече. Чула се музика“, 130). Да је дошло до радикалне промене у свести слуге, сведочи и завршна песма циклуса, будући да се у њој исказна инстанца још једном неприкривено објављује као персона наратора бајки, али са кључном променом – уз апострофирање слуге и укидање ироничног односа према његовој судбини („Био једном, // али сад када више ниси њен чујеш је,/ сада када више није твоја имаш је,/ раздвојени шутњом која израста у спокој/ слушате се и слиједите“, 131).



Иако завршно обраћање слуги није потпуно успокојавајуће („ноге су краставе, цијело те тијело пече,/ вријеме што се враћа да коначно можеш умријети,/ смртан си, у недоумици/ сагни се да видиш своје лице“, 131), њиме се открива да је слуга смртан, тј. сугерише се да га смрт више не чини аветињским робом, већ га измешта из сваке хијерархије у оквиру које је осећао „да му је ускраћена милост свршетка по кратком поступку“ (123). Нагло скидање иронијске маске казивача бајки показатељ је и супростављања два обликотворна принципа – зазивања слуге нема пре завршне песме, у свим претходним песмама реч је о *наративизацији* његове подређене улоге, уз спорадично просијавање његове тачке гледишта, чак и монолога његове персоне као првих сигнала самосвести, да би у завршници лирски глас *апострофом* „оживео“ бившег слугу и описао новорођено, ослобађајуће стање.

Издвојени циклус песама збирке *Сухо слово* специфичан је по томе што се дистанцирање од интимистичких и егзистенцијалистичких видова лирске субјективности изводи вишестепеном организацијом исказних инстанци, тј. инстанца чија се кризна егзистенцијална стања предочавају спорадично лирским солилоквијима, саставни је део ширег концепта лирске субјективности. Уместо доминантног присуства позиције која, без релативизације односа језика/искуство, артикулише „унутрашњу“ динамику, уводи се персону наратора која путању задобијања самосвести слуге посредује као део иронично предоченог „бајковитог“ наратива о модерним временима, напуштеним од „духа“, како је на почетку циклуса сугерисано. Уместо, дакле, готово есенцијалистичког поверења егзистенцијалиста у саопштивост искустава и метафизичких „знања“, уместо исповедне лирике која би, на теоријском плану, могла да буде потпора заступницима теорије лирике Кете Хамбургер и њене тезе о емпиријском хабитусу лирског субјекта – у Петраковом циклусу реч је о субјекту/слуги који јесте „носилац“ кризних стања, спорадично и „извор“ лирских монолога, али чије предочавање и обликовање у многим песмама циклуса зависи од друге инстанце, персоне наратора.

Захваљујући претходном концепту лирске субјективности, иронична персону наратора „бајки“ представља лирски субјект који не открива било шта о себи, већ пре свега о Другом, о слуги, који би, у другачијим поетичким

концептима, могао бити парадигматични субјект егзистенцијалистичке лирике. У „Записима о слузи“ оно што би представљало „језго“ егзистенцијалистичке поетике (осећања/стања лирског Ја) тек спорадично се реализује у песмама где доминира глас персоне слуге, док у другим случајевима постаје *вишеструко посредовано*, наративом персоне наратора, што антиципира ново разумевање односа језик/искуство у епохалном хоризонту.

У наредној збирци, *Тиха књига* (1980), лирско Ја делимично одговара типологији лирског субјекта егзистенцијалистичке поетике у ужем смислу („Бојим се – умријет ћу ускоро/ и чини ми се оставит ћу криви свијет/ наиме онај којег није требало остављати“, „Несаница I“, 161; „Бојим се – умријет ћу ускоро, и ако питам зашто,/ чини ми се због једне међе и зида у себи самом,/ пред којим сам стао и никад нисам знао/ што има тамо на оној другој страни“, „Несаница I“ 162). Ипак, рефлексивна која тематизује врло фреквентна питања и стања у егзистенцијалистичкој поетици подразумева и деонице које откривају иронијски отклон од констатације да је ово „свет којег није требало остављати“ – тај свет је „шепав, злогук, отровани“, „крастави“ (161–162).

У основи, дакле, лирски субјект песама *Тихе књиге* је уочљиво егзистенцијалистички лирски субјект, специфичан по исказивању које често не контекстуализује конкретизована, референцијално утемељена лирска ситуација, већ пре свега хоризонт уведених „крајњих“ питања и кризних стања. Следствено томе, и егзистенцијалистички топос – страх и дрхтање – добија варијације у Петраковој поезији: некада је реч о представи света као месту опште несигурности („Свагдје постоји пријетња,/ она постоји у зраку, у прашини,/ има је у круху,/ заостаје у свјетлу међу очима“, „Свагдје постоји пријетња“, 181), чешће о стрепњи као последици несталног става о језику. Лирско Ја отуд препознаје језик као повод умножавања несигурности („има у мени страх да је ријеч наказна/ да свака молитва кроти нове наказе“, „Има у мени страх“, 188).

Будући да је већ истицано да обликовање лирског субјекта у интимистичко-монолошкој лирици и у егзистенцијалистичкој поетици у ужем смислу подразумева имплицитно поверење исказне инстанце у језичку артикулацију, лирски субјект у песми „Има у мени страх“ очигледно саму

употребу језика препознаје као узрок узнемирујућих стања, самим тим чинећи парадоксалним поуздање у то да се адекватном означитељском праксом могу пацификовати „страх и дрхтање“. Лирска субјективност у Петрарковој поезији евидентно детектује промене на епохалном хоризонту које истовремено објављују и својеврсну декаденцију егзистенцијалистичке лирске субјективности.

Ипак, још увек је реч о лирском субјекту који припада типологији егзистенцијалистичке лирске субјективности, о чему сведочи то да исказна инстанца „дрхтање“ поставља као надређујући означитељ за било које деловање и стање субјекта, гајећи илузорно уверење да такво саморазумевање иницира означитељску праксу која излази из оквира конвенционалних договора о односу сигнификант/сигнификат („Знак свега што чиним јесте дрхтање,/ љубљење у зраку, хватање ријечи,/ само оних што се док дрхте не постављају/ између себе и стварности,/ него су истог часа и ријеч и стварност“, 171). Препознавање језика као извора страха, дакле, не подразумева отелотворење тог страха у самој означитељској пракси, кроз разградњу континуираног исказивања, већ, напротив, лирски субјект управо стање „дрхтања“ на крају сматра предусловом есенцијалистичке везе речи и ствар(ност)и.

#### **4.3.2. Иронизација метафизике: Миодраг Павловић**

Док Петрак, стиче се утисак, при крају осме деценије бива даљи од разградње егзистенцијалистичко-метафизичких топоса него на њеном почетку, Миодраг Павловић управо односом према поменутиим општим местима остварује естетски запажено дистанцирање од доминантних амбиција лирске артикулације цивилизацијских и национално-повесних токова. Такав поетички заокрет, подобан овде назначеном контексту, остварује се у збирци *Светли и тамни празници* (1971), у којој није превасходно реч, иако се може тако у први мах учинити, о уздицању профаног спрам сакралног, већ пре о уобличењу ширег спектра персонa које одражавају различите реакције на метафизичка питања.

У песми „Слава наличја“ отуд се преиначује стереотипна симболика светлости уочљива у „Поздраву Атосу“ збирке *Хододарје*, односно, прецизније казано, обликује се персона специфична по селекцији атрибуције и по увођењу персонификација којима описује дневну светлост („Шибa нас крута светлост./ Орлови на димњацима стоје./ Пуна поруге и зуба/ долази из пупка огња/ светлост ко бесно и хладно дете// (...)// Затим се мења време/ и видиш из кујне сунце/ како мокри по твом граду// (...)// И кад одлази светлост нам се руга./ Ко ће на прозору да ме држи/ и да се брине за мој вид“, Павловић 1971: 7).

Ако би се рекло да је реч о инверзији у традицији доминантних метафизичких квалитета који се приписују светлости, самим тим и формирању слике света у којој врховна наднаравна инстанца добија негативна својства, тиме би се мимоишла врлина Павловићевог поступка. Лирски субјект, позициониран у урбаном амбијенту, објављује се посредством провизорног лирског Ми („Шибa нас“) и апострофира неименованог Другог за ког претпоставља да дели његов доживљај светлости. Наравно, такав контекст исказивања не мора условљавати разградњу метафизичких уверења, што у наведеном случају и није остварено у потпуности. Реч је заправо о обликовању лирског субјекта чији је доживљај светлости амбивалентан, будући да она „брине за (...) вид“, али се истовремено руга и „мокри по (...) граду“. Све то што отежава њено ситуирање у оквире познатих метафизичко-религиозних општих места.

Варијација таквог поступка, изведена у приметно другачијем тоналитету, дата је у параболочној, хуморно интонираној песми „Чим се поклопац спусти“, у којој се лирски субјект обраћа неименованом Ти, наративизујући бизарну ситуацију несналажења у оностраном („Промашаји у животу су ситница/ према овом како си сад сметен/ иако си све платио за свој пролаз./ Шта ће се збити с тобом/ који ни а не умеш да кажеш на том путу?/ Стојиш усред смрти као кретен!“, 13). Иако се исказивање може схватити као аутореференцијално усмерено, као сопствено, аутоиронично преиспитвање пред „крајњим“ питањима, можемо препознати и персону која Другом износи визију оностраног агностичке провенијенције, сенчену одсуством коначних одговора о животу и смрти, излагану тоном који рефлектује мањак амбиције да се каже завршна истина о свету. Отуд је лирски субјект специфичан по дистанцирању од свих становишта

специфичних по одсуству самопреиспитивања („Лагали су они који су рекли/ да после смрти ничег нема,/ као и они што збораху о спасењу“, 13).

У песми „Последњи обед“ пре свега се демистификује религијска, идеализована представа оностраног живота, при чему је лирско Ми у ситуацији евидентне параболности. Референцијална основа контекста исказивања, тј. приказа живота после смрти у функцији је разградње представе о оностраном спасењу („Седамо за сто/ поврће, ми, тањири,/ сланик и комади хлеба./ За обедом влада ред,/ свако са свог места вири из лобање.// (...)// Начуљи уво –/ Ни кап се тајне више не чује,/ жедни смо прешли преко воде,/ а све је у рају суво“, 38). Сродном кругу тема припада и песма „Силазак у лимб“, у којој се плуралом одређена персона налази у инфернализованом простору, у апсурдној ситуацији ишчекивања спаса од миша („Ту смо ми и празан простор,/ у празном простору се не зна тачно где смо,/ а простор се труде да испуне звери;// (...)// Чудовишта се тетурaju,/ не зна се њихова врста,/ слична су уљу кад се проспе/ језичина им ко влажно рубље по нама// (...)// Нек дође тај спаситељ најмањи,/ тај миш на видику – наша велика нада!“, 38).

Контекст исказивања лирског субјекта у свакој од сада помињаних песама из *Светлих и тамних празника* („Силаска у лимб“, „Последњег обода“, „Чим се поклопац спусти“) подразумева представу оностраног живота. Јасно је да у сваком од тих случајева лирски субјект бива превасходно одређен демистификаторско-скептичним односом према „великим наративима“ о животу после смрти и, сходно томе, спорадичном ироничном интонацијом. Лирски субјект се, дакле, објављује у оквирима просторно-временских координата чија се потенцијална параболна вредност „укида“ самим ироничним ставом исказне инстанце, тј. фиктивна ситуација говора се указује као конститутивна за лирски субјект, али истовремено представља и „предмет“ разградње, демистификације, као и „средство“ објаве специфичног етоса лирског Ја. На типолошком плану, уведена лирска субјективност је темељно модернистичка – реч је о лирском субјекту који обнавља неслагање скептицизма и вере, те је иронија кључно средство (лирског) субјекта сумње. Другим речима, уведена критика је уочљиво церебрална и не подразумева преиспитивање саме рационалне перспективе, као ни самог дискурса који критику посредује.

Вероватно најпознатија песма збирке, „Књига о сакраменту“, доноси лирско Ја које рефлексijом учествује у хоризонту до сада истакнутих тема, с тим што акценат са представе оностраног преноси на соматски план егзистенције. „Седим у клозету/ и читам књигу о сакраменту“, познати су стихови који самим местом на ком се налази лирски субјект профанизују уведену мисао о сакралном. Са једне стране, јасно је да персона настоји да релативизује значај ритуалног преображаја, новог рађања духа, како се то разумева у религијском контексту („Шта значи за бесловесног створа/ да ли је крштен или није?/ Не знам, није у мени знање,/ Осана оном ко се не либи тајне,/ а то је вода!“, 198), сугеришући инверзију обреда и самим тим уздизање тела спрам духа („Узвишено је већ бити под тушем/ и крај сјајних плочица/ слушати хор водовода/ што нову музику пева“, 8).

Ипак, не може се заобићи да лирско Ја тежи да *све* буде „бело и трезно“, жели „лакоћу“ и „тело без глади“, чиме искорачује из опозиције коју формирају карневалски и хришћански етос, посебно последњим наведеним сегментом стиха. Наравно, уколико „тело без глади“ схватимо као тело тек задовољене глади, кореспонденција са карневалским наслеђем још увек постоји; ипак, разумевамо ли наведени императив универзалније, као тело без потреба и жеља, поновимо ли и захтев да *све* буде „бело и трезно“, можемо увидети да су стремљења лирског субјекта максималистичка, иако изнета у хуморно-детронизујућем духу, тј. да је лирски субјект одређен сенком аскетизма који није мотивисан религиозним осећањем. У односу на досадашње примере преиспитивања метафизичких оправдања егзистенције, чини се да је у потоњем случају Павловић најдаље отишао када је реч о имплицирању извесне алтернативе на плану погледа на свет и „крајња питања“.

#### 4.3.3. Рационални субјект сна: лирика Владе Урошевића

Одступање од метафизике пратило је преиначење топографије сопства која се може препознати у интимистичко-егзистенцијалистичком песништву, тј. отклон од, наизглед анахроне али ипак имплицитно присутне у песништву 70-их година, двопланске представе субјекта, раслојене на рефлексивни и емотивни

аспект, али и од сликања динамике субјективитета посредством бинарних опозиција спољашњи свет/унутрашњи живот.

Писац који је, у македонској књижевности, и у прозном и у песничком стваралаштву доследно био на страни модерних поетика свакако је Влада Урошевић, те га је због тога неопходно имати у виду у назначеном контексту истраживања феномена лирске субјективности. *Звезданом вагом* (1973) настојао је да приближи неосимболистичке поступке и трагове надреалистичког формирања песничких слика, већ у тој збирци значајну пажњу посвећујући *искуству сна*, тематски заступљеном и у две касније песничке књиге, *Ронилачко звоно* (1975) и *Сневач и празнина* (1979).

Међутим, и поред многих позитивних реакција критике на Урошевићеве збирке у време публикавања<sup>94</sup>, остаје утисак да његова поезија врло ретко досеже семантичку сложеност аналогну песничким средствима на којима аутор инсистира. Наиме, док симбол звезде бива обликован уз извесно осциловање између замагљивања његовог коначног смисла („Луде слике стварају звезде с неба“, „Звезде над кровом куће“, Урошевић 1981: 103) и „снижавања“ метафизичких интенција („Јесење звезде имају укус купуса/ кога већ мраз боджом својим прене“, „Укус звезда“, 95), чиме се донекле разграђују стереотипна значења тог симбола – увођење ониричког, сновидог, кошмарног, надреалног, ретко прате интригантни семантички резултати.

То је посебно условљено концепцијом лирске субјективности – иако лирско Ја није изразитије присутно у *Звезданој ваги*, када се огласи представља позицију која наративизује и хомогенизује искуство сна, тј. иако је презент време исказа лирског субјекта, стиче се утисак да је персона у служби накнадног резимирања сањаног, те се и већи део песама Урошевићевих збирки штампаних 70-их година може доживети као својеврсни лирски дневник снова. Многе песме, вреди напоменути, немају назнаке у наслову или у виду експликација лирског Ја о томе да је у песми реч о сну, али фантазмагорични микронаративи песама и контекстуална улога лирских остварења која непосредно, насловом или исказима

---

<sup>94</sup> Видети одломке из мноштва критичких текстова, објављених у Југославији и Француској, који су пратили Урошевићеве збирке (в. Крњевић 1981: 277-293).

персона, упућују на сан као оквир лирских ситуација, наводе на то да сан прихватимо као централну опсесију овде издвојених Урошевићевих збирки.

Тако у песми „Паника“ лирско Ја констатује да су „сви авионски летови (...) обустављени“ и да „из биоскопа и позоришта враћају публику“ (117), што, ма колико одражавало извесно кризно стање, не мора у први мах подразумевати рад сна. Ипак, у наставку лирски субјект указује на немогућност комуникације („Не постоји начин да јој ишта саопштим,/ јер све адресе престале су да важе“, 117), уводећи и ситуацију гоњења која асоцира на (а)логику сна („По влажној стрехи на кров се некако попнем./ Међ димњацима ме чета лажних ватрогасаца гони“, 117), кулминирајући у хиперболисаној слици која сугерише мимоилажење и одсуство жељене интеракције („И, док залуд покушавам до ње да допрем,/ у соби хиљаду лудих телефона звони“, 117).

Ако не посматрамо песму само као линеаризацију тока сна, можемо је разумети као нејаку параболу о отежаним и отуђеним интерперсоналним односима у модерном друштву; убедљивија значења песма не добија ни ако је поимамо као формирање „могућег света“, јер „законитости“ конституисања и функционисања тог „света“ не дају повода да их разумевамо другачије од принципа функционисања сна, нити сам ток исказа изазива недоумицу која може водити до *uncanny* ефекта, тј. не подразумева дилему пред тим да ли је посредни сан или референцијално утемељена ситуација. Само лирско транспоновање принципа рада сна осликава, дакле, *превласт свести над несвесним*, тј. формирање у основи конзистентног наратива, те се завршним фокусирањем на прегледно, једнообразно семантичко „разрешење“ одражава извесна контрола потенцијалних асоцијација које неочекивани, надреални призори сна могу да побуде. Лирски субјект тако постаје носилац начела рационализације потенцијално бесконачног упућивања, у сну, означитеља на други означитељ.

Наведеним поступцима обликоване су многе песме у поменутиим Урошевићевим збиркама, при чему је најчешће „кључ“ парафразираног сна лако препознатљиво и готово нескривено истакнуто осећање, нпр. прогоњеност („Брисани простор“, „Узбуна“, „Мрачне авантуре“), беспомоћност („Компас сна“), сексуална жеља („Голи трчимо низ степенице“), уз спорадичне исказе који



непосредније откривају лирско Ја као инстанцу накнадног резонанства („Има таквих снова у којима идете празним тргом“, 175; „На рубу буђења силну нам муку задаје“, 165; „Ништа се неће десити - то схватамо/ јер нас правило сна од смрти одваја“, 163).

Тек када када се лирско Ја повуче у други план, тј. када лирско Над-Ја, без персонализовања исказне инстанце, износи слике надреалистичке провенијенције, смерови асоцијација се ослобађају уз, опет, извесну корективну улогу наслова који често поставља јасан семантички оквир – такав пример је песма „Предели неспокоја“ у којој симултане слике разноврсних могућности међусобне интерференције бивају уклопљене „под куполом“ унапред задатог осећања („Слепи слушаоци који дотичу музичаре и инструменте./ Књиге слепљених страница које се не листају./ Статуе које се топе на киши./ Клавире исклесани од гранита./ Бездани пред којима су насликана платна с романтичним пејзажима“, 221). Може се заправо рећи да је Урошевић пре назначио поетичке „путеве“ којима би се могла усложнити представа субјективности, (не)свесно упутио управо на повратак *несвесном* језгру субјективности, него што је све то реализовао уз израженију естетску релеванцију.

#### 4.3.4. „Линије бекства“: Борис Христов, Екатарина Јосифова

У бугарској књижевности, већ је сугерисано, током 70-их година је, у поређењу са другим јужнословенским културама, најизразитија напетост између поља књижевног стваралаштва и друштвено-политичког контекста, те су егзистенцијалистичко-интимистички тонови и метафизичке интенције „одјекивале“ уз нешто изразитији политички призив. Само редефинисање и преиначење поступака „песништва егзистенције“ у таквим оквирима заправо подразумева лирске „интервенције“ на плану усмерења модернистичких токова,

односно, „линије бекства“<sup>95</sup> од тежњи да се поезија/литература врате у утилитарне сврхе.

Борис Христов је то бекство и дословно реализовао, одлучујући се за прозно и сценаристичко стваралаштво већ након друге песничке књиге *Честен кърст* (1982). Пре тога, у дебитантској књизи песама *Вечерен тромпет* (1977), бугарски песник варира приступ темама о оправданости и смислу егзистенције специфичном лиризацијом тривијалног, слутећи да се у наизглед баналним детаљима свакодневице осликава макрокосмички поредак и место човека у њему (Антонова 2013: 140-144; Фадел 2013: 133-139). Такво у основи модернистичко поетичко начело Христов реализује метафоризацијом и параболизацијом лирских ситуација референцијалног полазишта, и то на начин који, врло често, у други план ставља значења која могу произаћи из акцентовања веристичко-наративне стране поступка и потенцијалне психологизације лирског Ја. Другим речима, лирски субјект подразумева у основи кохерентну инстанцу која је, заједно са просторно-временским координатама које је одређују, пре важна као чинилац параболичне конструкције, него као индивидуализовани извор исказа. Лирско Ја, промишљајући околности у којима се налази и, сходно томе, посежући и за ауторефлексијом, претежно је „место“ универзализације уведене лирске ситуације, њеног подизања на ниво општељудског важења.

Наведени поступак адекватно репрезентује песма „Прозор“, у којој се лирски субјект налази пред исувише високим, недоступним прозором, иза којег наслућује жене које пролазе улицом и које буде у њему жељу („Повдигам се да стигна прозораца откренат./ Зад него са жените – заоблени от парата, красиви./ Как искам да ги видя! Да можеше сега да мина по отвесната стена/ или да бяха тук приятелите ми, да ме повдигнат“, Христов 2015). Будући да лирско Ја никог не види, већ само замишља на основу пристиглих звукова, лако је уочити да се иницијална околност претаче у параболичну конструкцију о еротском фантазму, о снази и никада потпуном задовољењу жеље.

---

<sup>95</sup> Синтагму делезијанске провенијенције, „линије бекства“, „измештамо“ из контекста анти-едиповског мишљења и функционално користимо као адаптирану, критичку метафору за поетичко-идеолошку динамику унутар (бугарског) модернистичког песништва.

Када се наставку лирско Ја аутоиронично саморазумева као аутсајдер и усамљеник, надовезујући, на већ остварена значења о динамици жеље, семантички прозирну метафору рибе без воде („В живота винаги съм стигал до прозореца. И толкоз./ Език излезил сетне, едва дъхът възпирам./ И няма кой да подаде рѝка, и няма кой водата да отбие/ кѝм сушата, кѝдето моята надежда се задѝхва като риба“), чини се да ѝе ток исказивања добити исповедна својства. Ипак, и назначени траг индивидуализације лирског Ја у функцији је истанчанијег профилисања параболичне поставке која не захвата само питање жеље – недоступност погледа са прозора аналогна је немогућности потпуног сагледавања сложености света, али и уметности, што на концу подразумева дискретну апотеозу песничког чина као најпродорнијег „окулара“ у мноштву перспектива којима настојимо да обухватимо свет и стваралаштво („Ала напразно се измѝчвам! Кой ще ти помогне/ да видиш всичко - тук, в небето, или пѝк в безкрая на изкуството./ И за какво се питаме тѝй често кой е между нас поета?“).

Песма не би даље досегла од имплицитне ревитализације више поетичко-филозофских концепата, нпр. (нео)романтичарске визије Песника-Генија или пак хајдегеријанског поверења у метафизичке домете песништва, да у завршном реторичком питању („И за какво стоим един пред друг, исправени на прѝсти?“) граница прозора преко којег је немогуће бацити поглед није постављена у Другом. Људи који се подижу на прсте и међусобно зуре једни у друге, не би ли уочили видик који се не указује – слика је не без амбивалентног споја комичне и језиве нијансе и читавој песни, иначе лаког и проходног тона. Та слика придаје песни загонетнију ноту и баца ироничну сенку на већ поменути обнову поверења у песништво, и поред тога што бисмо завршно питање делимично могли да разумемо и као потрагу за песником у сваком субјекту.

Лирско Ја насловне песме збирке „Вечерен тромпет“, и песме „Затворено писмо“, засновано је на поступку који је сродан обликовању лирске субјективности у претходној песни. У потоњем лирском остварењу персона аутсајдера поступно се формира у виду својеврсног колажа од трагова животних искустава и пораза („и нося в куфара вѝже от вратоврѝзките неделни,/ шишета с кашлица, случаен нож и/сѝнливи разписки от старите хотели;//обувки

простудени и билети лотарийни,/ (...)/ бърбиви вестници, опразнена бутилка вино/ и някъде в средата крачки на часовник“), да би са мотивом неотвореног писма које лирски субјект носи увек са собом песма изразитије добила параболичне обресе. Долазећи до руба сентиментализације израза, лирски субјект се одређује као трагач за срећом, али и за одговором на питање и идентитету пошиљаоца писма, што на крају доводи, симптоматично и до потребе да се прекорачи граница према оностраном („Да стигнем края на земята и да скочим от трамплина. И ако трябва, да почукаме на портите на бога“). Прецизније казано, независно од тога ко је лирском субјекту послао писмо, он на крају жели да „покуца на врата Бога“, што показује да наднаравну инстанцу сматра одговорним за изостанак среће, тј. доживљава је и одређује је, у параболичном кључу, као адресанта, те се може рећи да, чак и да је било намењено неко другом, а не лирском субјекту, писмо је ипак стигло на своју адресу (в. Žižek 1992: 37-59).

У песни „Вечерен тропет“, пак, лирско Ја одређено је жељом да звуком трубе, у предвечерје, „сруши тишину“, кумулирајући у наставку и друге тежње и излажући их уз протежно присуство анафоре („Искам съседа, който се прави/ на глух, да възвърне слуха си.// Искам да върже своите пръсти крадецът, сърце да си купи пазача.// (...)//Искам над мъртвите като на стража/ до сутринта да стоиме./ Искам на всички заспали да кажа,/ че има време да се наспиме...“). Низање намера лирског Ја формира извесну градацију – од настојања да се из устајале свакодневице покрене провинцијска средина долази се до амбициозније намере промене основних начела егзистирања, тј. лирско Ја не комуницира само са својим непосредним окружењем, већ одашиље звук трубе преко границе познатог и опипљивог („Трябва да свиря в глухата вечер,/ докато не дочуя към мене да иде/гласът на хиляда тропета далечни./ Или на някой архангел невидим“).

Лирски субјект заправо преузима персону гласника апокалиптичних времена, с тим што исказна инстанца не припада оностраној сфери, већ представља одраз хипертрофиране потребе за променом егзистенције, за њеним трансцендирањем и повезивањем са вишим смислом постојања. Сенка антрополошког песимизма, ипак, пада на наведена стремљења – чини се да призивање апокалиптичног продора наднаравног у иманенцију подразумева апострофирање уништења, не и рађање новог света.

Обриси провинцијског миљеа, тек наговештени у претходној песми, оквири су рефлексије лирског Ја у другим лирским остварењима, попут „Туге“, у којој лирско Ја себе разумева као део средине коју имплицитно критикује, углавном метафорама које посредују испразност егзистенције, попут слике лирског Ми специфичног по промишљању, у окружењу суше и пресахле реке, о удаљеном обиљу живота у мору („Реката пресъхва, а ние на моста/ стърчим в тишината запалена./ И спориме дълго, и философстваме за морската флора и фауна.“).

И када се лирски субјект ситуира у природи, Христов не одустаје потпуно од параболне основе песме, ојачавајући ипак улогу симболичких елемената и допуштајући израженији удео исповедног тона, те наративизације лирских ситуација. Такав је случај са песмом „Кълвач“, у којој лирско Ја бива одређено сећањем на детињство и на игру са девојчицом у шуми. Обликовање лирског Ја подразумева и дискретан дијалог с пасторалним топосима, уз еротизацију односа који је у средишту сећања лирског Ја – потпуно зажарени од коприва, дечак и девојчица прибијају се једно уз друго и не осећају бол од трња („запламтяхме в копривата, както във фурна.// В храсталаците сенчести се притискахме лудо –// не усецах, че нося в петата си трънче“). Проналазак мртвог детлића којим се нагло и трауматично завршава дан („Видях и окото му – разтопено от слънцето захарче,/ и заплаках, заровил глава във перата му тънички“) симболички може упућивати на крај једног животног доба, али и на одређену (симболичку) „опасност“ за свет невиности, већ прожетог повишеном еротизацијом.

Песмама таквог обликотворног поступка, као и у случају песме „Август“, у којој је дат лирски солилоквиј о преласку у позно животно доба у симболичкој ситуацији – пред долазак јесени, на стени поред мора – Христов се удаљује од мотива чежње за прекорачењем границе према невидљивом и метафизичком, остварујући интимистички пол своје поетике на чијем другом крају је, показаће се у збирци *Честен кърст*, отварање према политичко-етичким питањима, и изразитијом копчом са библијско-митским предлошцима (Антов 2013: 78).

Испоставља се, у ствари, да је, назначеним поступцима поменуте две збирке, Христов знатно израженије него што се у први мах чини динамизовао

поетичко поље с краја 70-их и почетка 80-их година. Сродна оцена би се могла изнети и за лирику Екатерине Јосифове у којој се такође одиграло тихо подривање соцреалистичке књижевне и књижевнокритичке *doxe*. Њено лирско Ја успева често да „интимизује грађанско-политичке мотиве и обратно – екстероизује интимна пространства“ (Дойнов 2011: 29), чиме учествује у новој расподели чулног, у релативизовању, сходно поетичким струјањима „тихе лирике“, идеолошки унапред задатих односа приватног и јавног, субјекта и заједнице, поезије и идеологије.

Важно је у ствари нагласити да Јосифова остварује минималан али поетички круцијалан отклон од интимистичког песништва, од стваралаштва Јелисавете Багрјане и Благе Димитрове, тј. од хомогених поетика, донекле предвидљивих поступака обликовања исповедно-монолошке лирске субјективности и врло уједначених персоне, односно од стваралачких концепата који су добрим делом били предуслов за канонски статус песникиња у тадашњој бугарској књижевности. Већ у првој књизи, *Късо пътуване* (1969), лирски субјект, у појединим статичним лирским ситуацијама, продукује исказе који одражавају меланхолично-безинтересно стање, само наизглед сродно расположењима лирског Ја у Багрјаниној или Димитровљевој лирике („Сама съм и ми е добре./ Дните са прохладни, кърпя дрешки/ срещам хора./ Нямам нищо на ум: нито нова/ любов,/ нито стих“, „Сама съ и ми е добре“, Йосифова 2015).

Наиме, примењени поступак имплицира лирски субјект која не подразумева нужно испуњавање друштвених „улога“, чак ни претпостављених топоса осећања лирског Ја, тј. саме персоне песникиње. По појединим тумачењима сродан вид отклона изведен је и у песми „Долина – като дъно“<sup>96</sup>, у којој феминина персоне с једне стране испуњава патријархално обрасце – жена чека драгог, остаје уз огњиште – док је сам простор дома скучен, лишен патоса и аналоган стању лирског Ја. То се може прихватити и као одступање од традиционалних представа породичних односа, али, још увек, и као одраз недостатка и чежње за маскулиним принципом који би ту традиционалну представу одржао (Алипиева 2011: 40).

---

<sup>96</sup> „Долина – като дъно./ Ох, къде ли ругаеш/ край боксуващи хълмове?/Аз седя и гадая/ по сълзливата рамка/ на затворен прозорец:/ ще се върнеш ли – няма ли –/ ще се върнеш – скоро ли –/ в тоя град с оглушени/ и отчаяни покриви,/ в тая къща с пране,/ втора седмица мокро.“ (Йосифова 2015).

Јосифова, ипак, није у раној фази стваралаштва инсистирала на феминистичкој еманципацији од конструисаних идентитетских образаца, иако је евидентно, на основу појединих примера, да лирско Ја подразумева излазак из унапред припремљених позиција у друштвеним и интерперсоналним односима и задобијања слободе обликовања сопствене визије љубавног односа. Такав је случај са песмом „Има нешто между мене и љубовта“, у којој се формира модерна осећајност недостатности, некомпатибилности полова и свести да ни љубав не доводи до (само)спознаје („Толкова се е насъбрало,/ че вече никога, никога, никога,/ никој не ще може да се приближи до мене/ истински“, Џосифова 1972: 21). Варијација деидеализације љубавних односа постоји и у дебитантској књизи песама, где се лирско Ја са Драгим среће у хетеротопији сна, ослобађајући амбивалентну вредност интерперсоналног односа и семантичку опцију, с обзиром на призване макрокосмичке просторе, по којој би осмех Другог заправо могао бити и објављивање наднаравне, божанске инстанце („Сънувам вече четири години/ как спя на някаква изсъхнала ливада/ и няма на главата ми какво да пада,/ освен щурци и метероити/ (...)/ отпускам се и слушам звънкация равен полумрак/ - докато не начертае някаква комета/ на твоята усмивка злия знак“, „Астрология“). Сродно осциловање семантичких резултата проналази се у песми „В твоята странна гора“, и то између љубави која, стиче се утисак, поседује недовољно конкретизовану тамну страну, и апострофирања самозатајене инстанце, оглашене тек ехом гласа и готово претећом деантропоморфизацијом („В твоята странна гора няма птици./ Само ехото на твоя глас/ кънти над горди дървета,/ всяко от които толкова много прилича на тебе“, „В твоята странна гора“).

Наведени примери делимично еманирају неколико специфичних својстава лирске субјективности поезије Екатерине Јосифове – најпре, стање/расположење лирског Ја није само посредовано планом исказивања, већ и контекстуализацијом, дескрипцијом простора и околности, што доводи до извесне аналогije између Ја и не-Ја, ретко уз (нео)романтичарско потпуно међусобно „огледање“ субјекта и природе, пре уз проналажење сродног регистра исказно-исповедних и описних деоница, уз стварање извесне „сфумато“ атмосфере (Новков 2011: 49).

Трагови егзистенцијалистичке поетике, важне за „тиху лирику“, спорадично се јављају, очигледно је из многих примера, и у стиховима Јосифове, при чему нису неоправдана уверења да управо тај аспект њене поетике представља спутавајући фактор при ојачавању феминистичких тонова, будући да се позиција лирског Ја, из које се продукују егзистенцијалистичка промишљања, у бугарској песничкој традицији доминантно повезује са маскулином инстанцом (Алипиева 2011: 34). Ипак, управо са поетиком Јосифове извесне „линије бега“ бивају назначене 70-их година.

#### **4.3.5. Импресија, тело, урбани миље: поетичка превирања на крају високог модернизма**

У српској књижевности, осим (нео)авангардног и постмодернистичког одговора на високи модернизам, самим тим и на егзистенцијалистичке/интимистичке/метафизичке поетике<sup>97</sup>, видљиве су и мале поетичке разлике у пољу „песништва егзистенције“ које дискретно најављују значајну, епохалну промену у обликовању (лирске) субјективности. Другим речима, осим радикалнијег децентрирања исказне инстанце, што ће бити уочљиво у (нео)авангардним/постмодернистичким поетикама, указују се и персоне које нису увек у најужем фокусу модернистичких песника/песникиња, и чија препознатљивост је пре свега заснована на увођењу слике тела, ефемерних импресија и обликовању реакције чула на свет/не-Ја.

Управо у поезији Милана Милишића, песника који је деловао и оквиру српске, и у контексту хрватске књижевности, лирско Ја неретко се самоодређује перципирањем амбијента/контекста исказивања у којем се налази. При томе је сагледавање окружења ретко дато из статичне перспективе, најчешће уз узмицање од дескрипције која би рефлектовала миметичко начело описа. Начин артикулације свега приспелог кроз „филтер“ чула сведочи о субјективности

---

<sup>97</sup> Посебно интригантан аспект анализе у наставку може представљати препознавање „кријумчарења“ еманација егзистенцијалистичко-метафизичких поетика у „пољу“ (нео)авангардног песничког таласа, као што је то случај, видећемо у наставку, у песмама Новице Тадића и Милутина Петровића.



склоној „ослушкивању“ промена у интеракцији Ја и не-Ја, из тога изводећи, тек повремено, танане рефлексивне сентенце егзистенцијалистичког профила. „Дан се дизао неопажен/ као хљебови у пекарама;/ Још невидљиво, сунце је расло у прочељима кућа/ а безброј наглих мириса доказивало се// Недотакнуте, падале су птице/ из околних лугова приградских“ („Јутрос рано“, Милишић 1972: 20), констатује лирско Ја промене у окружењу са свитањем, чиме се одражава за Милишића егземпларна лирска ситуација провизорне стабилности маркације између субјекта и света, још у збирци *Волеле су ме две сестре, скупа* (1970) наговештене као порозне („И ми се тад голи огледамо у стварима/ Које нас тако сакупљене настављају/ Болећиво вјерно, док слабијом власности/ Крњи се цијелина и дух/ Који градисмо“, „Вјерујући у ствари“, Милишић 1989: 53; истакао Г. К.).

Милишић је пре песник стања, него мисли, он је најпре лирничар импресије, више него песник рефлексije; тако и у потоњим стиховима, при обликовању лирског Ми, пре је реч о о разградњи солипсистичке представе субјекта, о релативизовању опозиције унутрашње/спољашње, иначе типичне за многе модернистичке поетике, него што је посреди промишљање филозофских конотација о „духу“ и „стварима“. Некада се порозност границе између Ја и не-Ја остварује персонификацијом окружења у којем се лирски субјект налази, уз дискретну еротизацију интеракције лирског субјекта и не-Ја/ноћи („Ево ми ноћ... прилази/ Једно ми дугме на кошуљи откопчава/ и своју руку тиска/ под оклоп// (...)// Без даха, с њом сам/ Толиким другим налик./ Прије и послије мене – Зар сам могао да не будем њен?“, „Ево ми ноћ“ 1972: 30). Нестабилност границе између лирског субјекта и не-Ја прати промена унутрашњег стања и, типично импресионистички, опис те промене метафорично је предочен ефемерним детаљима из природе („Зарили су ме обиље и смјелост највећа/ С лица (...)// Зујећи, промицале су химбенице кроз главу/ Хитре, као вјетар са поленом/ Ништа не задржах“, 39). То прати и амбивалентна спознаја да осећање сопства зависи од телесног плана егзистенције, који је, пак, несталан и порозних граница услед осетљивости самих чула („У толико тијела сам био/ Зар да скончам у једном!“, 39).

У збирци *Зград* (1977) многа наговештена својства лирске субјективности ране стваралачке фазе добијају нову, истанчанију реализацију, дајући још

изразитије повода да о Милишићу говоримо као о песнику (нео)импресионистичког сензибилитета, са повременим егзистенцијалистички обојеним „резултантама“ контемплације покренуте наизглед ефемерним поводима/искуствима лирског Ја. Парадигматично (нео)импресионистички, лирски субјект често перципира окружење у граничним тренуцима дана, у зору или у сумрак, што се могло запазити у већ навођеним стиховима, тј. лирско Ја је одређено запажањем промена које уочава око себе и у себи услед рађања или гашења светлосног извора, услед динамике луксативних ефеката и сенки, уз спорадичне мисаоне сентенцае које су тиме покренуте.

У појединим случајевима лирско Ја повлачи се у други план, те се наизглед може говорити о јачању лирског Над-Ја, о инстанци која региструје игру светла и сенки, без изношења става, рефлексije, закључака који би се ослањали на искуство перцепције. Тако се у песми „Дивље перунике“ констатује: „Рани зимски мрак острвио се/ Степенастим доцима, тињајућ бијело/ на међама./ (...)/ И сури/ Зрак ромиња уврзен/ Пречистијем путањама// По омрклим шкртим заравнима/ Промичу, бјестелесне, стезај-сјенке“ (Milišić 1977: 35). Може се учинити да је реч о наизглед „објективном“ „оку“ лирског Над-Ја које транспонује у језик уочене путање, ефекте зрака и нагли долазак зимске ноћи. Ипак, да је лирско Над-Ја понекад вешто прикривено лирско Ја, јасније сведочи наставак песме, када се констатује да „Негдје је, ивицом чујности/ Крто полајао пас“ (35; истакао Г.К.), и да „Доле, дубоко из порта/ Излази, кашљуцајући, један моторин“ (35; истакао Г.К.). Истакнута деиктика („негдје“) открива позиционираност у простору која имплицира одређену несигурност и не подразумева подједнако поуздан увид у сваки кутак описиваног амбијента, што је још евидентније сугерисано синтагмом „ивицом чујности“, посредством које се упућује на недовољно индивидуализовано, али ипак присутно „језгро“ исказивања ограничене перцепције. Наведени пример показује и то до које мере је заправо оправдано о лирском Над-Ја говорити као лирском феномену граничне природе.

У *Зграду* симболичко-метафизички потенцијал светлости се осипа и губи доминантну поетичку улогу услед различитих могућности њене „употребе“ („Истрошили смо један град, збир његових различитих/ свјетлости“, „Црта“, 86), између осталог и услед ревитализовања (нео)импресионистичке лирске

субјективности, одређене пре свега артикулацијом тренутних, ефемерних доживљаја, иницираних некада управо преламањем светлости минимализованих есенцијалистичко-метафизичких значења („Узела си комадић венецијанског стакла/ (...) / И обрнула га међу прстима двапут, трипут,/ Тако да је на њ, још једном, изван сваког/ очекивања пао трак/ сунца/ и сломио се“, „На Глоријету, изнад Вициног врта“, 46).

Отуд и када се лирско Ја нађе у *граничним* позицијама, оне могу бити тесно повезане са динамиком светла и сенке, тј. пре са несталношћу и неухватљивошћу те подвојености, него са предвидљивом симболичком вредношћу стабилне поделе између светла и таме („Има једна линија сјенке/ Која сјече преко зграда/ Дијелећи одлучно град/ Сунца од града хлада// (...)// Непрестано прелазим из једне стране у другу/ Ко између непомирљивих царствâ, ничији поданик/ Да преходим границу која свеједнако измиче“, „Рез“, 14). Гранична подручја могу условити дестабилизацију идентитета, будући да од субјекта изискују одређење према диференцираним областима простора, што се у случају претходне лирске ситуације разрешава мобилношћу субјекта, непристајањем на устаљење стабилне бинарне опозиције, егзистенцијалним ставом који прелажење границе између светла и таме не разумева као потпуније поимање различитих онтолошких квалитета, наговештених симболичким потенцијалом светлости и сенке. Следствено томе, из самог тог кретања, из апоретичне, „зеноновске“ ситуације прелажења границе која изнова измиче, изводи се неприпадање („ничији поданик“) као крајња консеквенца саморазумевања.

Заиста, лирски субјект бира детериторијалност, места чија семантизација не подразумева потенцијалну подређеност субјекта на индивидуалним „великим наративима“ („Ја стојим међу вратима од града, поуздано/ не излазећи, још одлучније одбијајући мисао/ на улазак. Од двије могућности – нападач/ нити бранитељ. Одољевам/ сваком позиву./ Хтио сам да могу стати у онај/ ма како бескрајно скупен/ простор/ између вратница/ који остаје неиспуњен и кад се врата градска/ затворе“, „Међу вратима од града“, 98). Лирски субјект (нео)импресионистичке провенијенције није, дакле, само динамизован провизорним чулним утисцима – такав лирски субјект заправо је неподложен прилагођавању идеолошким матрицама, чак и погледима на свет који се лако

преводе у дискурзивну артикулацију. Другим речима, лирско Ја неретко настоји да оствари непосредован однос између себе и света, али не ради његове есенцијализације, већ у намери потискивања церебрално-рационалистичке субјективности, тј. ради истанчанијег чулног доживљаја природе („Између мене/ и мора нека је/ само/ Оно што шапнут ће, дарнути вјетром/ Доци под маслинама“, „Између мене и мора нека“, 66-67).

Чак и када се назиру обриси алегорије коју само лирско Ја наслућује и тумачи („Гледао сам како слијеће./ (...) / Нисам знао/ стиже ли страшни анђео или је то послање/ више летећа мачка с младима, и што би било/ исто другдје и за другачије постављеног гледача“, „Авион“, 99), у случају када се повод алегоријске слике непосредно не именује у самој песми већ само насловом, лирско Ја се дистанцира од рефлексивно-дискурзивног разрешења значења призора, истичући високу засићеност чула експанзијом светла („Управо сам био изашао из мора као из дјетињства;/ осјетио сам да су сати тврди и да је свјетлости/ толико да је опасно о том мислити“, 99).

Прецизније казано, чак и ако у бљештавилу светлости наслућује симболичко посредовање дискурзивно несводиве „стране“ стварности/искуства, лирски субјект Милишићеве поезије је изразито модерног сензибилитета, његова слика света није хармонична, нити симболичка вредност светлости нужно подразумева призивање предмодерних метафизичких модела. Као и у многим другим Милишићевим песмама естетски изузетно убедљиве збирке *Зград*, рефлексивна бива дискретно егзистенцијалистички обојена али и донекле спрегнута пред примарном вредношћу утиска, реакције чула, овога пута пред „налетом“ светлости.

Песник исте генерације као и Милишић, Миодраг Станисављевић такође не обликује лирски субјект сходно доминантним праксама високог модернизма. Када је реч о његовој стваралачкој етапи током 70-их година, он публикује *Књигу сенки* (1973), већ анализирани *Леве краљеве* (1977) и *Слике и сагласја* (1980), у свакој од наведених збирки обликујући другачији вид лирске субјективности. У првој књизи песама наведеног низа само исказивање лирског Ја одликује препознатљива стилизација израза – учестала употреба аориста, низање

атрибуције након именица, премештање глагола на крај реченице, честа реторичка питањима с дозом патоса. Посреди је специфични спој артифицијелности и архаизације који допушта да лирско Ја препознамо као персону која обједињује иронијски однос према општим местима, потенцијално „оживљеним“ аналогно призвуку, начелно казано, предмодерног стила, и – настојање да се проговори о крајњим питањима смрти, љубави, перцепције стварности, саморазумевања.

Варијације лирске субјективности одређене артифицијелним исказивањем и донекле парадоксалним спојем иронијског „ракурса“ и егзистенцијалистичких преокупација, могу се уочити у многим песмама *Књиге сенки*. Отуд се у песми „Сјај“ лирски субјект реализује на танкој граници иронизације луксативних топоса, трансформације (нео)импресионистичких интенција, и дискретно хуморне слутње недохватног порекла/наличја игре светла („Шта тамо, на бусену оном, на обронку пута сја? Гнездо/ тренутака милих? Ил тајна нека весела?/ Пођем ли тамо знам:/ Наћи ћу неку залудну мајушну ствар комадић срче ил копчу/ коју девојка нека изгуби./ Ал исто знам: где год се зраци тако у бесцен лију/ то се утваре поднева/ играју и смију, играју и смију“, Stanisavljević 2015a). И у песми „Марија игра“, лирско Ја се, пак, налази у позицији посматрача плеса, описаног на начин који читавој ситуацији придаје и комичну димензију, уз иронизацију стања заведености („И коса вијућ се зраком несхватљиве облике ствара. О бежи, бежи/ одатле,/ та коса чара, чара, чара“). У наставку је задржана иронијска перспектива, уз могућност да се последњи стихови читају и аутоиронично услед алегоријске вредности самог плеса, тј. самог живота лирског Ја, али и као искорак ка интимистичко-резигнираној интонацији, ка завршном „акорду“/стиху лишеном иронијског отклона („И схватих да ће том брзином, све бржом, сада већ/ невидљивом, пред гомилом лакомом, бучном// одиграти цео мој живот“).

Наведени примери подразумевају дискретно превредновање и проширење типолошке „скале“ егзистенцијалистичке лирске субјективности, будући да је однос лирског Ја према „великим“ темама амбивалентан. Лирски субјект не гаси потпуно интересовање за крајња питања своје егзистенције, с тим што већ описана стилизација исказивања уводи иронијски отклон; ипак, све то не доводи

до лирске субјективности која би припадала типолошкој групи постмодернистичке/неоавангардне провенијенције, у којој би стилизација исказивања добијала пародијски вид и представљала коначан отклон од егзистенцијалистичких опсесија и „великих“ наратива.

Увидом у остале песме *Књиге сенки*, не може се мимоићи утисак да Станисављевићеве стихови добијају на естетској вредности превасходно када се позиција лирског субјекта учини вишеструко функционалном – када омогућава имплицитно иронијско дистанцирање од преузетог тона и става према уведеним темама, истовремено допуштајући да артифицијално задобијена патина одржи семантичку вредност призваних топоса. У супротном, када се лирско Ја не остварује на тој танкој граници, Станисављевићеве песме постају тек делимично успешне, остајући претежно на нивоу минијатуре у којој се реализује или нејака рефлексија или се недовољно инсистира на неоимпресионистичком поетичком потенцијалу.

У *Сликама и сагласјима* опада ироничност, с тим што видљивије ипак постају егзистенцијалистичке поетичке интенције тј. прецизније, настојања да се егзистенцијалистичка општа места донекле динамизују. Лирски субјект отуд постаје специфичан по наглашеним интерогативним исказима и слутњи да свет није тек место зебње и повод несигурности, већ се пре свега опире разумевању и тумачењу („А на снегу који би у пољу освануо откривах сијасет чудних трагова./ (...)/ Ко је кога гонио, ко се коме прикрадао, ко је бежао, траг/ заваравало,/ ко је љубавног партнера чекао, мамио/ а ко се – за опасност неприкосновен – само играо?/ (...)/ Све се ту испреплетало: смрт, љубав, игра, сан./ Дан никад одговор не може да нам да. Његова светлост је само за чуђење“, „Трагови у пољу“, Stanisavljević 2015b).

Радикалније помаке у расподели чулног унутар поља модернистичког песничког стваралаштва актуелног 70-их година учинила је Мирјана Стефановић песмама у прози збирке *Индиго* (1973). Управо су на плану лирске субјективности евидентне те промене – лирски субјект њених прозаида у знатној мери зависи од приказа соматског плана. Ипак, није реч тек о, начелно казано, варијацијама

гротескно-деперсонализованих веза делова тела и његове целине, већ о сложенијем редефинисању саморазумевања<sup>98</sup>.

Наиме, у многим прозаидама лирски субјект није јасно уочљив, пре је реч о инстанци која оставља утисак перцепције лишене субјективизовања перспективе или пратеће афективне реакције, тј. наизглед се стреми деперсонализованом увиду у телесне процесе, аналогно лабораторијском научном проматрању предмета опита. Утисак да се таква оптика заиста остварује је варка, и то варка чија се мистификујућа природа и не скрива, будући да је реч о учинку специфичног лирског поступка („Предвојена скалпелом на танке листове, она под микроскопом откривају зелене пејзаже раног лета: ситну траву посуту тратинчицама, једро лишће тек прецветалих липа и багрема, светлост сунца омазану као мед око сваког зрна хлорофила“, „Плућа“, Стефановић 2011: 66; „У срцу је прохладно. Оно се не може сагледати споља јер је окружено телом, али мало дифузне светлости однекуд неодређено продире“, „Прохладно срце“, 64).

Прецизније казано, евидентно је да се и не скрива провизорно коришћење формулација, фраза, реченичних конструкција које могу да асоцирају на тежњу рационалног одгонетања одређеног феномена, при чему коначно (раз)откривање објекта посматрања неретко изостаје („Од воде нема ни трага, што наводи на помисао да кожа не само што је пушта и огромна по површини, већ је и њена трећа димензија, дубина, сасвим неизвесна“, „Пуста кожа“, 63).

Јасно је, заправо, да се посредно, лиризацијом израза, уношењем метафоричних склопова у „ланцу“ исказа који спорадично опонашају истраживачку тачку гледишта, дискретно субјективизује инстанца већ донекле персонализована ограничењем перспективе („али мало дифузне светлости однекуд неодређено продире“), односно фразама које наговештавају свест „иза“ привидно неутралног угла перцепције („што наводи на помисао“). Другим речима, повишеном метафоризацијом одређена инстанца настоји да артикулише својства тела која аналитички окулар не успева да захвати.

---

<sup>98</sup> На конститутивну улогу тела у поетици одређене етапе лирског стваралаштва Мирјане Стефановић већ је скренута пажња (Милинковић 2012: 117-132). Осим тога, упућивано је на генезу њене поетике (Павковић 2012: 77-86; Милошевић 2012: 109-116;), односно на иновативност њених песничких пракси у оквирима канонски прихватљивог модернизма 60-их и 70-их (Ђурић: 2012: 95-108; Стојановић-Пантовић 2012: 87-94).

Да би се прецизирало о каквој лирској субјективности је реч, неопходно је обратити пажњу на то да разноврсни поступци предочавања тела – од већ назначене метафорично-параболичне „употребе“ простора, до акцентовања имперсоналних флукуација организма („Враћен у стадиј протоплазме, организам вибрира у еластичној опни. Издужује се сад у једном, сад у другом правцу, истеже се до крајњих граница... Дуго маше пипцима по празнини“, „Глад“, 75) – подразумевају и регулативну улогу самог наслова. Другим речима, насловом, тј. истакнутим феноменом („Око“, „Плућа“, „Спавање“, „Сећање“, „Глад“, „Љубав“, „Љубомора“, „Самоћа“, „Воља“, „Страх“, „Стид“) већ је назначено семантичко поље у оквиру којег се, превасходно сликама тела, остварују значења проистекла из контаминације аналитичко-дискурзивних интенција и метафоризације израза<sup>99</sup>.

Традиционални лирски образац фокусирања на унутрашње садржаје, тј. на одржавање бинарне опозиције унутрашње/спољашње, те лирски глас маскулине инстанце за којим и Стефановићева каткад посеже („Таласам се и преврћем овијен мекотом вуне“, „У вуни“, 70), бивају, дакле, делимично превредновани и динамизовани преношењем фокуса на телесну сферу. При томе транспарентност наслова сведочи о нескривеном „оглашавању“ имплицитног аутора, што прати повучена, али ипак присутна лирска субјективност као реализација поетичко-егзистенцијалног става о значајном уделу соматског плана у процесу саморазумевања. Недвосмислени наслови сведоче да је ипак посредни модернистички етос који подразумева корелацију психичке и телесне равни, не и прекорачење ка постмодернистичко-делезијанској визији сопства као депсихологизованих, анти-едипалних флуксева материје, или пак ка фемининој еротизацији и еманципацији тела. И поред тога, песме у прози Мирјане Стефановић поседују значајније место у генези лирске субјективности модерне српске поезије него што је то до сада наглашавано, самим међусобним условљавањем повода/садржаја лирских монолога, тзв. унутрашњих садржаја лирског субјекта, и конфигурације тела.

---

<sup>99</sup> Може се, између осталог, издвојити то да „Стид има једва приметан мирис и жиличасти бусени његовог корења трепере и прехрањују се у венама и артеријама тела“ (88), или пак да услед страха „тело се кали у тешку гвоздену куглу, сагоревајући притом у нископроцентну примесу нечистоће све што је у њему било топло и меко - слуз, живце и мозак“ (84).



Са збирком *Радни дан* (1979), песникиња настоји да тематски фокус помери ка социјално осетљивим темама, често формирајући лирско Ја које проговара из миљеа критикованог лирским средствима, или пак припада средини која се настоји предочити деидеализовано и без патоса какав се може препознати при идеологизованим представама друштвеног живота. Лирски субјект је отуд контекстуализован простором канцеларије, атмосфером пословног састанка, амбијентом робних кућа, рутином живљења у урбаним срединама, уз спорадичну интертекстуалну подлогу – уз употребу епског десетерачког стиха или симетричног лирског осмерца, те формулативних израза народне књижевности – све са циљем ојачавања, услед „судара“ усмене културе и донекле декадентног социјалистичког поретка, хуморних ефеката и иронијског третмана пасивизације појединца у друштвеном контексту („браћа моја траву покосила/ браћа моја стоку дојавила/ (...)/ певају им жељне верне љубе/ сестре моје ткају ћилимове/ (...)/ липа нам је дворе наткрилила/ шапутавим цветом обавила// (...)// испод липе седим на клупи/ и чекам последњи ноћни аутобус/ поливачи у наранџастим униформама/ перу улице шмрковима и псују“, „Липа“, 105).

У односу на *Индиго*, метафоризација израза у *Радном дану* оставља утисак брзоплетости, а лирско Ја се јасно указује као субјект социјално ангажоване поезије која ретко стреми усложњавању назначеног тематског плана. То се парадигматично указује у песми „Реклама“ – лирско Ја бива аутоматизовано услед експанзивног дејства рекламе, што се, ипак, могло и очекивати као одлика лирског субјекта („скаче ми изненада на рамена/ из заседе/ удара ме мачем пљоштимице/ видим звезде// видим своју јасну намеру// срећно усмерен светлим путоказом/ спремно крећем/ да извршим заповест“, 109).

Рана поезија Мирослава Максимовића такође рефлектује промене које су се неминовно наметале у оквирима модернистичке парадигме, и то, чини се, као противтежа учесталијој појави колективистички орјентисаних поетика. Иако персоне његових збирки *Спавач под унијачем* (1971), *Мењачи* (1972), *Песме* (1978), начелно казано, не излазе значајније из исповедног обрасца лирске субјективности, као ни из оквира егзистенцијалистички профилисаног етоса, евидентне су корективни поступци на плану формирања лирског Ја претежно заокупљеног артикулисањем свог места у свету.

Наиме, Максимовић најчешће, у свакој од наведених збирки, али и у већем делу познијег опуса, настоји да формира лирски субјект који је пре свега одређен амбијентом свакодневице – радним местом у канцеларији, простором кафане, боравком у градском превозу, животом у београдским небодерима, шетњом градом („У Кнез Михајлову улазим као у салу:/ свечана и тиха, сасвим тиха напетост./ Ту сам у потпуности развио малу/ особину: посматрати самог себе“, „Ретке склоности“, Максимовић 1972: 32). Осим што тежи да урбане просторе и околности учини подстицајним у процесима саморазумевања, лирско Ја уноси и дозирану, али ипак присутну социјално-ангажовану ноту. Лирско Ја се отуд саветодавно обраћа универзалном Другом („говори као што једеш,/ речи треба да буду комади“), што је истовремено и пригушено бунтовни, али и скептично-иронични глас пред могућношћу да се друштвени поредак уподоби према идеји о еманципаторској улози радничке класе („Поплава радничких јела/ допринеће слободи./ У стомаку, биће расподела материје праведнија“, „Сливена у уџбенике, против моје воље“, 49).

Обликовање лирског субјекта у Максимовићевој раној поезији, у лирици у којој је песник, између осталог и „антилирски дијагностичар равнодушног, најчешће урбаног света“ (Пантић 2002: 109; в. Микић 2008: 151-167), одраз је неколико међусобно повезаних поетичких стремљења – депатетизације и спорадично хуморне интонације егзистенцијалистичких и никада изразито уочљивих метафизичких тонова, њихове контекстуализација градским миљеом, уз већ поменуто дискретно, али ипак незанемарљиво акцентовање питања социјалне неједнакости, значајно и због посредног дистанцирања од тема колективистичког идентитета.

Ипак, и поред те тихе, али ипак важне књижевноисторијске улоге при формирању поетичког амбијента повољног за искорак из модернистичких опсесија, поступци обликовања лирске субјективности у Максимовићевој раној поезији не дају много повода интерпретаторима да при психологизацији лирског Ја препознају сложенију топографију субјекта, његово наличје или амбивалентну осећајност. Значења Максимовићевих песама су, независно од стварне ауторске интенције, заправо доминантно повезана са поменутих превредновањима ширих поетичких тенденција, она не представљају изненађење или пак нијансираније

продубљивање етоса назначеног урбаним контекстом и иронијским осветљавањем свакодневице, будући да су лирска субјективност и семантички план уочљиво парадигматични за један отклон унутар поља модернистичких поетика, и ретко нешто више од тога.

#### 4.4. На врху

Будући да је још у теоријском делу наглашен Рортијев став да језик херменеутичког процеса не може бити вредносно неутралан (Rorty 1992: 353-357), анализу видова лирске субјективности пратила је и тежња да се превреднују естетски домети издвојених лирских остварења, што на концу доводи до групе песника чији критеријум обједињавања није превасходно поетички, већ је изведен сходно аксиолошким уверењима имплицираним у ток досадашњег тумачења. Не би требало губити из вида и то да се потпуна представа о виду лирске субјективности стиче не само анализом поступака њеног обликовања, семантичких импликација њене реализације и поетичке функције коју има, већ и својеврсном реконструкцијом, из типа остварене лирске субјективности – шире антрополошке визије, тј. представе о људској „природи“ и о топографији субјекта.

Издвојени песници, по један из сваке од књижевности које су овде у фокусу – Иван В. Лалић, Богомил Ђузел, Бињо Иванов, Дане Зајц, Данијел Драгојевић, представљају ауторе чије песме често достижу естетски ниво и препознатљивост сензибилитета који се у лирици до сада помињаних песника и песникиња срећу у нешто мањој мери. То је, показате анализа, у тесној зависности од поступака обликовања лирског субјекта, од антрополошки сложенијих, смисао далекосежнијих и за епохалне промене „осетљивијих“ видова лирске субјективности. Осим тога, придруживање издвојених аутора било којој типолошкој специфичној групацији лако би показало колико њихове поетике тек начелно подлежу књижевнокритичким селекцијама, подсећајући да се поезија тумачи због извесног квалитета који прекорачује, а не нужно потврђује класификације.

#### 4.4.1. Иван В. Лалић

Осим у случајевима изразитијег интересовања за традицију и културно-историјско наслеђе (Византија, Света Гора), када је лирска субјективност делимично била идеологизована, Лалић у песмама 70-их година у основи остаје „на тлу“ певања о сусрету субјекта и света, о одмеравању онога што се може перципирати и разумети спрам скривеног и непојамног, о саморазумевању које обједињује рефлексију о индивидуалној егзистенцији и слутњу поретка који надилази партикуларну свест.

Наведена искуства изразито сугестивно су моделована у циклусу „Поводом воде“ из збирке *Сметња на везама*. У том циклусу лирски субјект је само наизглед повучен у други план, до границе с инстанцом лирског Над-Ја, да би се дискретно обзнанио као субјект рефлексије, као инстанца која одражава имплицитно уверење да се језиком метафора може далекосежније говорити него дискурзивним исказима. Такав лирски субјект рефлексије, не тек статичне перцепције у конкретизованом простору, суздржано одређујући место исказивања („Обично чудо понавља се,/ негде у близини:/ Небо/ Силази древном лествицом до жеђи,/ Да овлажи усну, да налије врг,/ Да напуни крчаг, лубуру и жбан“, „Поводом воде I“, Лалић 1997: 249; истакао Г. К.), лако смењује просторно-временске координате вођен сопственим асоцијацијама и сећањем („Или у друго неко доба:/ (...)/ У једном запамћеном пљуску/ Пољубац мора спушта се на прозор/ Измврљен у крљушт бистрих нежности:/ Таква је и прва мисао о води“, „Поводом воде I“, 249).

Крајња консеквенца је извођење мисаоних „резултанти“ из кореспонденције „ширег плана“ рецепције и рефлексије, који је репрезентативно дат у претходном примеру метафоричном сликом кишног неба, и „суженије“ перспективе која захвата свакодневицу и непосредније окружење лирског субјекта. Чак и када се лирско Ја непосредније огласи („Видео сам како изнад болесног залива/ Узлећу галебови, катреном жигосани,/ (...)/ слушао сам/ Теретни одјек дуге грмљавине/ (...)/ Слушам прве капи,/ видим љубавнике/

Одсутно се склањају у капије“, „Поводом воде IV“, 252), наведена двострука интенција исказа, према ширим просторима и према непосреднијем окружењу, иако неретко замагљена повишеном метафоричношћу, још увек фигурира, претачући се у слутње које се настоје „згуснути“ у максиме о поретку света („Пуни круг,/ у чијем средишту је сва вода/ Гусне у једну страшну нежну капљу,/ Недремано око загонетке“, „Поводом воде II“, 250).

Посебну вредност *Сметњи на везама* представљају персоне одређене ситуацијама приватности или свакодневице („Писмо Џону Беримену на вест о његовој смрти“, „Синовима који расту“, „Емисија“), будући да се у њима конкретизује искуство из којег следи рефлексивни ток. Парадигматична у том контексту је управо песма „Писмо Џону Беримену на вест о његовој смрти“, у којој епистоларно апострофирање мртвог пријатеља постаје повод за одмеравање значајнијег „утега“ – између одабира живота или одабира смрти. Исказивањем које није засићено низањем метафоричних еквивалената, тоном који, одузимајући наизглед озбиљност уведеној околности, заправо имплицира апсурдност ситуације обраћања мртвом („Дозволите, из ваше перспективе/ Завидим данас Крејну, чија смрт је/ Потпуно без остатка: скок у ноћи/ Преко ограде замумланог брода“, „Писмо Џону Беримену на вест о његовој смрти“, 226), Лалић формира лирски субјект који, и када одбија понорнију перспективу не би ли остао на страни живота, и када одабира умножавање одговора о смислу егзистенције, задржава свест да је пре реч о посебној истрајности него о разрешењу универзалних дилема о постојању („Храброст је ваша храброст расипника,/ И ценећи је, бирам да се дивим/ Храбрости оних што остају спремни/ Да даље дају своје одговоре// И кад уста што питају ћуте“, 228).

Лалић, дакле, у *Сметњама на везама*, обликује лирско Ја које, на плану типологије, представља рубни случај егзистенцијалистичке лирске субјективности, услед дистанцирања од аутореференцијалности исказне инстанце, описа кризних стања и дистрибуције најфреквентнијих означитеља егзистенцијалистичких поетика, већ истицаних при анализи песништва нпр. Каштелана и Михалића. Лирски субјект у Лалићевој лирици је најчешће лишен интроспекције и аутодескрипције, а пре свега је специфичан по церебрално устројеном исказивању које ненаметљиво успоставља везе између екстерних

подстицаја и специфичног разумевања „крајњих“ питања. Осим тога, лирски субјект у *Сметњама на везама* оставља могућност да постоји и аспект егзистенције који је неподложен артикулацији („Недремано око загонетке“), што се, ипак, не реализује и песничком праксом која би била адекватна новом разумевању језика, већ указаном на епохалном хоризонту.

#### 4.4.2. Богомил Ђузел

Богомил Ђузел, пак, у збиркама објављеним 70-их година најчешће следи поетику специфичну по лирском Ја исповедно-рефлексивног, спорадично наративизованог тока исказивања, неретко покренутог неком референцијално утемељеном ситуацијом или поводом из приватности који додатно осветљава лирски субјект. Све то иницира промишљања начелно казано егзистенцијалистичке провенијенције. То, ипак, не подразумева увек предвидљиве семантичке консеквенце – препознатљивост сугерисане поетике проистиче и из завршног извођења семантичког усложњавања до тада оствареног тока исказа и слика, будући да се назнаке веристичког израза не користе за олако формирање параболне основе.

Парадигматична је у том контексту песма „Рођенданска“ из збирке *Бунар у времену* (1972), у којој је персона специфична по рефлексији о убрзаној пролазности сопственог живота, што се реализује субјективизованим сажимањем временског плана („Младе луде године/ пале сте ми у скут као соколови рашчупани/ обневидјели висином// (...) Долазе средње године, окоштале, стиснуте/ уз живот као шкољка уз стијену/ сисајући камен до пуцања// (...)// У све већој брзини путовања рука ће једном/ дрхтаво потражити прибор за јело/ и то ће рука старца бити“, Ђузел 2015: 125). Уместо предвидљиве закључне, дискурзивне сентенце која би сублимирала идеју већ сугерисану „сабијањем“ темпоралног тока, Ђузел динамизује завршницу песме променом перспективе – фокализатор постаје Други који учествује као посматрач у метафоричној ситуацији наглог нестајања лирског Ја („и одједном ће столица остати празна“), те персона, говорећи о себи у другом лицу, тј. преузимајући образину Другог,

сугерише крај живота („Куда је отишао?/ Је ли путовао толико брзо да се претворио у зрак/ или се, пробијајући свјетлосни зид/ вратио – кроз назад“, 125).

У типологији лирске субјективности реализоване у егзистенцијалистичким поетикама, лирско Ја песме „Рођенданска“ представља специфичан отклон, будући да се у завршници песме изневерава исповедно-монолошки вид лирског субјекта, као и лирска субјективност која посеже за спектром означитеља и топоса који су били специфични за песништво, нпр. Каштелана и Михалића. Уместо тога, лирски субјект подразумева промену перспективе, тј. специфичну фокализацију и промену персоне, будући да Други констатује крај живота лирског Ја уведеног на почетку песме. Такав поступак представља удаљавање од концепта по којем исказна инстанца (раз)открива, без расцепа између искуства и језика, између означеног и означитеља, кризна стања „унутрашњег“ живота. Другим речима, контемплација о смрти не припада сфери саопштивног, већ се преиначује у низ питања без одговора која поставља Други након нестанка претходне персоне. Тиме лирска субјективност Ђузелове песме остаје у оквирима егзистенцијалистичке поетике када је реч о еманираним значењима, али на плану поступка се од ње донекле удаљава, јер надилази исповедни вид лирске субјективности.

Однос према пролазности Ђузел доводи у први план и у песми „Ламент над дјетињством“. У донекле очекиван ток контемплације, чији тоналитет је у великој мери сагласан са насловом, уносе се наизглед исувише транспарентне типографске промене („простор из цивилизације нашег детињства (...) смањен/ од времена НАШЕГ, времена НАШИХ живота, од наших пораслих снага (...) од оргија наших путовања/ по туђим, бескрајним просторствима“, 115). Такав поступак асоцира на неоавангардне поетике, али вид лирске субјективности који се у песми реализује евидентно не припада неоавангардној типологији. Будући да упечатљиве типографске промене представљају „отисак“ одређених поетичких начела имплицитног аутора, у издвојеном случају графичко истицање присвојне заменице „НАШ“ подразумева проширење спектра поступака у оквирима егзистенцијалистичких поетика. Наиме, тиме се допуњује исповедно-ламентирајући процес исказивања лирског субјекта и акцентује суздржани, али ипак присутан афективно обојен однос према прошлости. Тај однос је, дакле,

сугерисан и типографским наглашавањем, чиме се разоткрива имплицитни аутор заснован на становишту да се „унутрашњи“ живот субјекта не може посредовати само исказивањем. Другим речима, тек графичко наглашавање речи надомешћује неизказано у самој „исповести“ лирског субјекта.

Евидентно је да специфичност лирске субјективности у Ђузеловим песмама произлази од делимичног одржања и дискретног нарушавања типских облика егзистенцијалистичке лирске субјективности. То је посебно видљиво у песмама „Поподневни излет“ и „Посјетитељ“. У првом случају, лирско Ја износи веристички заснован опис на моменте идиличне шетње, затим и сећања на младост („преко бившег/ жељезничког моста, прелазим на другу страну Вардара// (...)// носећи кћерку на леђима/ као што је мене мој отац носио прекоћеле кад је препливавао“, 191–192). У завршници, ипак, ослобађа се могућност опализације услед више потенцијалних „лица“ лирског субјекта („али се један тромбоцид заглави залутан у венама/ па се на лицу мјеста опружи мртав дан“, 191-192). Наиме, уклањањем првог лица из последњих стихова ослобађају се две опције: песимистична пројекција будућности лирског субјекта или, са друге стране, откривање „аветињске“ персоне, исказне инстанце која је све време излагала с оне стране живота. Још једном се лирска субјективност Ђузелове поезије реализује уз проширење типолошког опсега лирске субјективности поезије егзистенцијалистичког поетичког профила – лирско Ја се на почетку објављује у најфреквентнијем исповедно-монолошком виду, да би на крају песме дало повода за опализацију и осциловање између две потенцијалне персоне.

У „Посјетитељу“ изразито наративизован први део песме доноси поступан опис ситуације која стреми параболичној контури – лирско Ја настоји да открије непознатог посетиоца који ноћу тајно улази у његов дом, при чему расплет може да промени и читалачку перцепцију персоне („из собе, потихо, јави моја мајка:/ Он је овдје. Дођи да видиш гдје се крије.// Па што се не јавиш да прозборимо коју, ко људи?/ рекох улазећи и шкљоцнух свијетло у соби./ Тог часа ме прогута мрак који груну из њега/ (и чак нијесам ни запамтио ни ко је ни што је било то)/ и из овог се сна још увијек нијесам ни пробудио“, 213). Констатацију лирског субјекта да се „из овог сна“ још увек није пробудио можемо схватити као одјек некадашњег снажног узнемирења ноћном мором која постаје парабола целокупног животног искуства.



Уколико бисмо се задржали на тој опцији, лирски субјект би типолошки припадао најфреквентнијим видовима егзистенцијалистичке лирске субјективности специфичне по универзализовању партикуларног искуства. Међутим, може се прихватити екстензија значења прилога „овог“ („овог ...сна“), којим се обележава тренутак исповести лирског Ја и дискретно се призива топос *la vida es un sueno*, живот је сан. Тиме лирски субјект пригушено еманира идеју – ако је сан све што се догађа лирском Ја, онда су и сви који учествују у томе, и рецепијенти „преко“ границе текста, део тог сна, „овог“ сна лирског субјекта. На концу, сама песма може се схватити и као у себи затворена текстуална игра, као огољавање конструктивне природе лирског субјекта који, „оживљен“ прозопопејом, остаје вечно заробљен у кошмарној лирској ситуацији чији је део са сваким новим читањем текста, тј. из које не може да се „пробуди“.

Евидентно је, дакле, да у Ђузеловој поезији постоји превладавање модалитета егзистенцијалистичке лирске субјективности. Најпре, у више случајева може да се препозна типично лирско Ја егзистенцијалистичке поетике – ситуирано у референцијално заснованим околностима, оглашено континуираним исповедно-монолошким исказивањем, усредсређено на кризна стања/ситуације и на мисао о „крајњим“ питањима свог постојања. Ипак, у широком распону поступака – од специфичне фокализације исказне инстанце, услед чега се уводи персону Другог, преко типографских интервенција до побуђивања опализације – лирски субјект сопствена стања предочава као дискурзивно несводива. Подједнако је важно приметити да у сваком од тих случајева надилажење најфреквентнијих видова егзистенцијалистичке лирске субјективности подразумева динамизовање рецепијентске пажње. Другим речима, нарушава се потенцијални „савез“ лирског субјекта и рецепијента на плану сагласја поводом разумевања топографије субјекта и односа искуство/језик, те се „провоцира“ опализација, самим тим и читалачко уочавање ширег спектра лирске субјективности него што је то случај у већини егзистенцијалистичких поетика.

У песмама које очевидније тематизују феномен стваралаштва, Ђузел задржава извесне егзистенцијалистичке преокупације, донекле их, ипак, поједностављујући, као што је то случај у песми „Читајући Хомера“, у којој персону песника, аналогно спаљеним жртвама у *Илијади*, чији мирис се, метафорично,

самом трајношћу Хомеровог дела осећа до наших времена, наслућује несразмеру између сопствене жртве при стваралачком чину и потенцијалних домета свог дела („жртва сам која се сама пали изнутра/ да би замирисала неком другом, ако уопште“, 212). Стваралачка криза у песми „Потоп у интернационалном програму за писање, Ајова сити“, добија ипак сложенију димензију, будући да лирски субјект, аутобиографске ауре „приписане“ већ самим насловом, небодер у ком се налазе писци иронијски сагледава преклапањем два библијска топоса, Нојеве барке и Вавилонске куле, све то ради моделовања осећања да „ријечи не могу више да нас сваре –/ посвађане с нама самима сад се међусобно даве“ (168). Конфликтни однос стваралачког субјекта и речи, као и „сукоб“ унутар самог језика, пре је метафора промене односа према језику која се одиграва у епохалном оквиру, него што је одраз индивидуалне списатељске кризе; томе свакако иде у прилог и увођење мотива Вавилонске куле, метафоре постмодерног симултанитета не само језика, већ и поетика, етоса, идеологија.

Ипак, Ђузел не формира персону која истанчаније промишља о својој слутњи, чиме остаје с оне стране маркације између модерног и постмодерног хоризонта. Задржавању у тој позицији доприноси и диптих „Егзерцир“, у којој персона песника, додатно одређена околностима у којима се појављује (послови у башти), истрајно изводи паралелизам између настанка песме и уклањања корова из баште („хоћу ли истријебити коријења корова/ све непотребне ријечи - до немуштог језика/ прољеће је и треба сијати (али шта?)/ написати пјесму (о чему?)/ али најприје доћи до чистог простора/ чистина ће већ некако проговорити сама за себе“, 200).

Прецизније казано, у самој завршници песме лирски субјект остаје персона песника, с тим што се открива да је реч о својеврсном степеновању исказне инстанце – лирско Ја је заправо писац у стваралачком акту који обликује сопствену фигуру у параболочној ситуацији уређења баште, остављајући метапоетичким коментарима траг те инстанце вишег нивоа. Таква двогуба конфигурација одражава модернистичку опсесију проналаска „праве“ речи при стваралачком чину, што свакако одражава поверење у то да за одређену означену компоненту знака постоји означитељ адекватнији од осталих. Тиме се заправо превиђа промена на епохалном хоризонту – песник више неће имати контролу

над растињем у свом стваралачком врту („Но пре него што сјеме почне да исклијава/ и пре но што се ухвати невидљиви коријен/ у земљи испошћеној ријечима-плијевом/ прво треба да се запали оно лањско коријење/ са овом пјесмом, с овим истим ријечима“, 202).

#### 4.4.3. Бињо Иванов

Већ након изласка прве песничке збирке Биња Иванова, *До другата трева* (1973), поједини критичари су приметили да његов израз поседује два вида – један који одликује врло смела песничка сликовитост, и други који је специфичан по одређеној суздржаности и референцијално заснованим приказима стварности (Недков 1973: 65). Таква начелна подела која, заправо, подразумева да Иванов најчешће обједињује поменуте песничке праксе у својим лирским остварењима, сигнал је да постоји нешто несводиво у вези с његовом поетиком.

Та несводивост узроковала је резерву пред коначним судом о његовом месту у контексту модерне бугарске поезије, јер се „стална алтернативност Бињо Иванова не предаје лако процедурама канонизације“ (Дойнов 2010: 6). Узме ли се, наиме, у обзир да су догматска критика и један део књижевне јавности након пада режима 1989. године за канонску основу узимали превасходно „априлску песничку генерацију“ (Љубомир Левчев, Стефан Цанев, Слав Христов Караславов, Владимир Башев), док су модерније настројени критичари препознавали тзв. алтернативни, модернистички канон (Николај Канчев, Иван Цанев, Константин Павлов), поезија Бињо Иванова, склоног дисонантним структурама и у видљивијој корелацији, када је традиција по среди, сама са поезијом Николаја Фурнацијева (Ликова 2010: 120), остаје мимо доминантних поетичких модела и интерпретативних процедура.

Један од разлога таквог статуса је одсуство видљивог надреалистичког покрета у оквирима авангардних међуратних тенденција у Бугарској, те се трагови надреалистичког израза у Ивановљевој лирици донекле чине као страни и модернистичком канону, у оквиру којег ретке поетике, попут Канчевљеве,

поседује херметичност у појединим песмама. Испоставља се да се „проблем“ заправо „таји“ у поменутој, смелијој сликовитости Ивановљевог песништва те у лирској субјективности која је прати. Адекватан пример је насловна песма прве збирке, „До другата трева“, у којој лирско Ја бива одређено паралелизмом између опраштања од окружења, датог прорекфренским понављањем („До друге мартовске траве што је занемела/ довиђења и све најбоље свима“, Иванов 2008: 301; в. Иванов 2015), и сликања промена у природи које условљавају повлачење, али и трансформације лирског субјекта.

Исказна инстанца заправо не стреми кохерентној дескрипцији миметичке провенијенције. Слика пејзажа је стога фрагментизована и одражава тренутно и нестално фокусирање, често сенчено атрибуцијом која рефлектује изразито субјективизован доживљај осветљеног детаља. Тако лирско Ја примећује да је ветар „расплео (...) многе жестоке пауке“, препознајући крошње као „*гране давитеља*“ (301; истакао Г. К.), у наставку откривајући појачану мобилност перспективе и затамњење представе о широј слици која обједињује издвојене детаље („Зрнце песка усред реке, небеска светиљка,/ нагрижена малина, изгрижена марама,/ изломљен пасуљ и морска барка“, 302). Будући да су назначени сегменти окружења дати уз очување синтаксичког реда, строфичне целовитости и у континуираној реченичној фрази, испоставља се да је исказна инстанца аналогон субјективитета који поседује рационалну контролу уланчавања фрагмената дисперзивно предоченог окружења, уз несталност ракурса условљеног немирном динамиком свести.

Да је таква конфигурација лирског Ја потенцијално генерисана несвесним импулсима, показује немогућност поуздане селекције перципираних детаља од оних који су издвојени слободном асоцијацијом. Другим речима, исказивање које подразумева укидање глагола, заједничких просторно-временских маркера и узрочно-последичних, микро-наративних „трагова“ између издвојених сегмената, ојачава опцију читања која препознаје окретање перспективе субјекта од спољашњег подстицаја ка несвесним асоцијацијама.

Потврду тога да лирска субјективност у Ивановљевој песми није строго рационално устројена представљају и аутореференцијални искази („До сто

годиница сам дисао, до сто педесет,/ али лагано сам туговао,/ скоро да нисам горео,/ за лакат сам порастао, и педаљ пута сам имао,/ и колико сам био веран, неверан и исти?/ Остаје много тога, јер нема времена,/ довиђења до друге траве и све остало“, 301). Лирско Ја заправо оставља могућност препознавања и самоироније, али и несталне субјективности склоне исказима који више скривају него што откривају, имплицирајући стихијску логику њиховог низања, као и својства свести која их продукује. Као да се прорефренским понављањем и очувањем синтаксе уводи извешан ред у организацију изнетих садржаја и чува рационално обојена перспектива, док несвесни импулси, иако нису наглашени до мере када их можемо препознати за доминантно обликотворно начело, бивају сугерисани као компонентна лирског Ја.

Постоји сличност описаног поступка и начина обликовања лирске субјективности у песми „Вятър иде и аз те обичам“, с тим што је у потоњем лирском остварењу, у којем је такође присутно (про)рефренско понављање, прецизније назначена референцијална основа ситуације, уз сигнале наративизације (сумрак, кретање лирског Ја кроз планину). Ипак, песничке слике/искази рефлектују лирско Ја, и то некад елиптичношћу, могућношћу да се познају и као међусобни еквиваленти или пак као слободно надовезивање асоцијација („Ти, прашинка слънчасала, капка,/ от брадата на цигла паднала,/ буква в ситно писмо на приятел,/ устна момина, мамина мъка“, Иванов 2015), некада оствареном „борбом“ за „премоћ“ референцијалне „подлоге“ и евокације утиска пред „ватром“ и „златом“ боја и светлости у сутон („Златобрада коза се възкачва/ по реброто на Мусала/ и се блъскат в рогата ѝ облаци,/ пошурели да палят морето“). Лирски субјект је отуд несталног „језгра“ исказа, на рубу епифаничног осећања при апострофирању „прашине“ светла („Вятър иде и аз те обичам,/ облак съхне и аз те обичам,/ като легна – прегръщам те цялата,/ ти, прашинка“), што условљава распршеност и губитак стабилне конфигурације („разпилявам се зарад тласъка/ в езерата ти – сън под дланта ми“). Иако бисмо могли да кажемо да је лирско Ја у последњем исказу статично у довољној мери да резимира стање дисперзије, те да није моделована сама распршеност, већ је само констатована, извесно је да спорадично у анализираној песми лирски субјект дискретно добија својство децентрираности.

У поезији Бињо Иванова, чак кад се обликотворни поступак, уз изразитију наративизацију, још очевидније приближи веризму, може се уочити лирско Ја које понекад „напушта сопствене границе“, препуштено „варијацијама и трансформацијама“ (Ликова 2010: 129), као што је случај са песмом „Следобед“, у којој лирски субјект најпре констатује како његова супруга пере одећу на реци („Под спечения навес, отстрани/ на јулската жарави,/ над коритото вјрви жена ми,/мехури от сапун раздухва тя, пере“). Затим, откривајући и своје телесно присуство посматрача („и вјрно се исправям,“), лирско Ја, у „грмљавини“ реке, стиче утисак да се распљињује међу мехуровима у води („над коритото вјрви жена ми,/ потапя ме и ме спасава,/ завързва ми сто хиляди балона/ - ще излитам ли?“). Када у наставку то осећање подстакне стање дезоријентације, метафорично исказано недоумицом о томе да ли трагови иду ка лирском субјекту или од њега („не се помръдвам, нито разсъждавам, чакам:/ от мен или към мен отиват стъпки?“), чини се да Иванов настоји да одржи двојство израза - истовремено рационално уочавање, од стране лирског Ја, параболне вредности кумулације и нестанка мехурова на реци, али и одржање утиска да се сам субјект претаче са комешањем пене и балона.

Хомогена исказна инстанца и исповедни тон, пак, несумњиво се остварују у појединим песмама, попут „Лета“, у ком лирско Ја, контемплирајући о гробу оца, сугерише непрекинути континуитет живота („Заборавили су га пријатели,/ заборавила га је и моја мајка,/ и ја ћу ускоро заборавити,/ али сунце га посматра// (...)// И успламетела чела брда/ и даље ће ићи ка истоку“, Иванов 2008: 301; в. Иванов 2015). Или у „Песен на богомилите“, у којој лирски субјект поседује персону богомила који негира институционализоване и церемонијалне манифестације вере („Плюем ви на святите писания,/ на олтарните ви церемонии,/ на иконите и на хоругвите,/ на жезъла ви/ и на трона ви“, Иванов 2015), славећи само „бедног бога“ који није пронашао место међу људима, разумевајући га посредством својеврсне „негативне теологије“ („Тебе, несъглеждан и нечуван“). Песме такве обликотворне парадигме саставни су део Ивановљевог опуса; ипак, њихова евокативна снага је сведенија него песама у којима лирско Ја поседује несталнији облик.

Посебан вид лирске субјективности издваја се у песми „Рисунка на вятър“, у којој се назире метапоетски поступак – лирско Ја покушава да нацрта ветар, констатујући расплнутост и нејасност слике шуме услед графичке представе ветра („Разплака ми гората/ тоя вятър./ Отидоха и охлови, и ягоди,/ и път с елен/ и до сърна заспиване; съсипаха се/ сенки и ливади“). Опирање мимези флуидног, аморфног „ветра“ подсећа и да слика шуме „није шума као шума“ („не е гора като гора“), тј. буди свест о посредничкој улози уметничких средстава и „губитку“ предмета уметничког чина, што лирско Ја враћа самом себи („по-хубаво да легна най-различно,/ да легна,/ да лежа/ и да измисля:/ 'Вятър, глухо е като във вятър“).

Међутим, креационистичко-ментални чин вишеструко је парадоксалан – (из)мислити ветар подразумева додавање извесног својства, а издвојена карактеристика – у ветру је *глуво* – подразумева поређење са ветром, тј. поновно реферирање на садржај изван свести; са друге стране, ако исказ „ветар, глуво је као у ветру“ схватимо као „затворени круг“ интенције – тишина у ветру не може се поредити ни са чим, осим тек оствареном менталном представом ветра, онда сам завршни стих добија иронијске конотације, будући да подразумева тек дискурзивни траг недоступног искуства мишљења ветра. Трећа опција, по којој је прво навођење означитеља „ветар“ у стиху „одјек“ менталног чина, а констатација „глуво је као у ветру“ заправо провизорни опис стања свести која „измишља“ ветар, не и самог „ветра“, није неприхватљива као сенка егзистенцијалистичког става, с тим што се и њоме показује немогућност посредованости садржаја, стања и деловања свести, те се лирско Ја указује у виду персоне ироничара, манифестоване као деридијански траг емпиријског субјекта који мисли „ветар“. Тиме се, када је о поетици Бињо Иванова реч, достиже најудаљенија тачка од модернистичког хоризонта коме у основи припада стваралаштво тог великог бугарског песника.

#### 4.4.4. Дане Зајц

Очигледно је из досадашњих анализа да је долазак до неоавангардног/постмодернистичког хоризонта у бугарској и македонској књижевности 70-их година изразита реткост. У словеначкој књижевности тог периода назначене тенденције су јасно уочљиве, те су и егземплярно модернистички писци, попут Зајца, били склони авангардизацији израза.

Наиме, Дане Зајц је аутор чија лирска остварења, публикована с краја 60-их и током 70-их година, одражавају естетске врхунце егзистенцијалистички, делимично и метафизички профилисаног песништва, те његову тиху генезу – редукују реченичне фразе и раст поуздања у евокацијске домете фоничко-ритмичког плана до дискретне авангардизације израза, све то уз додатно нијансирање афинитета за рубна питања постојања. Не би требало да чуди начелно поређење са поезијом Милутина Петровића у контексту Зајчеве стваралачке етапе која је зачета са збирком *Rožengruntar* (Митровић 1995:362-363), будући да су се услед истовремене склоности елиптичности исказног плана и одбијању рециклирања општих места егзистенцијалистичких поетика, оба песника позиционирала у гранични простор између високомодернистичких поетичких интенција и успона неоавангарде, с тим што је, чини се, Петровић смелије приступио превредновању лирске субјективности и слободније експериментисао са песничком формом.

Сугерисана разлика није квалитативне природе, већ је пре одраз дистинктивних нијанси када је посредни поглед на свет, и, показате се, несталне и тешко ухватљиве маркације између посебног вида егзистенцијалистичко-метафизичке поетике, попут Зајчеве, обојене настојањем превазилажења предвидљивих значења и поступака које такав поетички хоризонт носи, и неоавангардних искорача који се не одричу тематизације граничних/кризних искустава.

Како се сугерисане суптилне поетичке трансформације одражавају на плану лирске субјективности? Збирком *Убице змија* (1968) словеначки аутор је у многим песмама одустао од поступног гранања мотива парцелизованим изразом



који ће, након најраније стваралачке етапе, ревитализовати уз „импульсе“ неоавангардне радикализације већ половином 70-их. Наиме, лирски искази у *Убицама змија* често одражавају спој, са једне стране, континуираног, меандрирајућег развоја рефлексije, низа констатација које остављају утисак да исказна инстанца нема недоумица пред темама које уводи, и, са друге стране, повишене метафоричности која наводи на мисао да нема егалитета у знању између лирског Ја и рецепијента о уведеним темама, да лирски субјект саопштава садржаје о којима поседује поузданије знање од осталих, или пак да се сами садржаји опирају прозирној и једнозначној артикулацији.

Потоња опција не мора да буде у нескладу са обликовањем лирског Ја које има повлашћени увид у тематизована питања егзистенцијалистичке и метафизичке природе – лирски субјект поступно излаже и усложњава тему која се назире већ из првих стихова, сугеришући од песме до песме, у различитим степенима експлицитности, да му и самом измиче коначна истина о улози човека у свету. Таквом типичном модернистичком (са)знању Зајц успева, управо посредством специфичне конфигурације лирског субјекта, да прида семантичку слојевитост, те да сам ракурс којим се сагледавају уведена питања учини зачудним и само привидно арбитрарним када је посреди симболичка вредност стожерних мотива појединих песама.

Насловна песма збирке, „Убице змија“, егземпларна је не само за потоњи поступак, већ и за остале наведене стратегије специфичне након ране фазе Зајчевог песништва. Лирски субјект, „опонашањем“ неоспорне аргументације, имплицирањем посебног искуства које га разликује од неименованог, апострофираног Другог, сведочи о низу међусобно условљених ситуација које се одигравају у свету субјеката одређених поседовањем змије или корелацијом са њом („Ако сретнеш непријатеља,/ уједе га твоја змија./ Али то раде само они/ који воле себе/ и себи много придају.// Они који себе не воле, иду у самоћу да тамо сретну своју змију./ Да с њом измијене поглед./ Да издрже њен поглед./ Ускоро затим нађу их мртве/ с раном, незнатном као цвијет глада на вишњевим уснама“, Зајц 2001: 67).

Тај очигледно метафорични однос субјект/змија, само наизглед се семантички устаљује симболичком вредношћу змије, тј. тумачење које би се изразито ослонило на, у традицији доминантне, семантизације тог мотива, превидело би недовољно прозирне импликације које продукује привидно логички утемељена, вијугава мисао о корелацији субјекта и змије („Није злочин ако убијемо својом змијом/ и није злочин ако се с њом желимо срести./ Једно и друго само је мука са самим собом./ Горе је када некоме убијемо његову змију:/ Тај ће се повући у прву густу сјену/ и увечер ће га испити задњи остатак сунца“, 67).

Лирски субјект не допушта ни потпуно позитивно ни доследно негативно вредновање мотива змије, дајући спорадично за право идеји да она представља метафоричну представу извесног аспекта самог субјективитета („Једно и друго само је мука са самим собом“), и то оног подсвесног, „подземног“, сходно метонимијском репрезентовању хтонског света, остављајући, уз алузију на агностицизам, делимично без одговора и поједине недоумице о уведеном феномену („Не знамо шта се догађа с убојицама змија./ Вјеровати је да остају некажњени и да не трпе./ Из светова су које не можемо спознати“, 67). Отуд се лирски субјект указује као инстанца која више слути него што познаје, више наговештава него што прописује, „ланцем“ псеудоаргументације разграђујући симплификовану метафоричко-симболичку вредност релације субјект/змија, суптилно сугеришући амбивалентни однос контроле и насиља, зависности и слободе, назначен између субјекта и „змијски“ склиског, неухватљивог дела његовог бића и/или света, што је у критици препознавано као пут ка деесенцијализацији антропологије у Зајчевој лирици (Kobolt 1969: 802-804).

У циклусу „Сунчани греч“ постоји сличност у позиционирању лирског субјекта спрам уведене теме и сродна парадигма исказивања, уз нешто повишенију херметичност и изразитији удео, при ритмичко-композиционој организацији, понављања истих речи на почетку стихова, не до нивоа анафоре, али свакако незанемарљиво када је посреди уређење формалног плана. Лирско Ја је, као и у претходној песми, субјект рефлексije и поступног, наизглед непорецивог саопштавања о извесном феномену, у овом случају о каменом псу у гори, мотиву који не даје за право да потпуно прихватимо ни превласт

метафоричко-симболичког значења, али ни његову строго референцијалну заснованост (упућивање на декоративни кип или пак стену), што би већ подразумевало одређену метафоризацију, као у случају указивања на пса који поседује својства камена.

Низом лирских средстава која су сродна поступцима примењеним у „Убицама змија“, обликује се лирска субјективност специфична по остваривању слике о централном симболу из више перспектива, дистанцираним зазивањем каменог пса или, са друге стране, особеном персонификацијом, узимањем њега самог за фокализатора. Реч је о скупу поступака који профилишу исказивање лирског субјекта – апострофирање каменог пса, императивни искази („Не говори и не мисли./ (...) / Остани у мраку и слажи ствари на своје мјеста./ То је свјетло. То је женина глава с мраком у коси./ То је сунчани греч“, Зајс 2001: 47), затим употреба деиктике („то“), чиме се у потоњем случају сугерише поистовећење перспектива лирског субјекта и каменог пса. Све то прати и знање о поводу рефлексије („Мислио си: Сви знају да сам уморан/ пас, без живота, само сјена/ онога који сам био./ Али је тјеснац сав одјекивао/ од твојих зуба који су глодали своју кост“, 47), као и повишено експликативне констатације које, ипак, не добијају на замаху и пре доприносе универзализовању значења каменог пса него сужавању семантичког „опсега“ („А ти си шупље ништа, по којем/ шетају жеље, мисли, љубави/ и мржње“, 48). Обликује се, дакле, лирски субјект који продукује извесно знање о каменом псу, при чему се то знање открива интерференцијом псеудопостулата и семантички центрипеталне метафорике. Све то условљава стално осциловање између провизорно устаљеног значења и узмицања коначног смисла фигуре каменог пса.

Када у песми „Нема те“ апострофирањем неименованог Другог остварује специфично лирски учинак „оживљавања“ непознатог ентитета чије је кључно својство, заправо, непостојање, Зајс пружа још једну варијацију лирске субјективности специфичне по парадоксалном споју умножавања својстава теме рефлексије, и, са друге стране, изостанка коначне представе о уведеном феномену. То се, прецизније, у случају песме „Нема те“, реализује оформљењем низа исказа који подсећају на логику негативне теологије („Нема те у гласу вјетра, нема у разбацаности гора,/ нема те у цвијету, и ако зову птице, не зову тебе/ (...) /

и ако изградиш цесту, цеста ће ти говорити о себи“, 41). Обновљајући идеју, специфичну за његову ранију стваралачку фазу, о несагласју интенције и језичке реализације, варирајући је у виду укидања обавезујуће скопчаности ствари и њиховог означитеља („Једнога дана ствари ће измијенити своја имена,/ тада ће камен бити мржња, вјетар ужас,// (...)// Дуго ћеш тражити у тамној јами својих уста име за себе,/ али тада ће бити боље да нађеш име за свој крај/ као за свој наставак“, 41-42), Зајц у егзистенцијалистичком „руху“ обликује идеју која, у филозофско-лингвистичком контексту, већ добија епохални значај, чиме употпуњује представу о лирском субјекту као језгру рефлексije која трансцендира начелно постављену тему, само наизглед тежећи њеној дискурзивној експликацији.

Са збирком *Rožengruntar* (1975) евокација још израженије добија примат у односу на исказе дискурзивне природе, поготово што анафорична понављања, еуфонијски ефекти и повратак елиптичним формулацијама ојачавају утисак недостатности, недовољности језичке артикулације, преношења семантичког тежишта на „места неодређености“ чија конкретизација би само пригушила сугестивност сложене корелације и интерференције исказа/слика, међусобно надовезиваних или пак удаљених у композиционој организацији. Лирски субјект такве поетичке промене често је лишен прегледних обриса, уочљивих у збирци *Убице змија*, тј. не може се олако третирати као инстанца рефлексije која опробава сопствене границе, која износи „на површину“ готово метафизичка знања повлачећи се затим пред непрозирним аспектима тематизованих феномена. Лирски субјект збирке *Rožengruntar* постаје учесталије децентриран, појављујући се спорадично као инстанца специфична по вишегласју или бар по смени регистра исказивања унутар песме, што је један од одраза света непрозирног хаоса (Zlobec 1977: 90-92), тематизованог у Зајчевој збирци.

Отуд се у песми „Зрцала“ на први поглед могу уочити две инстанце: најпре, једна препознатљива по низу елиптично устројених питања која се опиру јединственом контексту и међусобном интеракцијом откривају персону немирне, несталне перспективе сагледавања појава тематизованих у исказима („Тко је искорачио из зрцала// (...)// Тко је кроз друкчије сребрне зидове/ Тко је кроз стаклене кугласте/ Тко је кроз жуте/ Тко је кроз плаве кроз све је// (...)// Тко је

кроз јасне кроз чисте/ Тко је кроз кутове кроз оштре/ Тко је опет кроз кругове и ромбове// (...)// Тко се приближи тиквама/ Тко се приближи посложеним/ Тко кугластим тко балванастим тко рупичастим“, Зајс 2001: 74).

Друга инстанца обзнањује се, чини се, независно од претходне, и то више пута исказом („Вратио сам се вратио“) уметнутим међу строфоиде у којима кумулирају већ сугерисана питања, те није неоправдано довести је у везу и са описом простора који следи након једне од репетиција наведеног исказа о повратку („Тамо леже тикве стијешњене једна до друге/ У дугим редовима тикве леже/ Тамо се од њега тикве одврте/ Једна за другом у равним редовима тикве притаје“). Наведена дескрипција ослобађа семантичке могућности – са једне стране, лирски глас може припадати самом повратнику, фигури која може добити „лице“ дестабилизованог субјекта ирационализоване перспективе. Осим тога, може бити речи о сведоку света *иза огледала* о ком деиктике („Тамо“) мало откривају, света указаног у визији која, парадоксално, одрицањем зачудности сфери која трансцендира стварност проналази нови квалитет зачудности – тај свет је препун тикава „притајених“ пред тајанственим „њим“.

Могућност да опише редова тикава које су „тамо“ разумевамо као исказе инстанце различите од само повратника, скида вео тајанствености са „њега“, који свакако може бити инстанца/персона која упорно понавља констатацију о свом повратку. У завршници песме потоња персона – која се, уз свест о уочљивој семантичкој неодређености, може конкретизовати, дакле, и као зачудни етнитет специфичан по томе што је „искорачио из зрцала“ – несумњиво се повлачи пред новом инстанцом која констатује назначени повратак („Вратио сам се вратио *Урла*// (...)// Вратио сам се вратио *шануће*“, 74–75; истакао Г. К.).

Прецизније казано, лирска субјективност у Зајчевој песми плод је сложене, али естетски врло делотворне комбинаторике инстанци, њихове међусобне замењивости, што се делимично може учити у потоњем примеру. Смењивање недовољно конкретизованих питања („Тко је кроз кутове кроз оштре/ Тко је опет кроз кругове и ромбове“), семантички „отворених“ метафора („сребрни зидови“), фрагмената исказа који се опиру потпуној реконструкцији („кроз стаклене кугласте“, „кроз плаве кроз све је“), ослобађа могућност да исказна инстанца није

јединствена, те се не може потпуно искључити и опција вишегласја персона које сугеришу несвакидашње огледално пресликавање два света, што се у завршном строфоиду отвореније најављује („Тко постане тиква тикваста/ Кугласта. Рупичаста. Глуха“, 75). Могућност да они који су испред огледала поприме облик тикава које, у већ описаној семантичкој опцији, припадају свету унутар/„иза“ зрцала, сведочи да није посредни тек подразумевано зрцално умножавање. Реч је о самеравању стварности сфери егзистенције која остаје загонетна колико и трансформисање ентитета пред огледалом сходно објектима унутар/„иза“ огледала.

У песми „Исти“ лирско Ја апострофира Другог поручујући не само да сам адресат исказа поседује реплику, већ да та реплика постоји у свету који представља копију света којем припада исказна инстанца („На другом је свијету. Једнаком./ Други је на једнаком свијету. Једнак/ је једнак на истом свијету. Други на другом/ Исти“, 76). Нешто једноставније него у случају песме „Зрцало“, исказивањем лирског Ја сугерисана је мисао о симулакруму и мултиплицирању (не)могућих светова као алтернација стварности без метафизичке основе. „Какав двојни ништа. Ха“, констатује лирски субјект, да би се након тога указао у виду двојника. Искази персоне двојника су јасно омеђени косим заградама, што неоспорно уноси дозу конструктивности при формирању лирског гласа („/Брбља исте ријечи. Окреће исти језик/“). Другим речима, јасно се назначавало да „замисао“ имплицитног аутора о симулакруму, на изласку из модернистичког хоризонта, представља генеративно начело које условљава, формално и семантички донекле транспарентну, организацију двогласне лирске субјективности у песми „Исти“.

Чешћи су примери конфигурације лирског Ја која, у демаркацији према постмодернизму, одражава позицију ближу модернизму, као што је случај са песмом „Рачунало страшно“, у којој се обнавља лирска ситуација егзистенцијалистичке провенијенције – критичко обраћање Богу, препознавање пукотина у Божјој креацији („Узмимо снове. Напунио си их нашом мајушношћу./ То си учинио, да./ И сâм је онај који сања. Нељудски сан./ И крхак је и брзо се квари./ Брже него што га жањеш, Господе.// (...)// о Боже, јеси ли хтио знати, чему све то створство,/ које ти вероватно није пошло за руком?“, 71).

У антологијској песми „Аскалла“ уочљиво је естетски убедљивије формирање лирске субјективности од наведених општих места „Рачунала“. Најпре, исказна инстанца продукује констатације које прилогом за начин „тако“ упућују на поредбену везу са компонентом компарације која се не именује („Тако гримизни диск из звукова“; „Тако по зиду гребенасти језици“; „Тако на лављој гриви твоја рука“; „Тако ходају тако лијезу тако звук Евине животиње“; „Тако жарак из потмулих тијела“, 72–73). При томе се неизменично смењују искази обликовани по наведеном обрасцу, и означитељ „Аскалла“, интегрално дат или „разломљен“ на „подскуп“ гласова. Испоставља се, у ствари, да елиптично изнете компарације, будући да изискују извесну допуну, кореспондирају са помињањем Аскалле и варијабилном редукцијом њеног имена, с тим што могућност да загонетни означитељ упућује на прећутани члан поређења, није извеснија од тога да је сама Аскалла апострофирана, тј. да су назначене активности/ситуације повезане пре свега са семантички тамним, иако именованим ентитетом („Тако гримизни диск из звукова/ Аскалла/ Тако се крхка бијели смех од јутра/ Аскалла/ (...) / Тако на кожи плава буктиња/ Аскалла“).

Томе вреди додати да издвајање група гласова из најфреквентнијег означитеља у песми, такође оставља недоумицу пред рецепијентом – да ли је реч о скраћеном зазивању („Тако коси поглед Евине животиње/ Аска/ (...) / Тако из рубина тако из дна ствари/ Аскалла/ Тако потонуло тако до краја тако/ Ас“), или је пак посреди осциловање између заумно-игриве комбинаторике и/или инфантилизоване, готово ритуалне репетиције („Тако носиш прешућено тако зализано/ сска/ (...) / Тако жеравицу тако зачухурено/ лла/ (...) / Тако нас носи намена тако у цвијећу огња/ лла лла лла/ (...) / Тако жарак из потмулих тијела/ лла лла лла Аскалла“). Све то прати и могућност да „места неодређености“ почивају на непрозирној кодификацији „одломака“ Аскаллиног имена.

Сугерисани спектар значења употребљених поступака заправо је одраз распона потенцијалних персона, чије знање о означеној компоненти Аскалле и однос према неизреченим аспектима поређења условљавају конфигурацију лирског Ја – од субјекта који слути примордијалну повезаност фоничког плана имена и стања Аскалле, преко инстанце која лудички-експериментално приближава семантички отворене елиптичне компарације и фоничку игру, до

субјекта који је превасходно у функцији опализацијски продуктивне представе Аскалле чију природу исказна инстанца избегава да предочи у експликативнијем виду. Другим речима, као што је већ примећено у критици, конституисање лирског субјекта „Аскале“ у великој мери зависи од „слуша“ читаоца за сложеност Зајчевог поступка (Pavlič 2009: 122).

У до сада анализираним примерима, реч је о различитим начинима динамизовања модернистичке лирске субјективности, или о опробавању њене одрживости. Најпре, неосимболистичка поетичка потка бива превладавана лирским Ја које даје повода да се говори о специфичној фокализацији и напуштању солилоквија, линеарног тока исказивања („Сунчани греч“), или о амбивалентном и дискурзивно несводивом односу лирски субјект/симбол („Убица змија“). У оба случаја превладан је исповедно-монолошки модалитет лирске субјективности, што је посебно видљиво у примерима „удвајања“ стварности („Зрцала“, „Исти“), када постоји вишегласје и замењивост исказних инстанци. У тим случајевима лирска субјективност још увек не припада постмодернистичкој/неоавангардној типологији, иако се не заснива на стабилној и јединственој исказној инстанци. Пре може да се говори о радикализованој егзистенцијалистичкој лирској субјективности чија потенцијална вишегласност посредно сведочи о томе да емпиријска „стварност“ нема онтолошку повлашћеност у односу на своје реплике и/или „могуће светове“. Будући да се у тим случајевима пре разграђује метафизичко оправдање „стварности“ него што се она сама поима као симулакрум, лирска субјективност остаје с оне стране маркације модернизам/постмодернизам.

Тек у „Аскалли“ лирско Ја добија обресе специфичне за неоавангардну лирску субјективност, будући да је једно од потенцијалних „лица“ лирског Ја превасходно фокусирано на лудистичко-експериментално поигравање насловним означитељем. Лирска субјективност у „Аскалли“ заправо показује до које мере, у оквирима лирског комуникационог модела, значајну улогу има емпиријски читалац. Будући да је сам ток исказивања засићен елиптичним конструкцијама и семантички отвореном комбинаториком „комада“ насловног означитеља, потенцијална конкретизација односа исказне инстанце према уведеној језичкој игри зависи од рецепијентског разабарања међу опцијама, од



лирског Ја које дискретно афирмише есенцијалистичку везу звука и смисла, до неоавангардног ослобађања обавезујуће „копче“ између означитеља и означеног.

Са збирком *Si videl* (1979) Зајц успева да изнова покаже иновативност када је реч о конституисању лирског субјекта, већину песама организујући као продужену апострофу, односно као низ питања која нису превасходно у функцији добијања одговора, већ ради конституисања својстава и фигуре Другог. При томе се адресат исказа не позива само да потврди да је доживео извесно искуство или уочио поједине ситуације, већ и да одговори на то да ли је *видео* или, нешто ређе, *чуо* или *осетио* самог себе у назначеним околностима, што ослобађа могућност аутореференцијалног лирског субјекта. Често анафорично понављање („*Si videl*“) може се схватити и као фраза, при чему је можемо разумевати и у дословном смислу, будући да лирске „сцене“ које се описују у оквирима апострофа/питања бивају спорадично врло зачудне, те узвратно бацају ново светло на питања лирског субјекта.

Другим речима, када песма почиње недоумицом која може асоцирати на препричавање околности интимног набоја („*Si videl kako te je gledala/ Si videl kako te je brez utripanja gledala*“, Зајц 2008: 283), понављано питање („*Si videl*“) не мора привлачити особиту пажњу; у наставку, када се чини да се од Другог изискује својеврсно удвајање, измештање из сопствене позиције да би се одговорило на репетицију питања („*Si videl kako ji sledi tvoja glava/ kako ji na gibčnem/ kako je na tankom vratu// (...) Si jo še videl svojo glavo ko je nisi več videl*“, Зајц 2008: 283), постаје јасно да се семантичке опције умножавају – могуће је и да је сам лирски субјект инстанца чија перспектива не подлеже рационалном устројству. То постаје видљивије када лирски субјект апострофира Другог поводом зачудне и смисаоно тешко прозирне појаве „плавог човека“ чије кости „сијају“, који је узјахао Другог и који у једном моменту експлодира („*Si videl plavega človeka/ So mu sijale kosti/ So mu sijale kosti plavo// (...)// Si videl kako se je raspočil/ Si videl kako se je plavo raspočil/ (...)// Si ga videl kako te je zelo lahek zajahal/ (...)// Si ga čutil kako težka je njegova brava*“, 279).

Дистанцирање од алегоријско-параболичних конструкција Зајцу иде на руку – представом „плавог човека“ чија је боја „тешка“, осцилује између лирске

фантастике и евоцирања недохватних својстава људске природе/света, а сам лирски субјект, специфичан по перспективи која омогућава упризорење „плавог човека“, указује се као инстанца која стреми надилажењу рационалног поимања и перцепције света, или пак подразумева губитак церебралних ослонаца свести.

#### 4.4.5. Данијел Драгојевић

Када је реч о стваралаштву Данијела Драгојевића, извесно је да, и поред високог статуса међу читаоцима и критичарима, тек предстоје тумачења која би осветлила сву сложеност његовог песничког и есејистичког опуса. Најпре једна од централних фигура хрватског модернизма тзв. феноменолошке провенијенције са дебитантском збирком *Корњача и други предјели* (Milanja 2001: 220-222), затим као један од аутора који на најсуптилнији начин песничким и есејистичким текстовима те жанровски хибридним остварењима манифестује деконструкцијску промену разумевања текстуалности, односа дискурса и света, саме субјективности, Драгојевић је песник који између те две етапе публикује, између осталог, и збирку *Невријеме и друго* (1968), у којој даје свој поетски одговор на тему која ће бити на приметан начин заступљена 70-их година, поготово код појединих аутора српске и македонске књижевности. Реч је о теми судбине колектива и његовим интегративним начелима, уз тематске варијације које подразумевају однос према традицији и културном наслеђу заједнице.

Парадокс Драгојевићеве поетике у тој етапи је тај што, на први поглед, одаје утисак да је неприкривено идеологизована, да не подразумева никакав „вео“ који би мистификовао идеолошку позадину стихова и тиме још једном потврдио алтисеровску тезу о томе да идеологија прикрива своју идеолошку природу. Завршним кратким есејом „Вероникин рубац“, у којем констатује да је Христов „портрет“ на рупцу „направљен и од наше пљувачке на Његовом лицу“ (Dragojević 1968: 59), у самим песмама уводећи и молитвени тон („Ипак нисмо одгурнули чашу, горки зид./ Не допусти ово сљепило, охолост./ Нека буде воља Твоја“, „На палуби“, 8), не релативизујући онтологизацију луксативних мотива („Послије толико кривих путова,/ Послије толико тјелесних сила,/ Све би могло почети у

Свјетлости“, „Балада“, 20), Драгојевић, чини се, своју поетику ситуира под окриље хришћанске слике света, дајући повода критичарима да говоре о тзв. „јаком субјекту“, односно о идејном, моралном и друштвеном конзервативизму (в. Milanja 2001: 226-227).

Ипак, скренемо ли пажњу управо на поступке конституисања лирске субјективности, можемо уочити да етос *Невријемена* није једнодимензионално хришћански – хришћанство је пре један од базичних слојева меморије заједнице која метонимијски представља свет западне цивилизације, и чија начела интегрисања се удаљују од конфесијских принципа. Другим речима, лирско Ја је заправо често лирско Ми, већ на почетку збирке одређено параболичном вредношћу путовања („Видите како ишчезавају улице, за вама/ Труне богатство, слава и њихови знаци“, „План града“, 12; „Да кренемо?/ (...) / Знам тај осјећај и ту жељу која долази/ Од гледања ових мјеста пред нама/ У која никада нећемо стићи“, „Карта“, Драгојевић 1968: 16).

Спорадично бивајући одређено као пловидба – чиме се призива и дискретно превреднује дуга традиција навигационих топоуса – кретање заједнице, како се могло наслутити и у претходним стиховима, није одређено конкретизацијом почетног и циљног топонима („Вјетар пада, пучина нас умара./ Тако долази још једна ноћ./ (...) // Је ли нам завичај одакле смо отишли/ Или тамо гдје ћемо доћи?/ Лоше би било поуздати се у своје ријечи“, Балада, 19-20). Лирско Ми, исказна инстанца коју не прати нијансирање просторно-временских оквира оглашавања, на телеолошки је затамњеном путу, без конкретизованог метафизичког полазишта, без поуздања у сопствени језик, уз имплицитно преиспитивање у традицији већ понуђених значења трансгресије колектива. Другим речима, путовање се именује пловидбом, али без дескриптивно-референцијалне потпоре која би умањила утисак да лирско Ми параболом пловидбе настоји да приближи путовање другачије природе, не самим морем. Самим изостављањем полазишта и крајње дестинације зачиње се обликовање етоса који ће, неколико година касније, језгровито сажети Раша Ливада уводним стихом збирке *Карантин* („Пловидбе више не личе на наше судбине“), када већ постаје јасно да су промене на епохалном хоризонту неминовне.

Осим свега тога, чак и када се на крају песме наговести да би све „могло почети у Свјетлости“, не може се занемарити иронично-скептични отклон који је уведен насловним/жанровским одређењем („Балада“). Имплицитни аутор, чији траг препознајемо у формулисању наслова (в. Вребановић 2000: 43; Genette 1997: 55–103; 294–318; 404–410), поседује знање или бар слутњу која је, чини се, ускраћена лирском Ми, слутњу о томе да је утопија само окончање путовања заједнице. Узмемо ли у обзир да је исказна инстанца у завршном есеју „Вероникин рубац“ најподобнија емпиријском писцу, неком ко експлицира аутопоетичка начела, те да је карактерише, видели смо, спој хришћанских уверења и антрополошког песимизма, може се рећи да је у равни имплицинтног аутора похрањена идеја која је одраз додира хришћанског поуздања у наднаравно оправдање љуске егзистенције и неповерења у саму људску природу, као и у судбину заједнице која до смерница на свом „путу“ не долази посредством трансцендирања постојања.

Лирско Ми, пак, репрезентује ту дезорјентисану позицију, профилисану изразитијом повезаношћу с демонским ентитетима, протејски несталним и уведеним са циљем остваривања метафоричних еквивалената мрачне, насилне и у основи непрозирне стране људске природе, занемарене у оптимизму просветитељско-рационалистичког пројекта, о чему је хрватски песник више пута писао у есејима<sup>100</sup>. Другим речима, лирско Ми је детерминисано спутавајућим, ирационално-(само)деструктивним аспектима бића, те се спорадично истиче да је неизоставна последица смрти бога/богова – експанзија управо те мрачне стране људске природе и њена мимикрија до коначне инверзије аксиолошке лествице („Када су нас небесници напустили, ко је остао зна се./ Сишао је са заставе у наше срце./ (...)/ Од почетка нам је спашавао живот, топлио нас чајем, храбрио./ Тако је племенит био нашем тијелу да га на крају олује/ нисмо разликовали од нас самих“, „Невријеме“, 23).

У *Четвртој животињи* (1972) и *Природопису* (1974) исказна инстанца се сингуларизује и индивидуализује, хришћанска слика света која је фигурирала у позадини лирског преиспитивања цивилизацијских путева, губи на релеванцији,

---

<sup>100</sup> Слободни смо упутити на наш текст о демонском и божанском у делу Данијела Драгојевића и Новице Тадића (Коруновић 2013: 39–93).

и сама значења Драгојевићевих стихова постају сложенија и зависнија од промена на епохалном хоризонту (в. Mrkonjić 1991: 267-280). Такве промене, ипак, нису нагло изведене – у *Четвртој животињи*, на пример, налазимо есеј „Друга страна свјетлости“, који добрим делом представља дискурзивну реализацију етоса оствареног у збирци *Невријеме и друго*, а само лирско Ја у многим песмама постаје склоније рефлексии која није у служби поетичко-семантичке кохеренције каква се могла препознати у претходној књизи – из текста у текст лирски субјект представља језгро промишљања̄ током којег развијени, проходни реченични „низ“ само наизглед нагиње експликативном тону, у меандрирајућем „беочугу“ исказа поступно откривајући дифузне семантичке интенције, водећи ка завршници песме која оставља утисак прегледно изведене поенте.

Реч је, ипак, најчешће, о „закључку“ који привидно хомогенизује значења – врлина Драгојевићевог поступка је заправо у формирању лирског Ја које одише лакоћом течног, дозирано дигресивног и начелно антихерметичког излагања, истовремено специфичног и по метафоризацији која открива да лирски субјект, и поред спорадичних исказа који долазе до руба дискурзивног говора, не стреми смисаоној целовитости и прегледним одговорима на питања која имплицирају уведене теме, већ пре изношењу слутњи, утисака, алузија, претпоставки, импресија, непоузданих закључака, што све резултира семантичком отвореношћу и представом модерне субјективности која готово сваки референцијални импулс, макар и прикривено, уводи као предмет рефлексиије.

Парадигматична у том контексту је песма „Када из велике посуде“, у којој лирски субјект, од наизглед минорног детаља – остатка воде у посуди – грана промишљања која на концу отварају питања пасивности/акције и несводивог вишка који несумњиво асоцира на рад жеље, при чему читалачке асоцијације свакако не морају остати у том кругу мотива, наводећи и на мисао о свакој врсти недостатности, недовољности („Што учинити с мало воде у великој посуди?/ (...)// Треба се свакако сабрати,/ не направити с то мало воде/ од неке велике воде/ ван историје воде/ неку глупост која би ме онеспокојила// (...)// Мало воде: мало за поглед,/ мало за напријед и натраг,/ мало за цвијет, његову свјетлост,/ мало за мрак и биједу -// њој је све препрека,/ не тишти она довољно

дно/ злом своје тежине./ (...)// Што, дакле, учинити с мало воде/ што је остала у великој посуди?/ Што учинити?“, Dragojević 1972: 70).

У *Природопису*, пак, лирско Ја постаје специфично по рефлексији која, полазећи од мотива егзистенцијалистичке провенијенције или пак топоса шире схваћене традиције филозофског мишљења, успева да реакцентује уведене теме, добрим делом задржавајући субјект у средишту интересовања – уз извесну промену контекстуализације. Нови оквир никада довршеног процеса саморазумевања постају питања о односу језика и стварности, именовања и перцепције ствари, што у појединим песмама бива праћено иронијским и депатетизујућим превредновањем топоса који фигурирају у егзистенцијалистички профилисаном песништву, или пак релативизовањем бинарно разумеване метафизичко-аксиолошке лествице, услед чега Бог постаје „велика справа за регистрирање“ („Љетњи дан у Дубровнику“, Dragojević 1974: 42), или пак „нешто широко/ с крилима/ што само с горње стране додирује дан“ („Дописница“, 23).

У контексту такве трансформације Драгојевићеве поетике, при обликовању лирског субјекта често нису пресудни просторно-временски оквири – чак и када се на њих упуту, или се укаже уже специфична референцијална интенција, пре је реч о објектима рефлексије него о „раму“ извесне лирске ситуације. Лирско Ја тако промишља о кретању, што није иницирано или праћено описом премештања у простору самог субјекта, већ краткотрајном контемплацијом о ципелама, тј. метафорично – о расположењу духа лишеног препуштању „крајњим питањима“, о свести чије се саморазумевање изводи редуковањем драматичних егзистенцијалних импулса и, пре свега, констатовањем стања, настојањем да се готово феноменолошки појми сам чин кретања („Иако не мислим ићи далеко,/ потребан ми је пар добрих ципела,/ ципеле нису само за ходање// (...)// Такве какве желим/ ципеле нису ни тужне,/ ни тешке,/ ни надахнуте за приближавање,/ немају намјера./ Добро затворене, прије свега,/ оне су стање:/ корак напријед/ истовремено је увијек/ и корак натраг“, „Ципеле“, 21). Уместо акцентовања параболних значења која могу проићи из тематизовања кретања, и која могу упућивати на извесну телеолошки вођену прогресију/трансформацију људске заједнице, лирско Ја тежи истицању наличја

таквих промена, уочавању статичне „тачке“ у еволутивном току, феноменолошком оптиком спознавајући тело као аспект егзистенције који се опире „кретању“ („Стога ципеле морају бити/ простране, топле и меке,/ да приме тежину/ четирију бивших ногу,/ тај умор од када смо се усправили/ до косине низ коју опет склизи/ наше месо“, 21).

Из сродног круга поступака обликовања лирског субјекта је формирање инстанце која поредбеним промишљањем ефемерне радње (љуштење кромпира) и ентузијастичко-истраживачких интенција, поступно напушта уводно поверење у моћ језика и спознавање света, и скептично одустаје од стожерне улоге, у хоризонту искуства/знања, уверења да постоји „коначна истина“ коју би требало именовати, артикулисати, и која је вишег онтолошког статуса од „гуљења кромпира“ („Главна је отварати просторе,/ пространство одржава ријеч живом./ Гулити кромпир није много./ Победио је језик који је отпловио свијет./ А ти, гледајући у кору,/ грумен из земље,/ гдје да отвориш ријеч./ (...)/ Посао ни напријед/ ни натраг/ као Адамова јабучица./ (...)/ Од чега далеко?/ Од чега је, коначно,/ гуљење кромпира далеко?“, „Гуљење кромпира“, 22).

Постоји низ врло сугестивних песама препознатљивих по Драгојевићевом интелектуалистичком, дискретно (само)ироничном лирском гласу. У тим песмама расте свест лирског субјекта о језику као медију који конвенцијама не само односа означитељ/означено, већ и устаљеним, унапред задатим процедурама мишљења, вишеструко посредује перцепцију и разумевање именованог ентитета/ствари („Човјек је дужан/ говорити/ како/ смрт је нешто страшно/ човјек је дужан/ говорити/ како/ живот је нешто страшно/ углавном или слично// (...)// што сам хтио/ казати/ наравно ништа/ о смрти/ ништа о себи/ о нама ништа/ човјек је дужан/ говорити/ говорити/ говорити/ ако се тако може казати“, „Човјек је дужан“, 18–19). Лирски субјект, као што се већ могло приметити у Драгојевићевом песништву, понекад продукује и готово есејизирану реченичну фразу, скоро до нивоа трансформације фигуралног лирског говора у дискурзивну аргументацију, тиме одражавајући опрезан прелазак епохалне границе, тј. несигурно осећање да се промене у поимању језика и означитељских пракси морају артикулисати путем исказног тока који стреми рационалним, недвосмисленим увидима и логичком поткрепљењу („Овдје је сваки предмет и при обичној/ свјетлости нешто мрачнији

него другдје/ и треба у поступцима и ријечима/ избјегавати имагинацију, ако је она/ стил осјећајности а не јасности.// (...)// (...) да ријеч употреби/ оружје увида тамо гдје се чини/ да нема ни површине ни јасна облика“, „Овдје је сваки предмет“, 33).

Ипак, евидентно је да лирски субјект тиме носи персону ироничара коју укида у завршници песме – потрага за речима које би решиле недоумице при именовању ствари, метафорично скривених у тами или лишених „површине“ и „јасна облика“, претаче се у кумулацију означитеља, у умножавање означитељских опција („Остаје нам да накупимо што више ријечи/ од којих се састоји и могао би се/ састојати живот“, 33). У „Почетку једног писма“, пак, лирско Ја продукује „логичке процедуре“ којима се наизглед остаје у хоризонту метафизичко-егзистенцијалистичких опсесија, да би се у наставку испоставило да персона ироничара може да се прихвати уколико лирско Ја схватимо као аналогон емпиријског, рефлексивног субјекта који наизглед сумњајући у сопствено постојање, иронично успоставља дистанцу спрам далекосежних амбиција филозофског дискурса („Кажу да Бог не постоји./ Можда./ Али то ја и за себе мислим./ Због чега бих иначе/ читаваог јутра/ док ружа расте у врту/ одоздо према горе/ и полако се расцвјетава/ одоздо према горе/ хтио помислити/ и рећи/ нешто важно./ Зар је то посао за некога тко постоји?/ А на крају,/ осјећамо/ читали смо,/ говорили су нам/ Бог и неће ништа друго/ ни са собом/ ни са нама/ до нешто непоновљиво./ Зар је то посао за нетког тко постоји?“, „Почетак једног писма“, 45).

Осим свега тога, ослобађа се још једна, интригантнија семантичка опција. Наиме, филозофске недоумице о (не)постојању субјекта/Бога више се не разрешавају у равни емпиријске потврде, или пак аргументације која следи картезијанску епистемолошку традицију – реч је заправо о лирском Ја које, говорећи о свом непостојању и реферирајући на ружу под својим прозором, обзнањује своју текстуалну природу. Прецизније казано, ружа у чије се постојање не сумња може се сагледавати као дискретно реферирање на идеју (нео)симболистичке провенијенције о цвету из песничког текста, стварнијег од



емпиријског цвета<sup>101</sup>, при чему је тананост алузије изведена несразмером између неповерења у сопствену егзистенцију и одсуства релативизације егзистенције руже. Субјект који за себе тврди да не постоји у истој је равни егзистенције са ружом која (ипак) постоји, али као текстуални продукт, што и саму исказну инстанцу обзнањује као текстуални „резултат“, „оживљен“ поступком који дискретно добија металирску димензију, репрезентујући реализацију прозопопеје у, рекли бисмо, „огољеном“ виду, без персонā које би прикривале дилеме лирског Ја о сопственом (не)постојању.

„То што не постоји, и што не постојим чини ми ријеч лагоднијом“, констатује лирски субјект дискретно наговештавајући ослобађање језичко-означитељске динамике од коначне арбитрарне улоге субјекта, пре тога, на танкој граници са иронијским говором, не одбацујући потпуно ни метафизичку тематику („нећу га престати зазивати,/ њега који ме је створио на/ на своју слику и прилику./ Додуше, то нећу чинити изравно,/ то би било наивно и за њега и за мене/ који не постојимо/ како се то од нас тражи“, 33). Драгојевићева поетика, а то је посебно видљиво на последњем примеру обликовања лирске субјективности, представља јединствен спој метафизичких интересовања и њихове интелектуалистичке, дозиране иронизације, скопчаност одјека егзистенцијалистичког разумевања субјекта и прекорачења епохалне границе, тј. свести о промени односа према означитељским праксама, о немогућности „изравног“ зазивања/именовања, о сталном одлагању и (ре)контекстуализацији значења (не само) у песничким текстовима. Настојећи да обједини „наизглед непомирљиве поетичке стратегије“ (Vuković 2010: 171), очувања рефлексивног субјекта и ново разумевање језика, неподложно конвенционалним, окошталним стратегијама и начелима означавања, Драгојевић често конституише лирски глас који „не долази из извора ауторитарна говора Аутора-Генија“, нити „означитељске јеке демократскога писања Аутора-Скриптора“, већ „из неког *не-мјеста* их истодобно здружује и раздружује“ (172; истакао Г. К.).

У односу на рану фазу, током стваралаштва 70-их година видљиво је повремено изразитије померање поетичког „клатна“ ка постмодернистичком

---

<sup>101</sup> О повезивању сугерисане идеје од Малармеа, преко српског неосимболистичког песништва до српске лирике с краја прошлог века, у: Брајовић 1997 5-23.

етосу, и то пре свега на плану поетичког третмана интертекстуалности, односно, прецизније казано, аутоцитатности, поступком преношења појединих текстова из књиге у књигу, њихове реконтекстуализације, понекад и комбинаторног међусобног приближавања и интегрисања у јединствен текст. У том контексту репрезентативна је песма „Бијело“, која је интерполирана међу есејистичке текстове *Измишљотина* (1975), и сама сачињена од прозно-поетског дѐла и песме/наставка који ће се касније појавити као самостални лирски текст *Раздобља карбона* (1981). „Бијело“ је, осим тога, парадигматично Драгојевићево остварење на плану лирске субјективности специфичне за збирке 70-их година – када је реч о ситуираности на скали поетичко-епохалне прогресије, и када је посредни позиционирање унутар саме ауторске поетике, лирско Ја у „Бијелом“ проговара, како је већ сугерисано при ранијим тумачењима *Природописа*, из *не-места* које истовремено приближава модернистички и постмодернистички хоризонт, не припадајући у потпуности ни једном ни другом.

Први, прозно-поетски сегмент „Бијелог“, наиме, одражава саоднос метафизичких интенција, никада потпуно угашених у Драгојевићевом песништву, и рецидива егзистенцијалистичких топоса о месту субјекта у макрокосмичким размерама. Такав спој резултира (не)могућом представом субјекта, сопством заснованим на квалитетима издвојеним радикализацијом поступка који асоцира на феноменолошку редукцију („Када сам се родио нисам намјеравао постати човјек. Дан је био свјетао. Из мрачнога рога смјештенога у дну, жеља ми је била бити бијело бијелог, плаво најплавијег плавог, звук унутар звука, сјена ни од каква предмета“, Драгојевић 1976: 128). На то се надовезују кратки стихови специфични по томе што лирски субјект препушта глас „звјезди“, инстанци несумњивог симболичког потенцијала коју пре свега можемо посматрати као персону позиције специфичне по свести о семантичком „трошењу“ фреквентних означитеља филозофског мишљења и „великих наратива“ („Добро и зло/ ријечи су“). Та свест, само наизглед парадоксално – али за Драгојевићеву поетику парадигматично – неодвојива је од потребе за трансцендирањем емпиријског плана егзистенције („То што се/ што ме/ мијења/ Бог је// Само небо/ задивљујуће апстрактно/ и без акцента/ постаје ми име“, 129).

Ново поимање језика доноси и мисао о произвољности, необавезујућој снази имена, што у поетици аутора *Природописа*, очигледно је, ипак може да коинцидира са искуством, понекад епифаничних примеса, релативизовања границе између иманенције и трансценденције, или бар са померањем фокуса ка питањима егзистенцијалне, не нужно лингвистичке природе. Такви поетички „додир“ видљиви су и у збирци *Раздобље карбона* (1981), у којој су формална својства уводног текста „Мјесто“ блиска специфичном облику „Бијелог“, и где лирско Ја, у нешто мање очигледнијем виду него у претходној песми, осцилује између идеје о укидању есенцијалне везе означитеља и означеног, прихватљиве тек уз арбитражање субјекта („Небу име неба тако добро пристаје“, Драгојевић 1981: 11), и метафизичко-егзистенцијалистичког регистра, посредованог и другачијом организацијом стиха („Превелика је стража/ кажем му,/ Мало ме заборави// Треба ми празнина“, 11). Сродна релација између издвојених преокупација/мотива понавља се и у прозно-поетском запису „Махнито раздобље карбона“ („Астрологија, киромантија, граматика и сличне ријечи само су говор који би нас хтио сачувати утјехом да је поредак појава и ред звијезда и наш ред (...) Ипак радије мислим да смо ми, свако од нас, врела или угасла звијезда с њене унутрашње стране“, 64).

У многим другим лирским текстовима и песмама у прози *Раздобља карбона*, Драгојевић обликује лирски субјект какав се већ назирао у *Четвртој животињи*, превасходно специфичан по „вијугавој“ контемплацији, по току рефлексije који одражава многе асоцијације инициране уведеном темом, назначеном често већ у првим стиховима. Конституише се, дакле, лирско Ја препознатљиво по спорадичном стремљењу благо иронизованом, есејизирано-дискурзивном изразу који, на концу, не доводи до кохерентног суда о предмету контемплације, већ пре до рачвања семантичких опција, или пак до сугестије стања, осећања или ставова субјекта који се опиру дискурзивној представи, какав је случај, рецимо, у песми „Ове године у рујну“, у којој лирски субјект тражи „слику, мисао, приказ, стање, лице“ којих би се могао сетити на самрти, разрађујући рукавце контемплације („То не бих,/ а нити нешто необично, вјероучитељиво,/ учено, патетично, сентиментално,/ скучено, тешко, трагично,/ анегдотално, опћенито,/ као ни све оно/ чега сам се сјетио,/ што гледам, видим, слушам, мислим./ Можда постоји

нешто/ што је последица прозрчане тишине/ и нешто веома везано/ за све оно што се мени/ и другима са мном овдје догодило/ и што се није догодило/ измакло нам је“, 77). На крају, уводи се фигура Другог, адресата, неименованог Ти, која добија на вишесмислености – може подразумевати широк спектар могућности, од аутореференцијалног излагања лирског Ја, преко наднаравне инстанце до самог читаоца (в. David 1994), у свакој од опција подразумевајући инстанцу с којом се успоставља последња, емотивно обојена интеракција у предсмртном часу („За сада,/ док ти ово пишем,/ немам никакве вијести/ ни поуздана знака./ Кад наиђе можда и прешутим,/ тко зна./ У сваком случају,/ јавит ћу се“, 78).

#### 4.5. Поезија и егзистенција: од субјекта ка тексту

Познато је да је сама тема певања врло заступљена у модернистичкој лирици. Приступу су, ипак, врло разноврсни, те у склопу анализе лирске субјективности посебно могу да буду важне аутопоетичке интенције, учестали одабир персоне песника те поступци којима се реферира на сам стваралачки чин. Будући да је још увек реч о модернистичким поетикама, не можемо говорити о интензивном ауторском настојању да се пажња преусмери на саму динамику означитеља, на конструктивну страну обликотворних поступака и потпуно промену свести о природи текстуалности, те се присуство персоне песника и самосвест о стваралачком чину често посматра у оквирима тематских заокупљености другачије врсте, неретко егзистенцијалистичко-метафизичких. Ипак, у склопу концептуализације и контекстуализације саме анализе лирске субјективности, овај издвојени сегмент представља медијалну етапу ка неоавангардном/постмодернистичком приступу песничком чину, при чему, испоставиће се, поједина својства модернистичког песништва биће „кријумчарена“ у оквиру новог епохалног хоризонта, заузимајући код многих аутора/ки, у донекле трансформисаном виду, конститутивно место у поетикама.

#### 4.5.1. Песников повишени глас: Бранислав Петровић

Најпре се пажња може посветити поезији Бранислава Петровића, чија је најплоднија стваралачка етапа управо осма деценија прошлог века, када публикује збирке *О проклета да си, улицо Риге од Фере* (1970), *Предсећање будућности* (1973), *Трагом прах* (1976) и *Све самљи* (1977). Често говор о Петровићевој поезији прати подсећање на његову харизматичну фигуру и јавна читања (Симовић 1973: 182-183; Милетић 2003: 6); ипак, мимо анегдотских реминисценција на изговорени *песников глас*, неопходно је испитати како је уобличен *лирски глас* у Петровићевим песничким текстовима, тј. о каквим поступцима и каквим консеквенцама је реч, на плану значења и конципирања персоне и имплицитног читаоца, када је по среди *афонични глас* његове поезије.

Следствено маниру назначеном већ у прве две збирке, Петровић и у *Риги од Фере* инсистира на поступку обликовања лирског субјекта склоног интензивном апострофичном говору, исказима повишене интонације, употреби фразолошких исказа, самоиронији, специфичним снижавањем патоса у теми љубави и, истовремено, њеном постављању на високопривилеговано место у свом певању. Лирски субјект препознатљив по бонвиванском духу, који оцртава и извесни, референцијално утемељени хронотоп и уз интерференцију емфатичности и (само)ироније настоји да интегрише фрагменте извесног догађаја или ситуације из свакодневице, често уз хуморну интерпретацију самих околности и импулса критике друштва – поступак је који је Петровић обнављао у свом опусу, у *Риги од Фере* најевидентније га примењујући у песми „Чистилиште“: „О проклета да си улицо риге од фере/ и проклет да је час љубави нагле/ после ког те милицајци као звере/ угинуло/ односе из градског блата/ кроз ужасне светске магле// (...)// Па ме баце у подруме као врећу репе хмеља/ шкљоцне брава као иза џепароша лудог брата// (...)// Пред судију изводе те дан кад сване/ пред судију избријаног ухрањеног окупаног друга// (...)// Не љути се на судију и пресуду смешну/ ти си ватра на пољани коју деца ложе/ па забога љубио си једну лепу жену неутешну/ и сад/ можеш/ ако треба/ и без своје/ коже“ (Петровић 1970: 31-32).

Уочљиво је да персона говор у првом лицу смењује обраћањем (у) другом лицу, што свакако може бити одраз самопреиспитивања, али и траг дијалогичне усмерености, израз савета који је у служби хуморног откривања начела боемско-сентиментализованог етоса. Таква комуникативна интенција неретко се указује као својство персона Петровићевог песништва, добијајући различите еманације. Наиме, само присуство колоквијалног идиома, контекстуализовано употребом апострофе, подразумева адресата унутар назначене лирске ситуације који дели или бар може да разуме искуства персоне; аналогно томе, Петровићево песништво укључује (и) имплицитног читаоца који није строго елитистички настројен када је реч о поимању поезије и песничког чина, који, дакле, адекватније реагује на лирски говор повишене експлицитности него на херметички кодиран песнички језик. Кроз лирски глас који актуелизује разговорни жаргон посредно се чују *гласови* оних који своја искуства не посредују нужно песничким језиком, тј. персона у Петровићевој поезији је стожерна поетичка компонента, будући да еманира идеју да поезија није намењена само суженом кругу читалаца.

Такви нечујни, али ипак унутар лирског гласа инкорпорирани гласови Других, који, иако не нужно, могу асоцирати на неки од миљеа које Петровић спорадично тематски уводи (кафана, станице, амбијент градских улица), заправо не представљају гласове засебних, индивидуализованих персона које „запоседају“ исказну инстанцу у његовим песмама, будући да аутор не показује амбицију израженијег социјалног профилисања субјективности у аналогiji са употребљеним идиомом. Петровић заправо обликује персоне које су невелике варијације једног „лица“, у појединим песмама указаних као персона песника при тематизацији самог певања, а у осталим препознатљивим услед специфичног етоса који рефлектује субјективност изразито усмерену према крајњим питањима егзистенције, иако уз евидентну намеру њихове депатетизације.

Комуникативнијим песничким језиком и уз интензивирање апострофирања и екскламације, у Петровићевој поезији се остварује сугестивна *персона песника*<sup>102</sup>. Управо формирајући такву „маску“, Петровић у кратком

---

<sup>102</sup> Тек спорадично појављује се прозопопеја у ужем смислу, као у првој песми циклуса „Предосећање будућности“, у којој персона добија „лице“ раге, која, пак, сама представља

циклусу „Читајући Катула“ показује многа сугерисана средства, започевши прву песму инвокацијом која открива и евидентну инспирисаност римским песником, потврђену и у наставку, али и, услед разговорне фразе и хуморног обрта, депатетизацију самог говора о поезији: „Шта да ти кажем, Катуле, сад, кад сам се напио твојих песама?/ Кад сам се тако напио као кад ми се мајка удала!“ (Петровић 1970: 49). У наставку циклуса рефлектује се још једно од поетичких својстава Петровићеве поезије – осциловање између готово ентузијастичко-(нео)романтичарске жеље за освајањем моћи песничког говора („*Бити муња небу!/ Другима пиће бити! – ето,/ то ја хоћу*“, 53), и испостављања љубави, слављене уз дозу аутоироничне сентименталности, као привилегованог искуства спрам чина стваралаштва.

У складу са свим претходним је и артифицијална страна Петровићевог израза, будући да употреба везаног стиха и анафора добија метапоетску димензију – њима се, и поред лирског „оживљавања“ фразеолошке стране језика и спорадичним ироничним дистанцирањем лирског субјекта од „песничког заната“, аутор *Градилишта* указује као неко ко настоји да динамизује, деестетизује песничке праксе, остварујући „poleмички однос према низу канонизованих елемената“ лирског говора (Микић 1996: 183) али, чини се, не до нивоа (нео)авангардног порицања институције Литературе, већ у оквирима модернистичког поверења у домете песничког израза.

Осим тога, у Петровићевим збиркама видљив је још један поступак који условљава конфигурацију лирског Ја. Реч је о оформљењу параболичне или алегоричне основе песме, уз уношење, на микроструктуралном плану, метафора израженије сложености него у случајевима у којима превладава разговорни тон. Отуд произлази и конституисање лирског Ја које персонификује и хиперболизује простор своје егзистенције, задобијајући „лице“ у корелацији с традицијом навигационих топоса: „У твојој крви моје галије плове/ превозе губавце на острва нова/ и ловце који давно мртви лове/ заразне звери у прашуми снова“ (85). Тематизујући путовање без циља као параболу егзистенције која је изгубила

---

метафоричну образину песника у стваралачкој и егзистенцијалној кризи, инкорпорирану у ширу, параболичну слику са космогонијским примесима: „У таљиге света ко сунце упрегнут/ срце кроз језик напушта стару рагу// (...) // Милост за моје ноздрве и жвале/ Милост за моје бубреге и јетру/ Милост за моју лешину на ветру/ милост за моје наде посустале“ (Петровић 1973: 76).

сваки ослонац, у којој „премудрост мртвих“ садржи знање које се људима не сме и не може саопштити („шта сам научио слушајући мртве// Кад би то превели на језик човечи/(...)/ свесне своје беде побегле би речи/ које су нас досад дивно забављале“), лирски субјект у завршној строфи експлицитније показује „кључ“ за разрешење персонификације са почетка песме, назначујући и изразиту екстензију контекста свог певања („Са губавцима здруженим у јаду/ једримо према острву што тоне/ губећи последњу и сувишну наду/ на врху свемира на дну васионе“, 85).

Иако Петровићеве метафоре повремено одражавају исхитрена и не увек семантички сложена „решења“, и у збирци *Предосећање будућности* (1973) он успева да претежно успешно евоцира „борбу за превласт“ између љубави, певања и смрти у лирски пројектованом поретку света, дајући повода да се препозна и извесна „стилска двојност“, односно две амплитуде израза, „реторичност“ и „лиричност“, повишено-емфатичан и „молски сетан, очајан“ тон (Пантић 2002: 88). Знатно учесталије него у претходним збиркама временско-просторне координате персона су топоними/места у Србији, уз доминантно формирање гласа који одражава осциловање између бонвиванско-виталистичког приступа животу и меланхоличних расположења, између хуморно интониране идеје о неминовности смрти и „сенки“ песимистичних стања.

Касније збирке, *Трагом прах* (1976) и *Све самљи* (1977), међусобно кореспондирају само делимично тематски а нешто више поступком обликовања исказне инстанце – *Трагом прах* у поемичној форми, нешто кохезивнијом композиционом организацијом песама/поемичних фрагмената него у случају песама потоње збирке, доноси врло пригушену лирску субјективност, обзнањену тек исказима наглашене интонације и претежно предочену персоном лишеном исповедне интенције. Може се заправо рећи да емфатички искази одражавају однос исказне инстанце према изнова обновљеним темама Петровићевог песништва – о дOMETИМА и функцији (песничког) говора („Од рода лелека је све/ Што је песмом речено:/ Из понора у које нико/ Никада сишао није“, Петровић 2012: 151) и о визији човека као жртве у свету, друштву и историји, што у *Трагом прах* укључује и христолики хабитус људске јединке, те критички интониране апострофе параболочно уобличених инстанци моћи. Збирка *Све самљи* (1977) тек у појединим песама варира потоњу тему, зазивањем у појединачним песама



„оживљавајући“ универзализованог лирског јунака претходне књиге, лишавајући га христолике ауре и учесталом употребом другог лица једнине међусобно приближавајући инстанце имплицитног и емпиријског читаоца.

#### **4.5.2. Три „лица“ песничког субјекта: Левчев, Канчев, Цанев**

У бугарској књижевности 70-их година, јасно је из досадашњих анализа, говор о поезији подразумевао је много више, у крајњој инстанци и однос према слободи песничког стваралаштва, као и став о интеракцији поезије и идеологије. У таквом контексту парадигматична су три вида корелације певања и егзистенције, и то у случају песничких остварења Љубомира Левчева, Николаја Канчева и Ивана Цанева.

Најпре, када је реч о Љубомиру Левчеву, кључном представнику априлске песничке генерације, извесно је да је по среди опус који је врло високо вреднован од широке интерпретативне заједнице коју чине поклоници соцреалистичког разумевања књижевности, као и многи тумачи и песници који стремећи модернијем сензибилитету, ипак нису напуштали уверење да се шира идеолошка слика не би требала мењати. Другим речима, Левчев током осме деценије прошлог века ствара у оквирима мњења које га одржава у позицији најзначајнијег модерног бугарског песника (Георгиев 1985; Василиев 2004). За то време, познато је, већ се обзнањују аутори и ауторке који ће бити језгро тзв. алтернативног канона, и који песничку модерност схватају и радикалније, попут Константина Павлова, или пак суптилније, као у случајевима поетика Биња Иванова, Ивана Цанева или пак Бориса Христова.

Песништво и шире схваћено уметничко стваралаштво као теме Левчевљеве лирике нису тек тенденциозна подршка соцреалистичком књижевном поретку – његова поетика 70-их година заправо подразумева рециклирање поступака и репетиција образаца лирске субјективности који су, у његовим збиркама 50-их и 60-их година, били сигнали предстојећих модерних поетичких трансформација, да би, већ са појавом „тихе лирике“ представљали поетичко-идеолошки

конзервативни пол еманципаторских тенденција у бугарској послератној поезији. Отуд већ у збирци *Стрелбице* (1971) лирско Ја се обзнањује на начин који је препознатљив још у Левчевљевој дебитантској збирци – неретко уз повишену екскламацију и некада исувише предвидљиве и наглашене иронијске обрте, посредством наративизованог исказног тока којим повремено опонаша спонтаност готово разговорног излагања – претежно се тематизују референцијално утемељене ситуације којима сама исказна инстанца настоји да прида извесно параболично/алегоријско значење.

Када је реч о нереткој посвећености темама уметничког/песничког стваралаштва, парадигматична у том контексту је „Поза Но 13“, у којој лирски субјект најпре алегоризује околност позирања модела пред сликарима („Те идват да позират с озарение./ В ателието мрџсно те застиват/ като в самата вечност.// Но.../ Точно тази вечност ги унищожава“, 188), да би у наставку иронизовао саму ситуацију („И като преусетя как витая –/ близко и безименно нищожество –/ в салоните на вечността,/ ми става страшно хубаво и смешно./ (...)/ И в позата се заковавам пак./ – Прощавай -/ казвам, –/ нешто се размислих“, Левчев 1999: 191).

Збирка *Дневник за изгаряне* (1973) доноси путописно лирско Ја, прилагођено интензивној апотеози уметности, те је лирски субјект локализован топонима повезаним са познатим именима литературе (Хемингвеј, Неруда) и музике (Карлос Молина). Наредне збирке (*Свобода*, 1974; *Изход*, 1976; *Поздрав към огъня*, 1978) доносе лирско Ја које је често у лирским ситуацијама параболичних контура, значења подобних широј антрополошкој визији и схватању поезије, или је пак реч о лирском гласу који те идеје посредује на експликативнији начин, лако предвидљивом иронијом, изразом који долази до руба декларативног излагања.

Када је реч о параболичним оквирима околности у којима се појављује лирски субјект, репрезентативна је песма „Стиховидение“, у којој је описана блискост жртве и убице као представа самог стваралачког чина, чиме се у параболичној поставци „маска“ Другог, „убице“, може приписати и друштвено-политичком контексту, и самој поезији („Живея/ със своя/ убиец/ в един и същи кръг,/ в един и същи час...// (...)// Очите му сияят/ като огромни диаманти./ Една сълзица се отчупва/ и пада в питието.../ – Наздраве! – / казвам аз“, 225). Поезија

представља онтолошки повлашћенији вид изражавања у односу на било који други дискурс, што се сматра субверзивним потенцијалом, уз неоромантичарску нијансу неразлучивости песничког стваралаштва и егзистенције. То у крајњој инстанци може да резултира „убиством“, као што је у песми сугерисано, тј. потирањем егзистенцијалног плана услед потпуне подређености субјекта самом стваралаштву. Такво поимање поезије Левчев настоји да депатетизује обликовањем лирског Ја критички настројеног према рецидивима сентименталистичких поступака и поетикама којима је страна упућеност на друштвена збивања („Слушам твоя смешен/ патетичен транс./ Боже!/ Ти римуваш/ 'виках' и 'видях'./ (...)/ В занаята наш/ любезността е грях!“), што резултира, ипак, нешто другачијим видом патоса („Крвѝ!/ (...)/ Стихове се пишат/ в страшна свобода/ от крѝводарители/ на вечността“, „Поет“, 315).

Испоставља се, у ствари, да Левчевљева лирска субјективност представља инстанцу посредством које се настоји артикулисати посебна визија песништва. Такво поимање песничког чина требало би узвратно да прида додатни семантички потенцијал лирици која саму ту визију не прати сложеним семантичким резултатима, хеуристичком снагом поступака и песничког језика, те политичким импликацијама саме поетике. Прецизније казано, лирско Ја које често подразумева персону песника, дистанцира се од поетика лишених ангажоване усмерености и генерисаних самодовољним патосом, артикулисајући разумевање песничког чина, парадоксално, неретким екскламацијама, патосом о саусловљености радикалног искуства – метафорично, телесне егзистенције – и стваралачког чина, везе која је, верује се, у корелацији и са друштвено-ангажованим интенцијама, и са извесним метафизичким прекорачењем, са упућеношћу на превазилажење темпоралности.

Да постоји извештан расцеп између таквих (ауто)поетичких пројекција и саме реализације у Левчевљевој поезији, најбоље сведоче песме у којима се настоји сугерисати амбициознија слика повести и антрополошких уверења, као у песми „Монолог на стария бряг“, у којој персона обале „Старог света“ препознаје долазак нових времена са открићем Америке („Облаци не с това!/ От хоризонта се надигат/ платна на нови времена“, 248), с чим коренспондира и лирско Ја песме „Проклятие за Колумб“, у којој се транспарентном иронијом, доведеном до руба

баналности, настоји одржати оптимистично-прогресивна идеја отварања нових перспектива са „Новим светом“ („Дон Кристобал Колон,/ или Колумб,/ или... какъвто искаш се наричай –/ нещастнико,/ наивнико,/ глупако.../ За тебе няма вече милост!“, 269). Узме ли се у обзир да крајем осме и на почетку девете деценије Левчев посеже за лирском субјективношћу која је врло уочљиво у служби кохезије и апотеозе националног идентитета („Богомили,/ Бугари/ и катари!/ Здравейте!/ Аз съм съм на същата България“, „Откъс“, 295; „В реките български тече опиянение./ И те са тръгвали нагоре, срещу/ своето течение –/ към изворите, към самия звезден полилей/ за да последват песен,/ заради Орфей“, „Реч за реките на България“, 365), постаје јасно да се Левчевљева поетика представља покушај обједињавања антидогматских поетичко-политичких интенција, раста националне самосвести, авангардног порицања рецидива ларпурлартизма и онтолошки високог статуса песничког чина.

Парадокс, апорија, контрадикторност, наравно, не морају бити слабости одређене поетике, али да би таква својства била семантички продуктивна неопходна је управо лирска субјективност која се не конституише декларативно-екскламативним исказима и прозирном иронијом, већ која оспољава амбиваленције призваних и афирмисаних поетичко-политичких начела. Лирско Ја у Левчевљевој лирици отуд остаје пре свега функционализовано „место“ укрштања одређених идеја, међу којима су поједине, видели смо, модерног сензибилитета, с тим што, ипак, семантичка резултанта њихове међусобне интерференције открива поетику склонију хомогенизацији идеолошких интенција него њиховој релативизацији и преиспитивању, наклоњенију одржању поетичко-политичког поретка него трагању за уметничким видовима његовог подривања.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Пут од поетике засноване на индивидуалистичком, делимично и бунтовном етосу до подређености лирике идеологизованим циљевима, у српској књижевности је посебно уочљив у поезији Рајко Петров Нога. Током осме деценије песништво Нога се колеба између аутоиронијске субјективности, склоне деидеологизујућим, бунтовним интенцијама, депатетизујућем тону, и, са друге стране, „сигнаlima“ колективистичко-интегративних визија, мотивима из народне традиције и националне историје који, посебно са песништвом након *Безакоња*, добијају све хомогенију и стабилнију семантичку/симболичку вредност, свдећи лирско Ја на позицију тек дозираних метафоризације/лиризације у основи једнодимензионалних идеја. Све то је и резултирало врло стабилном интерпретативном заједницом афирмативног односа према његовој лирици.

Нешто другачији стваралачки/поетички пут специфичан је за Николаја Канчева. Ономогућен да објављује током 70-их година због цензуре, Канчев бива прихваћен од постдогматске критике која збирке *Колкото синапеното зрно* (1968) и *Послание от пешеходец* (1980) препознаје као подстицајне за песничке тенденције с краја XX века (Игов 2004: 433-434).

На који начин је лирско Ја конституисано у његовој поезији? Најпре, поменуте Канчевљеве књиге песама, иако их дели више од деценије принудног стваралачког „ћутања“, поседују приметну формално-стилску уједначеност - реч је најчешће о лирским минијатурама, ретко опсежнијим од десет стихова, у којима, и поред самозадатог сужавања опсега лирских средстава, песник настоји да не склизне у потпуну херметичност. Начелно казано, лирски субјект се у таквом поетичком концепту указује као интегративна компонента организације текста, као хомогено језгро рефлексивне чијем усложњавању иде у прилог потенцијална елиптичност израза, могућност ускраћивање „информација“ о персони.

У склопу питања о лирској субјективности, али и ради стицања шире представе о Канчевљевој поетици, могу се упоредити песме које тематизују сам стваралачки чин и које „омеђују“ период цензуре. Наиме, у песми „Поетическо искуство“ из збирке *Колкото синапеното зрно*, сачињеној од два неримована катрена, лирско Ја се обраћа песничком Ти, те се лако може претпоставити да је реч о аутореференцијалном акту персоне песника, будући да је за Другог специфично да жели да надиђе самоћу и оствари именовање феномена, попут *ветра*, на начин примордијалног споја наивности и арбитрарности („Докато се напругаш да прогониш самотата/ и да дадеш на този, който духа, име *вятър*“, Кънчев 2001: 17).

Провизорна подвојеност, која је заправо резултат интензивног самопосматрања, и „отисак“ имплицитног аутора у курзивном наглашавању речи *ветар*, доводе до међусобног преклапања лирског Ја и апострофираног Ти, те до изразите аутобиографизације персоне, до радикалног приближавања инстанце исказа и емпиријског аутора. Типографска интервенција као сугестија да се чин именовања ветра – *ветром* – управо одиграва пред очима реципијента, таји

поверење у моћ песничког говора, чему супротставља „муцавца“ који само може исправљати правописне грешке („пелтекът може да поправа правописни грешки“, 17) и критичара који не сме да се спусти по испуштене наочаре у „песниковим дубинама“ („стъписан е критик...“).

Лирски субјект, који стреми идентификацији с емпиријским писцем, тако је у дијалогу са собом (апострофирање песничког Ти) али и у процесу описа себе, песника, као трећег лица, предочавајући се иронизацијом сентименталистичко-романтичарских и експресионистичких општих места о песнику као језгру емоција, односно неспутаних афеката, акцентујући заправо типично модернистички топос субјекта као дубине, понора без дна („Какво ли има там в дџлбочината на поета?“), у који, као што смо сугерисали, критичар не сме да „погледа“ („Но не смее ли да слезе долу“).

Очигледно је да Канчев у оквирима лирске минијатуре успева да формира лирску субјективност која је истовремено и у полемичкој кореспонденцији са песничком традицијом, али и са догматским критичарским мњењем којем је стран модерни сензибилитет. Када више од деценију касније објављује ненасловљену песму која се такође бави (ауто)поетичким питањима и фигуром песника, однос према критичарској јавности биће померен у други план, али се, као у „Песничкој уметности“, извесни поступци понављају – персона песника поново сведочи о самоћи као стању које је иманентно ствараоцу, с тим што се она више не жели превладати, она постаје услов настанка песме, а сам песник бива предочен у компарацијама и метафорама које призивају немерљиве просторне и временске категорије, очи су му пешчаник вечности, а сам је као васиона („Едно стихотворение не може/ да се напише, ако не потегля// обратно да си събера сълзите,/ изсипали се точно там, кџдето// очите ми са пясъчен часовник/ на вечността./ / Аз,/ толкова самотен,/ / че още малко и ще сџм вселена“, 16).

У многим другим лирским остварењима, осим што апострофирањем именованог Ти остварује или аутореференцијалне исказе, или варијације топоса љубавне лирике, Канчев, као у већ анализираним песмама, лирски субјект

профилише посредством метафоричног значења простора и времена<sup>104</sup>. Тако се у песми „Будућност“ лирско Ја обзнањује у подвојеном виду, у два временска тренутка, али уз инсистирање на непромењивости идентитета („Ако блесна, ще се появиш./ Но как може те да те очакват/ гърбом спрямо својто настояще?// Ти си туй, което съм и аз/ точно там, където се предвижда,/ че ни предстои да се разминем.// Както светлината и гърмът/ ние сме в едно и също време,/ но се появяме в различно“, 18). Такво, у основи идеализовано и предмодерно, саморазумевање у ствари је вид отпора неименованом ентитету који очекује појаву *разлике*, са временом, у идентитету субјекта. Узме ли се у обзир да се у Канчевљевој поезији спорадично обзнањује супростављеност индивидуе/песника и заједнице, при чему је песник носилац начела модерности, у наведеном случају, парадоксално, траг модерности сенчи супростављену, неретко репресивну опцију, док је лирско Ја, сходно поређењима са муњом и светлошћу, репрезент есенцијалнијег и непромењивог принципа идентитета.

Поменути опонентни однос појединац/заједница тема је и песме „Бела врана“, у којој исувише амблематичан мотив беле вроне заправо бива изведен као завршна, хомогена персона субјекта који стреми епифаничним, рубним искуствима („измъчен си от тази недостатъчност и търсиш/ коя звезда наистина е семето на чудото?“, 21), те опредељењу за дух и рефлексију у опозицији дух/тело („И полетът на мисълата те прави бяла врана“, 21). Такав радикално индивидуалистички став, у наведеном примеру, још једном, есенцијалистички обојен, указује се као етос ситуиран у имплицитном аутору Канчевљеве поезије, уз, видели смо, варијације које лирском Ја придају модерније лице, увек у опонентном односу према колективном и антипоетском принципу.

На размеђи између Левчевљевог и Канчевљевог принципа формирања лирске субјективности и обликованих односа поезије и егзистенције, препознају се поступци лирике Ивана Цанева, једног од кључних аутора струје „тихе лирике“. Још након његове дебитанске књиге *Седмица* (1968), и критичари који су веровали да се идеолошка правоверност мора доказивати и на књижевном пољу,

---

<sup>104</sup> Када је реч о љубавној лирици, парадигматична је песма „Никада“, у којој лирско Ја и Драга кореспондирају управо посредством симболичких манифестацијама спацијалне равни – лирски субјект се идентификује као аморфна дубина, док је Драга посредно предочена као статично, али круцијално место за простране морске просторе - као светионик на мору („И никога не му разбра дълбочината -/ макар че ти си фар в средата на морето!“, 34).

прихватили су Цаневљево стваралаштво, инсистирајући заправо на „светлим, хуманистичким“ тоновима његових песама (Дойнов 2012: 15). Суд соцреалистичких критичара пре наглашава одсуство непосредне идеолошке тенденциозности него што открива поетичке нијансе Цаневљеве лирике. А њена важна својства могу се уочити на плану обликовања лирске субјективности – онај који перципира свет, „одговоран“ је за трансформацију односа Ја/не-Ја, што се на типолошком плану одражава у придавању изразитије симболичке улоге пејзажу и свету флоре, уз „рађање“ особене предметне метафизике (15). Репрезентативна у том контексту је песма „Огњят“ из збирке *Телеграма* (1977), у којој лирски субјект апострофира дрво у пламену, у референцијално утемељеном призору препознајући парадоксална својства која, са сваким новим детаљем описа, поступно употпуњују симболички ниво перципиране сцене („Със сини корени в земята и с алено стебло в небето,/ дърво сияјно, ти умираш, ала не знаеш смърт какво е!/ (...) в браздите на небитието/ заселваш семенцата свои“, Цанев 1977: 7). Лирска ситуација није без алузија на пламтећи грм обзнањен Мојсију, услед чега се и на „лицу“ лирског Ја назире персона специфична по још увек нејасном, неоствареном циљу. И дрво захваћено ватром добија карактеристике које, сходно перспективи персоне, трансцендирају његово место у природи – оно сеје своје семе у „браздама непостојања“, при нестајању продужујући живот у парадоксалној слици ширења пламена кроз ноћ („баща си вече: тъмнината с искри червени е засята“, 7).

Приписивање квалитета плодносног и виталистичког самом пламену, разлогу уништења дрвета, делимично је подржано семантичким вредностима топоса ватре у традицији, поготову у експресионизму. Чини се, ипак, да Цанев не задржава значења у том контексту, настојећи да процесе уништења и рађања предочи као потпуно неразлучиве, као јединствено, сублимно и апоретично основно метафизичко начело. Њихову тесну повезаност опредмећену у дрвету које гори, налик повезаности страна Мебијусове траке, лирско Ја пореди са неодвојивошћу љубави од мржње („Приличаш на любовен порив със златно връхче от омраза“, 7).

Близина, макар и симболичка, принципа који је, како наслућује лирски субјект, у основи Природе, мења посматрача („Ще се погрея на дъха ти и



просветлен ще си отида“, 7), наводећи на мисао да и индивидуална егзистенција - посредно, и живот заједнице – обновитељско полазиште могу пронаћи на месту уништења („Довиждане! Помни момчето, което днес си няма нищо/ ала потрѣбвали му къща, от вѣглени ще я изида/ и ще я нарече огнище“, 7). Чини се да тиме персона, формирана делимично у аналогiji са Мојсијевом фигуром, добија јасније контуре - она представља позицију архетипског важења, одјек искуства ревитализације појединца/колектива, али и и донекле аутобиографизовано лирско Ја које започиње животни пут са поуздањем у могућност фениксовске обнове.

Мотиве из сфере флоре, пак, Цанев користи и у случајевима када жели да приближи аутопоетичка становишта, као у песми „Поетическо изкуство“, у којој је лирско Ја саставни део параболичне конструкције. Наиме, дрво које лирски субјект/персона песника перципира, одређено је деиктикама које сугеришу немогућност ограничења и стабилне контекстуализације улоге Поезије („дърво на хълма –/ някъде, далече,/ където и да е“, Цанев 1973: 14). Егзистенција песника, готово неоромантичарски, условљена је самом Поезијом, тј. сталним присуством инспирације („Нека ме обича/ и не забравя никога за мене“, 14). Завршница песме доноси метафору ветра који дрвету/Поезији шапуће „мрачне бајке“, чиме се сублимира Цаневљева варијација поетичких начела „тихе лирике“ - песничко стваралаштво је упућено на танану границу између познатог и непознатог, видљивог и невидљивог („стои на хълма, с облаците слято/ заслушано във приказките тъмни,/ които му нашепва вятъра“, 14).

Цаневљева визија поезије ослања се и на богату симболичку вредност пчеле, повезану са старогрчким митом о Мелиси и хришћанском представом умножавања Божије благодати и мудрости. Међутим, у песми „Пчела“ бугарског лиричара симбол из наслова није тек предмет апотеозе, иако постоје стихови који акцентују сакупљачку улогу пчеле, што се свакако може посматрати у аналогiji са визијом о свепрожимајућој Христовој милости („Частице съединяваш и вдъхваш сладост на нещата“, Цанев 1977: 7). Формирањем лирског Ја као персоне песника заправо се образује исказна инстанца специфична по дискретном скептицизму и свести о донетима песничког чина, будући да пчела, као посредник наднаравне Истине која држи свет на окупу, поседује амбивалентно својство – она

сама остаје песнику недоступна, посегнувши за њом лирско Ја схвата да поезија артикулише само опипљиву и видљиву страну стварности, с тим што сама потреба за „пчелом“, за прекорачењем границе према трансценденцији, мотивише стваралачки чин („Посегна ли да те погаля, забиваш жилото си мигом./ А то е коренче на песен за тебе, падаща пчела!“, 8).

У том врло осетљивом осциловању између лирике суптилних метафизичких амбиција и модерне поетике сумње, Цанев остварује и песме изразитије аутореференцијално устројене када је реч о конфигурацији лирског Ја, или пак веристички изведене уз фокусирање на извесну узнемирујућу ситуацију. Тако у песми „Христова возраст“ персона бива јасније осветљена паралелизмом са Христовим путем страдања, с тим што је христоликост лирског Ја дата уз ироничан отклон – уместо надања новом, оностраном животу, лирски субјект осећа „безброј васкрслих зебњи“ у самој свакодневици, препознајући као иманентно својство модерног човека одсуство жеље за променом сопствене судбине („Но посочете ми един, готов да замени дела си/ със участта на другия, макар богоизбрана?/ И аз – на своя крџст. Безброй възкрџснали тревоги/ ме приковават с гвоздейчета кџм земята“, 40). Када се чини да се, са повратком у оквиру приватности, сликом кџери која га уводи у старост, лирски субјект удаљио од контемплације о оностраном, завршни исказ који позне године предочава као предворје нових светова показује пригушену двогубост Цаневљеве поетике – и тај наговештај живота после смрти праћен је резервисаним и суздржаним „кажу“ („Не ангел с меч, а малката ми дџщеричка,/ едва-едва проходила (...) ще ме отведе до старостта/ която – казват – е преддверие кџм други светове“, 40).

Када је реч о песмама изразитије веристичке концепције, вероватно је најрепрезентативнија песма „Телеграма“, свакако једна од естетски најубедљивијих у делу опуса Ивана Цанева публикованом током 70-их година. У њој, наративизовани исказни ток подржава илузију о емпиријском субјекту референцијално одређених просторно-временских оквира (рано јутро, поглед у двориште које дели са суседима), специфичног по ненаметљивој рефлексии о гласу жене који чује у зору и који се не може у потпуности препознати ни као плач, ни као певање („В ленивото квартално утро, а тишината сџнна/ чух песен на жена. Изтрџгнати направо/ от тайнственото дџно на сџрцето,/ плетяха звуците

речитатив трагичен,/ отчаян вик, молба, копнеж, да бѣде споделена/ със някого една неимоверна, страшна радост./ Повика ли ме този глас?“, 26). Разрешење микрозаплета, недоумице о поводу њеног оглашавања, није крај и промишљања о самом гласу и о његовој посредничкој улози – јецаји сусетке на вест о смрти мужа, плач који асоцира на песму радоснијег расположења, подстичу лирско Ја на мисао о апоретичном и неразлучивом споју боли и среће као конститутивног језгра субјективитета, чинећи и благи искорак према метафизици, тј. препознајући то језгро као душу, да би, у већ препознатљивом маниру, остварио и скептичну дистанцу од своје претпоставке („а болката и щастието се съединяват/ в оназ далечина трептяща и неуловима,/ която все наричаме душа“, 41).

#### 4.5.3. Поезија као путовање ка смрти: Ристовић, Раичковић

Када је реч о српској поезији 70-их година, сусрет скептицизма и метафизичких стремљења, контекстуализован настојањем да се проговори и о самом песничком чину, најрепрезентативније је остварен у лирици Александра Ристовића. Његово песништво је иначе специфично по издашној „афирмацији“ лирске субјективности, тј. тешко је пронаћи неку од његових песама у којој се не формира, макар и дискретно, присуство лирског Ја.

Најпре, Ристовићева песничка књига *О путовању и смрти* (1976), сачињена од песничких текстова насловљених редним бројевима, може се посматрати као фрагментарна поема у којој интегративне интенције између сегмената стварају услове да се исказна инстанца сваке од песама укаже као идентичан извор лирског гласа. Већ први стихови откривају лирски субјект који алузијом на почетак Дантеовог *Пакла* назначавача алегоријску вредност пута као кретања кроз живот („Ево ме на половини мог пута, ни тамо ни овде,/ ни у заветрини куће, ни под небеским светлом“, Ристовић 1976: 7), да би се у наредним исказима, посебно у многим песмама које следе, поменута интертекстуална веза указала пре функционалном ради подсећања на то да је заправо *песник* на „путу“, него што је у служби истицања инферналних својстава самог „пута“.

Заиста, лирско Ја Ристовићевих песама спорадично се конкретизује као персону песника, тј. као исказна истанца која настоји да предочи међусобну условљеност стваралачког чина и сложених егзистенцијалних стања. Отуд је у 5. песми апострофирање смрти праћено опонентним односом настанка поезије и неминовне пролазности („Није моје да говорим о теби, смрти, ни да прилагођавам/ висину гласа нечијем облапорном уху,/ није моје да одлажем твој долазак// (...)// Моја је песма испразнила твој простор до јуче испуњен/ суровом зимом и светлуцањем трулежи“, 14).

Ристовић у основи не настоји да изразито иронизује или депатетизује „велике теме“, његовом песништву заправо није страном довођење у први план тема и топоса метафизичког призвука („ја сам данас онај/ који гледа свет око себе кроз прамен магле ил' задимљено сочиво,/ не упустив се ни једном/ у лаке расправе него се залажући за метафизички приступ у поезији и стварности,/ остављен на цедилу“, 1979: 43), с тим што се неретко као резултанта његових преиспитивања рубних питања егзистенције појављују различите варијације повратка интимним и приватним „просторима“; то заправо подразумева двогуби, амбивалентни учинак – дистанцирање од одгонетања „крајњих питања“ и, са друге стране, њихово „претапање“ са свакодневицом и стваралачким чином, који опет, сходно свему претходном, одражавају тенденцију међусобног једначења („нема више оних песама чији би смисао одударало од живота који бих могао назвати својим,/ напротив,/ иду једно уз друго (како бих то рекао неком/ прикладнијом приликом)/ и онда је довољно да постојим уместо њих“ 1979: 26).

Наслов збирке *Та поезија* (1979) отуд може бити полазиште из којег је могуће реконструисати лирски комуникациони модел који Ристовић, уз спорадичне варијације, примењује у већем делу свог опуса, посебно у две овде поменуте збирке публиковане 70-их година – имплицитни аутор, који похрањује само начело насловљавања, наизглед упућује на поетику аутореференцијалне усмерености, на привилегован статус теме певања спрам осталих тематских преокупација.

Међутим, лако се уочава да значење наслова зависи од интонације, чиме се отвара широка скала могућности, од иронијско-разочараног третирања домета

песничког стваралаштва, преко поверења у метафизичку природу песничког говора, до показне интенције, тј. сигналовања да је реч о поетички специфично уобличеној лирици која је пред рецепијентом. Узмемо ли у обзир и то да у поменутој збирци, осим већ сугерисаних персоне које међусобно приближавају поезију, метафизику и свакодневну егзистенцију, постоји и плурално Ми које, стиче се утисак, представља заједницу универзалнијих обрису од дијахроно протежног и кумулативно замишљеног скупа песничких стваралаца, и које сагледава поезију као трагање карактеристично по сталном губитку и недовољности („Кукавна је поезија/ (...)/ у прапочетку је/ неког путовања које смо предузели не надајући се срећном повратку“), јасно је да се Ристовићев лирски комуникациони модел заснива на имплицитном аутору који тиме што песнички чин испоставља као поетичко језгро ка којем гравитирају остале тематске опсесије, не подразумева и једнодимензионалан однос према поезији. Услед тога се у комуникационом „ланцу“ указују варијације персоне специфичне по хабитусу стваралачке фигуре, што подразумева и имплицитног читаоца који ће у егзистенцијално „осетљивијим“ лирским ситуацијама препознавати посредан говор управо о искуствима јединствене песничке индивидуе.

Блискост структура разгранатих, али ипак проходних реченичних фраза, формираних умножавањем зависних реченица или пак гомилањем паралелизама независних реченица које се, као и у случају претежности зависних, интегришу јединственом реченицом понекад развијеном кроз читаву песму (нпр. у мноштву примера збирке *Та поезија*), затим високофреквентни поступак композиционе организације песме који подразумева анафоре и минимално вариране анафоричне конструкције – лирска су средства која уочљивом учесталашћу у Ристовићевом стваралаштву не уједначавају само лирски субјект/глас у збиркама публикованим 70-их година, већ и у већем делу његовог опуса. Тај поступак се, како је већ сугерисано, изводи уз извесну варијабилност конфигурације лирског субјекта чиме се избегава поновљивост семантичких резултата, те је отуд у збирци *О путовању и смрти* лирско Ја аналогон неконзистентног сопства, упркос врло прегледним и најчешће дозирањем херметизованим исказима. Реч је, заправо, о неконзистентности која не потири рационално „језгро“, рефлектовано у континуираном исказивању лишеном контингентних уплива несвесног. Ипак,

неконзистентност се препознаје на плану темпоралности егзистенције, будући да се сопство (ре)конституише из осипајућих фрагмената сећања и од пројектованих догађања у будућности, тј. од свега што слуги да му предстоји на даљем „путовању“ („Ветровите ли године која ми предстоји и коју/ не могу заобићи/ са непрекидним удаљавањем од оног што је започето;/ време ми нуди другачији опис: кокошије перо,/ смрзнут језик и палидрвце између две шаке, у коњушници“, 40).

Са друге стране, лирски субјект збирке *Та поезија* је нешто хомогеније конфигурације, чему свакако доприноси одсуство напетости, специфичне за претходну збирку, између тенденција поемизације и фрагментарности. Та разлика проистиче и из тога што је лирски глас *Путовања* ретко скопчан са статичним спацијално-темпоралним координатама – ток исказивања подразумева разуђено кретање, и то не кроз референцијално утемељен простор, већ кроз „архипелаге“ слика, често метафорично трансформисаних сећања или непозданих визија будућности. У тој интеракцији центрифугалног ширења „опсега“ мотива и настојања да се контролом те екстензије укажу „рубови“ сопства, настаје лирско Ја песама/фрагмената *Путовања*.

Лирски субјект наредне збирке задржава многа својства из претходног остварења – лирско Ја се самоодређује породичним окружењем, апострофирањем кћери и супруге у *Путовању*, односно супруге у наредној збирци, повремено се појављује персоне песника, као и сродна корелација метафизичких, поетичких и егзистенцијалних преокупација, чак и тематизовање сећања. Управо је приступ потоњој теми парадигматичан за диференцијална својства персоне у *Тој поезији*: у песми „Обрнут разговор“ контемплација о непозданости успомена не иницира низање слика дифузне интенције, поступак чија би семантизација потврдила импликације исказивања. Пре је реч о нешто изразитијем „згушњавању“ исказне инстанце чему помаже употреба разговорних фраза, ојачавање континуитета израза и ослањање, у самој завршници, на парадоксални потенцијал исказа, не нужно сликовитог говора („Како су смешне слике из детињства,/ њихов јад је као јад овце:/ залудно блејање између црних скутова,/ нема помоћи ономе што би се могло назвати/ јучерашњим даном/ (...)/ Имам утисак да сам провео живот присећајући се,/ скупљајући крхотине/ онога што је нечему служило или било

његов део, преображавајући се, ломећи се по/ средини, коначно задржавши/ један једини облик/ пуноће и ништавности“, 1979: 21). Ипак, и поред разлика при обликовању лирског субјекта, поступци специфични за обе Ристовићеве збирке публиковане 70-их година очигледно нису лишени међусобног афицирања и одражавају тек благо померање на скали сензибилитета једне у основи јединствене поетичке матрице (в. Микић 1996: 88-112).<sup>105</sup>

Иако привидно конзервативнијег и наизглед једноставнијег поетичког модела него у случају Ристовићеве поезије, Раичковић је *Записима о црном Владимиру* (1970) остварио један од најсложенијих и семантички најпрегнантнији односа тема певања и смрти, поезије и егзистенције. Поменута књига песама је, познато је, невеликог обима и специфичне организације – реч је заправо о невеликом циклусу „оивиченом“ уводном и завршном белешком. Пратећи прозно-аутопоетички записи аутобиографско-контемплативних примеса чине својеврстан легитимишући оквир песничких текстова, будући да инстанца која излаже околности настанка песничког рукописа настоји да умањи утисак било какве фикционализације – сведочи се о сусрету у болници са Владимиром Пурићем, тридесетпетогодишњим Ромом оболелим од рака, који открива детаље свог тешког живота („Много сам радио... Косио ноћу...“, Раичковић 2007: 20) и жељу да његов саговорник, песник, напише песму о његовом боловању.

Наизглед превасходно информативан, пролошки текст заправо у великој мери утиче на формирање лирског субјекта у песмама које следе, као и на семантичке импликације које из њих произлазе. Наиме, Раичковићеви пратећи записи су, на први поглед, у функцији постулирања начела аутентичности, тј. у улози сугестије да се глас лирског субјекта мора доживљавати као глас самог аутора, као и да тему песама, у својој основној интенцији, представља болест конкретне особе коју је сам аутор познавао. Таква тежња начелно је одраз поверења у то да полазни подстицај песме, иницијални искуствени импулс, управо лирском/текстуалном артикулацијом може бити посредован на начин који омогућава да се искази лирског Ја перципирају као искази песника, емпиријског субјекта који не скрива емотивно „залеђе“ из којег је покренут чин

---

<sup>105</sup> О генези песничке самосвести у шире схваћеном опусу Александра Ристовића, у: Аврамовић 2013: 863-873.

писања. По таквом поетичком „кључу“, поезија је привилегован медиј који омогућава неискривљену артикулацију искуствених садржаја, неаутентично трансформисаних изношењем у сваком другом дискурсу. Све то прати парадокс сугерисане поетике – артифицијелност форме/стиха Раичковићевих песама репрезентује многа традиционална, дистинктивна својства песничког израза у односу на било који други дискурс, при чему се прећутно подразумева да то не нарушава аутентичност полазног искуства.

Ипак, иако Раичковић поступком уоквиравања песничког циклуса наизглед стреми наведеним стваралачким принципима, у пратећим белешкама он нуди и другачије поетичко становиште. Песник, наиме, тврди да никако није успевао да се *определи* „за начин на који би песма о боловању Владимира Пурића могла понајбоље да одговори својој намени, то јест њему“ (35). Видљива је, дакле, (само)свест о селекцији поступака и конструктивној природи стваралачког чина, чиме се успоставља дистанца спрам идеје о афективном полазишту писања. Осим тога, јасно се упућује на то да текст мора да одговори на потребе конкретног читаоца, тј. указује се на то да идентификација лирског Ја и песника, назначена прозно-поетичким белешкама, није примарно у служби аутентизације исповедања, повезаног са солипсистичко-интровертним светом самог аутора.

Истичући Владимира као Другог чијој жељи сама поезија мора да удовољи, Раичковић, не „уписује“ у своје песничке текстове само значења о скорој смрти и, универзалније, о неминовности умирања. Иако Владимир сугерише да би желео да песма о њему буде „као оно кад је умирао Бранко Радичевић“ (36), и иако слутећи скори крај не налаже да песма мора нужно говорити о његовом оздрављењу (19-20), Раичковић у пратећим белешкама показује вољу да значења преусмери ка оптимистичким пројекцијама Владимирове будућности.

То је спроведено само у једној песми циклуса, коју прати наслов („Песма о боловању Владимира Пурића“) <sup>106</sup>, и чија значења и упадљиво наивнији тон у односу на остале песме недвосмислено одговарају на жељу за животом, пројектованом као својство Другог, аналогна емпиријског читаоца/Владимира

---

<sup>106</sup> Наслов „Песма о боловању Владимира Пурића“ одраз је, чини се, додатне информације – реч је о песми која је другачија од осталих јер осликава уверење да је баш *то* песма какву је желео Владимир, односно да је баш та песма *најадекватнија* рубном егзистенцијалном стању у којем се налази онај који је песму тражио.



Пурића. Апострофирањем таквог, специфичног Другог обзнањује се и лирско Ја („Владимир Пурић из Сопота села/ Бол болује ево зима цела// (...)// Очима ме питаш, видим Владимире:/ 'Да л ће да се коси или да умире?'// Косићеш, црни Владимире. Ево/ Нисам ти залуд ради лека пево.“ 61). Будући да је реч о једином тексту циклуса који прати и посебна белешка о томе да је Раичковић песму прочитао Владимиру и поклатио њен рукопис, стиче се утисак да се тежило томе да се у њој, између свих инстанци лирске комуникације – имплицитног аутора, сугерисаног рубним текстуалним „маркерима“ (наслов, пратећи коментар), имплицитног и емпиријског читаоца (између којих се настоји укинути разлика), и лирског Ја – постигне сагласје о извесности Владимировог оздрављења<sup>107</sup>.

Зашто није наглашено да су и остале песме прочитане и поклатиене Владимиру? По чему се оне разликују од „Песме о боловању“, и по чему се разликује лирска субјективност у њима? У завршној белешци аутор тврди да је након познанства са Владимиром „скоро заборавио на своју болест“ (34) и отпочео да *болује његову*. У наставку констатује да је желео да бар тражене песме „одстрани“ и да тако ублажи „ову двоструку болест“ (34). На основу тога може се приметити да већ поменути недоумица пред одабиром адекватног песничког поступка, није једини проблем пред којим се аутор<sup>108</sup> нашао.

Наиме, само промишљање о начину уметничког обликовања теме Владимировог боловања, дилема која подразумева металирско дистанцирање од егзистенцијалне ситуације и премештање фокуса на поље песничке праксе, подривана је емпатичком идентификацијом са Другим која усложњава селекцију песничких средстава и ауторску интенцију. Имајући на уму демистификаторски настројене, постструктуралистичке теоријско-аналитичке позиције које прихватају модерну деперсонализацију лирског Ја и сматрају ирелевантним, при

---

<sup>107</sup> Ипак, у цитираним стиховима постоје „сигнали“ (мотив косача, атрибут „црни“) који антиципирају скору смрт, независно од начелног сагласја различитих нивоа лирског комуникационог модела о Пурићевом оздрављењу. О „притајеном“ аспекту текста који, ипак, најављује Пурићеву смрт у издвојеној песми, и последицама тог аспекта по конфигурацију лирског Ја, биће више речи у наставку.

<sup>108</sup> Када кажемо аутор, узимамо у обзир аутобиографски хабитус Раичковићевих пропратних белешки, при чему је јасно да је ауторска фигура и у аутобиографском дискурсу текстуални конструкт. Отуд је употреба термина „аутор“ изведена уз свест о изразитој потреби за идентификацијом исказне инстанце са емпиријским писцем, тежњи снажније израженој у текстовима аутобиографских примеса него у оквирима других жанрова, тенденције која је заправо приповедно-формално начело имплицитног аутора скопчано са пројекцијом имплицитног читаоца који поменути идентификацију неће релативизовати.

херменеутичком чину, сплет мотивација и порива коју генеришу списатељски чин<sup>109</sup>, можемо рећи да имплицитни аутор пратећих белешки конституише „подразумеваног писца“ самих песама, јер у оквиру поетичко-аутобиографског дискурса, чија улога је аутентизација полазишта и контекста писања, сазнајемо да је песник *боловао болест Другог*.

Другим речима, ако је увођење пратећих белешки одраз уверења да сама поезија није довољна да би се пренело оно што се жели исказати, онда се може препознати и узвратна условљеност – сама лирика постиже значењима домете који се не могу у потпуности остварити поетичко-аутобиографским коментарима. И поред настојања да успостави идентификациону везу лирско Ја/аутор белешки/емпиријски аутор, Раичковић очигледно постиже то да лирски субјект сугерише посебне аспекте осећајности исказне инстанце пратећих коментара, које тај метаниво излагања не може у потпуности да посредује. Управо због свега тога важни су поступци обликовања лирског Ја у песмама *Записа*, у којима *персона* заправо представља проширени и видљивији опсег осећајности сопства чији обриси су дати исказном инстанцом прозно-аутобиографских коментара.

Отуд се већ у гласу персоне прве песме може чути и глас коментатора, прожетог емпатијом, а саме пратеће белешке постају својеврсни прототекст саме лирике: „Моја је болест, изгледа, ипак туга./ Кад тѐжâк болује, тежи је него тег./ Март је и овде сред болничког круга/ У коме копне: црни Владимир и снег“ (21). Временско-просторне координате су референцијално утемељене и јасно назначене, али не и изразитије профилисане, будући да у наставку није акценат на самом болничком амбијенту, већ на лирским монолозима спорадично прожетим реторичким питањима која одражавају слутњу о скорој Владимировој смрти и настојање да се проникне у мисао лирског јунака („О, зар да слушам, како се из тог гласа/ Последње жито према мени таласа?// (...)// Зар ће тај црни лик, већ налик сени,/ Да лежи тек ко пејзаж према мени?, 22; „Можда већ замишља и какав ће да буде/ Тај први дан над њиме кад легне под груде“, 23).

Уочљив је и поступак низања сабласних лирских ситуација којима персона специфична по својеврсном „прихватању“ и проживљавању Владимирове патње

---

<sup>109</sup> Не може се занемарити да херменеутичкој традицији ипак није страна укључивање биографских фактора при процесу тумачења (Diltaj 2004).

(„Ја већ по нешто с њиме делим/ (И помало се са њим рушим)//(...)// И стојим пред њим сличан робу./ И када умре, он ће у мени/ Да труне дуже него у гробу“, 24-25), настоји да метафорично одрази мебијусовску сраслост истрајне жеље за животом која, иронично, „наживљава“ умирућег, са неминовним продором смрти у свет живих („Сви мисле да те нема, а замаче за стог.// (...) Под месецом се пружио жито као мир./ Велики посо, ал предуго је сад твоје време...// Ево га где и у песми, мртав, носи најтеже бреме:/ Замахнуо је косом црни Владимир“, 28; „Огрнут белом тежином/ С косиром преко рамена/ Краде се косац брежином/ Побего испод камена“, 31; „већ сам га видео како мртав бежи/ Преко поља, мада ту крај мене лежи“, 32).

Обзнањена авет не припада ни свету живих ни свету мртвих – горком иронијом персоне задржава Владимира и после смрти у улози косача, у ситуацијама ноћних косидби које су га, по речима самог умирућег, довеле до болести<sup>110</sup>. Слика сабласти није само представа уплива смрти у живот као узнемирујућег и неизбежног Реалног, већ и представа размере патње која је бојила Владимирову свакодневицу за живота. Исказом „Ево га где и у песми, мртав, носи најтеже бреме“, лирски субјект изразитије добија „лице“ песника, показујући заправо да су недоумице у вези са одабиром песничких поступака којим би се предочила Владимирова болест, готово детерминисано, могле да добију само једно разрешење – песник обликује сигуран долазак смрти.

Лирски/песнички субјект заправо „убија“ лирског јунака („Ето мога лека: још је жив, а ја му/ Копам овим пером пре времена јаму“, 32), што подразумева неколико импликација – најпре, ни сама песма није уточиште пред неминовним нестајањем, тј. перформативно-евокацијска снага поезије није надмоћна, у поетичкој поставци *Записа*, над самим умирањем; осим тога, персоне/песнички субјект проналази излаз из тегобног емпатичног осећања разрешењем дилема о Владимировој судбини; и, на концу, донекле парадоксално у односу на став да ни у песми „лек није“ (60), поезија остварује себи иманенту „улогу“ артикулације „крајњих питања“ тек када слика тегобну и мрачну страну егзистенције, не и када пригодно пројектује оптимистичну слику будућности. Метафорично казано,

---

<sup>110</sup> Ноћна косидба може се тумачити и као косидба у забрањено време, у доба нељудских, тамних сила (Делић 2007: 57). О издвојеном Раичковићевом делу и у: Микић 1996: 42-56; Милошевић 2007: 7-16.

песников „лек“, испуњење његовог позива, добија коначни вид сликањем најнеминовније законитости људског постојања, не и илузијом о њеном надилажењу.

Отуд је симптоматично да се 5. песма, пре *Песме о боловању Владимира Пурића*, завршава стихом чији је кључни сегмент већ помињан: „Тако, и ја сада, ево, ко раније,/ *Излазим из песме у којој лек није*“ (26; истакао Г. К.). Лирско/песничко Ја које металирски најављује напуштање/крај песме у којој нема наде у Пурићево оздрављење, у наредној, 6. песми, већ смо видели, одређује се као инстанца која се оптимистично обраћа лирском јунаку: „Косићеш, црни Владимире. Ево/ Нисам ти залуд *ради лека пево*“ (27; истакао Г. К.). Ипак, већ први стихови наредне песме најављују Владимирову смрт („Већ као да чујем у Сопоту цигански плач:/ *Лелечу три сина, две кћери, удовица*“), да би завршни истог, 7. сегмента, показао наличје обећања лирског Ја из 6. песме – Владимир ће косити, али не након оздрављења, већ као сабласт, лирско отелотворење и потврда начела смрти („Ево га где и у песми, мртав, носи најтеже бреме:/ *Замахнуо је косом црни Владимир*“; 28). „Маска“ персоне у 6. песми Владимиру/лирском јунаку, адресату и аналогу читаоца коме је песма посвећена, скрива истину о његовој будућности, кореспондирајући заправо изразитије са још једним видом (имплицитног) читаоца – оним који препознаје далекосежне поетичко-семантичке последице изречене „лажи“.

При томе је важан још један детаљ – помињани Владимиров „црни лик“ у песмама које најављују смрт лирског јунака, није изостављен ни у песми која пројектује оздрављење – Владимир је и у тој песми „црни“, што представља „кријумчарење“ слутње персоне песника о скорој Владимировој смрти, односно, прецизније казано, лирски субјект *несвесно* поручује да је успокојавајућа порука илузија и да не верује у његово оздрављење. Иако помињање уплива несвесног у песнички дискурс првенствено наводи на мисао о пракси аутоматског писања, у случају Раичковићеве песме реч је о знатно сведенијем, али ипак присутном објављивању несвесног, те лирско Ја добија и ту димензију, што је редак случај у Раичковићевом песништву.

Може се на крају резимирати да Раичковић одржава илузију о идентификацији неколико инстанци – лирског Ја, исказне инстанце пратећих белешки, и емпиријског субјекта, обликујући *персону песника* у лирским минијатурама и сугеришући при томе привилеговану улогу лирског говора када је реч о артикулацији сложених осећања песника/емпиријског субјекта поводом Владимирове болести, осећања које прозно-аутобиографски дискурс тек наговештава. Осим тога, у песми која најављује оздрављење присутан је и траг несвесног у исказивању лирског Ја, што је атипично за Раичковићево песништво.

#### 4.5.4. Динамика „суhog слова“: Петрак, Лалић, Данојлић

Раичковићево лирско остварење, с чијим естетским дометом се може мерити мало које песничко дело јужнословенских књижевности 70-их година, зачиње питања сложеног статуса аутора, ауторске интенције, односа емпирије и текстуалности, задржавајући се при томе у модернистичким оквирима. Корак даље у генези наведених питања појединим лирски остварењима остварили су Никица Петрак у хрватској и Лалић, односно Данојлић у српској књижевности, мимо својих доминантних опсесија наговештавајући епохалну динамику и, сходно томе, динамизујући и лирски комуникациони модел који подразумева формирање лирске субјективности.

У збирци Никице Петрака симптоматичног наслова, *Сухо слово* (1971), уводни редови у песми „Стабло“ сведоче о међусобном приближавању егзистенцијалистички профилисане поетике и ширих епохалних промена: „Одједном немам речи. Звоно које звони,/ туробно и старовременско има више сока/ но жив човек у свом говору“ (Petрак 2009: 104). Немогућност проналажења адекватних речи, означитеља, „сухих слова“ при артикулисању индивидуалних, „унутрашњих“ стања, имплицира мањак „сока“, редуковање претпостављеног смисла означене компоненте знака. Наговештај новог хоризонта разумевања језика/говора праћен је и параболничном представом стабла које је „знак у свемиру/ изазовно и само али стоји“, при томе „говори нам да трпи сушу или жеђ/ али углавном шути растући јер се расти мора“ (104; истакао Г. К.).

У том случају, лирско Ја је одређено специфичном перспективом („удаљен од свега, сам,/ у недоступном куту земље отворе се очи/ и потом *видим* како се на узвисини/ од сваког напуштено, *себи довољно*,/ несуздрживо у својем избору изјаснило стабло“, 104; истакао Г. К.). Лирски субјект, дакле, подразумева „ракурс“ посредством којег се у стаблу препознаје „знак у свемиру“, самодовољна „инстанца“ која „*углавном шути*“ и самом појавом реализује оно што „говори“, те се чини да јој, при остварењу сопственог избора („изјаснило (се) стабло“), није потребна посредничка улога говора. Узме ли се у обзир и то да је место са којег се „види“ стабло заправо простор радикалне самоће лирског Ја („у недоступном куту земље“), сам спацијални план можемо разумевати као психотоп, и поред могућности да се прихвати и референцијална основа, посредована редуковањем описа и дискретним профилисањем односа лирског Ја према таквом месту. У случају прихватања опције психотопа, стабло можемо схватити као метафору субјекта који је „унутар“ себе препознао да је говор сувишан при акту самоодређења.

Наслућујући кризу у доживљају језика али и одустајући од песничке реализације те кризе на плану децентрирања субјективности и промене третмана самог песничког израза, Петрак ипак остварује отклон од егзистенцијалистичке поетичке матрице, од самодовољне „шутње“ субјекта. Такво дистанцирање је изведено обликовањем амбивалентног лирског Ја које се може препознати као инстанца која себе уочава/разумева као самодовољно стабло „шутње“, али која је, истовремено, отуђена од тог дела сопственог „бића“ („Стајао сам уз стабло, за увијек га посвајао/ стајао сам уз стабло а за увијек смо раздвојени“, 105).

Препознајући мимоилажење у комуникацији као симптом надлазеће промене у поимању језика („идите кући, живи нађите/ двије заједничке ријечи“, 118), Петрак понекад суспреже лирску субјективност при дијагностификовању кризе означавања („Бор, сокол, траг, облак, имају свој лик,/ мрак, тама, дан, сјај, слијепи појмови,/ људи буду, људи нестану, тако се развило,/ само ријечи остају без темеља“, 137). И када се објави, лирски субјект не афирмише промене у разумевању језика, већ пре рефлектује запитаност о узроку те промене („кажете, због којег средишта/ људи и ствари се распадају?“, 111). Лирско Ја заправо остаје у оквирима егзистенцијалистичких (само)преиспитивања, спорадично стичући

специфичну интонацију која долази до руба патоса услед повремених понављања једне те исте речи и фразе („Никог, никог, зар баш никог на овој земљи,/ морамо ли стајати сами/ и у томе наћи достојанство,/ никог, никог, зар баш никог да дијели кревет или стол“, 110). Исказивање лирског Ја особено је и по несталном смеру рефлексивне, по провизорним реским ритмом који одражава нагле промене односа лирског Ја према тек изреченом („Живот; живот? Гол сам под небом./ Вријеме људи, вријеме? Не знам,/ осим што ту и тамо мимо сваке лажи, дубином тла што није штићено ни крухом ни одијелом -// Мрак? Мрак. Говоримо међусобно“, 109).

Лалићев тематски хоризонт, пак, у којем се покрећу питања блиска описаним у Петраковој поезији, нешто је шири него у лирици хрватског песника. У неколико песама првог циклуса *Сметње на везама*, Лалић доводи у међусобну везу низ тема – сећање и заборав, сам чин писања, акт перцепције стварности. У тим песмама лирски субјект је уобличен као посматрач, позициониран често поред мора, с тим што референцијалне интенције, које би прецизирале амбијент у којем се лирско Ја ситуира, интензивно бивају метафорички трансформисане услед ослобађања асоцијативних поља иницираних самим посматрањем.

Тако у песми „Осматрач галебова“ исказна инстанца, изразом лишеним повишене реторике и на моменте у разговорном тону, из онога што је *видљиво* језичком инвенцијом приближава *невидљиво* без метафизичког образложења, „преломљено“ кроз варљиви окулар људских чула („Излазим сваког јутра на исти рт, да мотрим/ Галебове (...)/ Научио сам много: геометрију глади/ У покрету зашестарених крила (...)/ (...) / облик празнине/ Видљив за тренутак у покиданим концима ваздуха/ Које повеже вршак следећег крила“, Лалић 1997: 193). Будући да „године пролазе у том мотрењу“, већ се може наслутити да песма поседује и параболични потенцијал – вишегодишњи излазак „на исти рт“ и стицање знања о геометријско-кинетичким својствима „света“ галебова, може постати и слика посредног поимања темељнијих законитости и својстава света из статичног, суженог поља перцепције субјекта.

У наставку се „своде рачуни“ („Слика је непотпуна,/ А средиште њено као да пропада/ Све дубље у будућност, у тамни надир/ Мог све светлијег сећања на

први/ Излазак на рт, међу галебове“), чиме се сугерише селективност сећања и, рекли бисмо, „згушњавање“ сопства око „тачке“ најупечатљивијег искуства. Траг аутопоетичности и аутореференцијалности у завршници песме („Још увек не знам коме помажем тако/ Да сабере крхотине света –/ Перо галеба, перо анђела, *ову реч...*“, истакао Г. К.) исказној инстанци придаје персону песника, као и у подједнако естетски релевантној песми „Марина IV“ истог циклуса. У потоњој песми ситуација се понавља – персону песника пред морем, динамика перцепције предочена инвентивном фигуром („Брод што одлази, *малочас* крупан у зеници,/ Сведен је на трун“, 196, истакао Г.К.), при чему је обликовање темпоралног плана изведено нешто интригантније, наизглед као одраз субјективне (ре)интерпретације рада чула („У повезаности свега што се збило/ *Од малочас до овог слова*,/ У невидљивом кречу/ Делић је наде која пристаје/ Да буде видљива:/ ова реченица/ Постаје читка тек у огледалу мора“, истакао Г.К.).

Уколико прихватимо да је лирска ситуација референцијално утемељена, можемо говорити о „сабијању“ темпоралног плана – од момента искуства до реализације песме – као сигнала упечатљивости искуства по лирски субјект, али и истовремене комуникације са емпиријским читаоцем, са његовим чином рецепције оног што се збило *малочас* у тексту. Другим речима, Лалић формира персону песника којом настоји да премости разлику између темпоралности читања и етапе транспоновања искуства у лирски текст, огољујући заправо завршни корак у конституисању песме – процес читаоачевог (ре)конституисања и имагинирања предоченог у тексту. Стога је и завршни стих привидна ревитализација миметичког начела – уместо Стендаловог романа који је огледало ношено путем, *огледало мора* зрцали сам текст, односно сложену и „нечитку“ динамику означитеља „враћа“ иницијалном искуству пред морем, имплицитно позивајући и емпиријски рецепијента на остварење тог искуства.

У складу са претходним, сада без нужне референцијалне потпоре уведеним сликама, текст се може посматрати и као аутореференцијална игра, као „рађање“/ имагинирање мора пред читаоцем, „оживљеног“ персониним *ево* („Ваздух мисли о себи, зачиње облак/ Ево трне сјај на первазу пене“), тј. као низање, како се у песми каже, „слова“, означитеља, у времену које је једно јединствено време и читаоца и ствараоца, у времену текста. Реченица/песма „постаје читка тек у огледалу мора“,



тек када се сагледа као самодовољно типографско умножавање означитеља којима читалац на крају придаје смисао. Персона би, у сваком од наведених случајева, не само имала песнички „лик“, већ би тежила да се поклопи и са „ликом“ читаоца.

У многим другим случајевима *Сметње на везама* лирски субјект „носи маску“ (лирског) путописца или пак представља конструкт зависан од интертекстуалних веза, обликован као својеврсно жариште рефлексije о појединим питањима, попут сећања и заборава (циклус „Мнемосина“) или песничког стваралаштва, када се паралитерарним детаљима (пратећа белешка) међусобно приближавају персона и емпиријски аутор („Паркама“). Будући да се у потоњој песми лирски субјект указује као *персона песника* („Једно ми лето треба, изрециво и чисто,/ Да неколико речи поставим међу сенке/ И светлости, у тачну распоредим их замку/ За гласника, који у њу са осмехом се хвата,/ И гори изнад довршеног слова“, Лалић 1997: 243), придодата белешка („На 128-годишњицу смрти Хелдерлина“) није само у функцији истицања повода настанка песме. Уведени паралитерарни детаљ који подсећа на годишњицу Хелдерлинове смрти, у кореспонденцији с темом певања наизглед омогућава да персона песника добије својства која неизоставно асоцирају на емпиријског субјекта/аутора.

Међутим, занимљиво је то да исказивање лирског субјекта не даје нужно повода да говоримо о израженом хабитусу емпиријског субјекта, на коме је, нпр. инсистирала Кате Хамбургер при опису својстава лирике као жанра, већ се исказна инстанца јасно указује као конструкт обликован у тесној зависности од интертекстуалних веза с Хелдерлиновим „Паркама“. Прецизније казано, непосредним преузимањем стиха немачког песника („Само ми једно лето допустите, ви моћне!“), затим и дијалогом са значењима Хелдерлинове песме, обликује се лирско Ја које је лишено нијансираније психологизације и (ауто)биографизације, те представља лирски субјект доминантно одређен рефлексijом о кореспонденцији стваралаштва и пролазности.

Лалићева песма „Паркама“ у ствари огољује однос фактора који могу бити важни за обликовање лирског субјекта (емпиријски субјект, интертекстуалне везе), и то на начин који посебно погодује деконструкцијској теоријској оптици.

Наиме, паралитерарна белешка омогућава да се персона песника укаже као *траг* емпиријског аутора, као дискурзивни „одјек“ вантекстуалне егзистенције. Са друге стране, сам лирски субјект подразумева и *траг* лирске субјективности познате Хелдерлинове песме, тј. у уведену цитату „чују“ се два гласа, персоне песника Лалићеве песме и лирског субјекта песме немачког песника. Иако сама Лалићева поетика није повезана са деконструкцијским мишљењем, описаним корелацијама лирски субјект Лалићевих „Парки“ указује се као двоструки траг – одсутног емпиријског „извора“ и интертекстуалног предлошка за обликовање лирске субјективности.

Када је реч о Данојлићевом доприносу назначеним корелацијама субјект/текст/свет, песника који је 70-их осциловао између не увек сугестивне егзистенцијалистичке поетике и ангажоване лирике суженог опсега значења, пажњу привлачи пролошка песма без наслова у збирци *Чистине* (1973), у којој се, како је већ примећено у критици, издвојени детаљи из природе разумевају као знаци из којих се могу наслућивати, не и коначно проникнути извесна својства света (Хамовић 2013: 49–65). Таква, готово огољена кореспонденција с Бодлеровим „Сагласјима“, у којима је природа „храм где мутне речи слећу“, бива донекле семантички надограђена сенком аутореференцијалности. Наиме, детаљи флоре нису дати тек као симболи, већ су пре свега предочени посредством пролиферације специфичног метафоричног обрасца – различити аспекти песничког текста (интерпункцијски знаци, ритам, графеме, рима, сугласници/самогласници) постају „преносници“ у метафоричним спојевима који би требали предео да представе као „текст“ чији смисао измиче („Да разазнаш та тако видна, ал недокучива места/ у угластом рукопису зимзеленога биља/ (...)/ кукице, петељке, трепељке, зарђали пупољци/ (...)/ обли и пуни самогласници (...)/ црне запете, жичице, жилице, случајне риме:/ децембар то је и кроз воћњаке свиње се одране диме/ (...)/ писмена са шумског тла, стихови што их/ прочитавају снене очи“ (Данојлић 1973: 9–10). У том случају предео, тј. свет се препознаје као „предмет“ интерпретације.

Ипак, уколико саме детаље флоре схватимо као „преноснике“ у метафоричним склоповима, можемо уочити да се тематизује сам песнички текст, односно да се кумулацијом растиња и биља сугерише немогућност коначног

устаљења значења („рука која је писала није ту, значење тек се слуги, / ал нама, сем те слуги, и не треба ништа више; / изгубљени, хвалимо творца, док ниско, ниско чује се / звиждук ветра преко слеђене, игличасте странице“, 10). Лирско Ми је, дакле, специфично по томе што „хвали творца“ и поред осећања недораслости пред „предметима“ интерпретације (свет и/или текст). Услед свега тога лирско Ми је ситуирано с оне стране руба постмодерног хоризонта, будући да је препознатљиво по извесној чежњи за интенцијом творца која би омогућила коначни смисао „предмета“ интерпретације (света/текста). Ипак, констатација да „рука која је писала није ту“ рефлектује значења на два плана – свет се указује као место без творца/Бога, док смисао текста бива „отргнут“ од „руке“ која је писала и „производи“ значења која нису нужно у корелацији с вољом творца/аутора. Тим поетичким аспектом Данојлићев текст детектује промене на епохалном хоризонту, али сама уведена песничка пракса, као и обликована лирска субјективност, још увек припадају модернистичком искуству. Лирско Ми је одређено (ауто)поетичком свешћу посредованом континуираним исказивањем, и идејом фреквентном у егзистенцијалистичкој мисли – о свету без Бога.

#### 4.5.5. У кругу аутореференције: Борислав Радовић

Иако су појединим значењима анализираних лирских остварења изразитије опробавали границу модернизма и постмодернизма, Петрак, Лалић и Данојлић, као ни многи други песници високог модернизма јужнословенских књижевности, нису се приближили посвећености промишљања аутопоетичких питања и, сходно томе, стваралачког чина, у мери у којој је то учинио Борислав Радовић. Многе поетичке доминантне његове поезије већ су подробно описане у књижевнокритичким текстовима, уз консензус међу тумачима о високим естетским донетима његовог стваралаштва. Од 1979. године, када излазе Радовићеве *Изабране песме*, свака његова наредна песничка књига носи наслов који, наизглед, пре садржи информацију о проширењу самог опуса него што открива поетичку генезу (*Песме 1971-1982*, *Изабране песме 1954-1984*, *Песме 1971-1991*, *Песме*, у издањима из 1994. и 2002. године). Међутим, управо сугерисаним

принципом насловљавања Радовић указује на то да поетичко-семантичко поље и језичко-формални принципи обликовања сваке појединачне песме постају релевантнији од значења која могу происходити из концептуалних начела организације збирке.

Томе пак претходи збирка *Описи, гесла* (1970), у којој Радовић брижљиво и истанчано формира начела имплицитне поетике која ће уткати у своје лирска остварења, настављајући стремљење „граничномодернистичке природе“ (Брајовић 2005: 8) зачето већ у *Маини* (1964) и приклањајући се тиме „проблематизујућем поимању песме као динамичног епистемолошког геста у којем се људски говор самоиспитује“ (8). Отуд не чуди што у збирци *Описи, гесла* лирска субјективност није у првом плану, напротив – превласт прознопоетских, у основи аутопоетичких текстова који су на рубу микроесејистичког израза, изразита посвећеност (у лирским песмама) превредновању корелације дескриптивних поступака и симболичких учинака, као и наслови циклуса попут „Говор пророкује“ и „Над задатком“ – сведоче о максималистичком усмерењу на језик, његову песничку употребу и саму песму као централне „лирске јунаке“, још увек под окриљем идеје, „кријумчарене“ и прилагођаване након романтизма и у појединим модерним/модернистичким поетикама: „Не убити тајну“ (Радовић 1970: 65).

Појава лирског субјекта у *Описима* подразумева дискретни „отисак“ у виду показних заменица („Ту настајање и бивање/ Са истог издана пију/ Тескобни писак понорнице“, 73; „Мршав је то пањ и танка лоза:/ Певање и родоскрнављење/ Под истим кровом“, „У сенци родослова“, 46; истакао Г. К.). Тако употребљене показне заменице пре одражавају симболички кондензована „места“ него референцијално утемељене просторно-временске координате персоне, чију сведену појаву у наведеним случајевима пре можемо сматрати „одјеком“ персонификације имплицитног аутора, доминантно одређеног истраживањем језичко-обликотворних могућности, него гласом лирског субјекта. И у случају плурално формиране персоне песме „Неимари“ евидентна је суздржаност у равни назнака прецизније атрибуције исказне инстанце („Тражимо пут у нову безименост“, 43), подобно просијавањима високофреквентне теме Радовићевог песништва – промишљања (са)условљености језика и оних који певају/говоре.

У таквој „зони персоналне самозатајности“, у којој „језик од песника (...) неизбежно ствара *медијум трансперсоналног исказивања*“ (Брајовић 2005: 13), Радовић остварује поетичку подлогу која ће му омогућити да у стваралачкој етапи након 1970-е године посегне и за наизглед профилисанијим „лицем“ лирског субјекта („Ветар“, „Трешња“, „Приближавање једној зољи“, „Зимска маштарија“, „Нож из друге руке“, „Мртва природа из Абукира“, „Живот вина“), трагајући најчешће и у оквирима таквог изражајног модалитета, и на плану значења, али и у равни семантизације језичко-формалних својстава, за могућностима лирског „припитомљавања“ независности језика од „контроле“ субјекта, желећи да евоцира и то измицање језика (чак и) поетској употреби, и тему пролазности и недостатности људске егзистенције.

Свет лирског субјекта тако у песми „Зимска маштарија“ постаје оивичен процесом контемплације која „призива“ слику предцивизацијске заједнице и рађања језика („Замишљам најдужу зиму онога доба;/ (...) / Нешто би се, ни крик ни цвилеж, /у добар час коме ту отело из грла/ (...) / жаморили би око огњишта, / крајње једноставно, не налазећи речи, / не држећи до прозодије, / не водећи бригу да ускладе гласове / не сметајући један другом. / И сви би замукли, замишљам, да послушну / капање воде са сводова“, Радовић 1985: 118), чиме се заправо тематизују ограничени домети (артифицијалног) песничког језика, а само предјезичко искуство сусрета са појавама у природи, непосредовано цивилизацијским знањима о свету, тј. сам прелазак гласовне стихије у језик остаје тек наслућен и несигурна претпоставка „замишљања“.

У песми „Ветар“, пак, изразито референцијално утемељеним изразом остварује се параболна потка о песничком акту као сталном губитку услед дејства „ветра“ („Сањао сам како се подигао ветар, / (...) бахат, плах / склон да све одува пре него што разуме, / непоправљив, *исти* од оне ноћи кад је / прошли пут вршљао по мојим хартијама // (...) // Тек ујутро сам изашао на терасу. / (...) / али нигде нисам успео да пронађем / ништа од синоћног рукописа“, 82; истакао Г. К.). Ветар, свакако, поседује специфичну симболичку вредност која упућује и на екстерне, непредвидљиве факторе деструирања стваралачког чина, али и на дејство подривајућих, унутарсубјекатских, предјезичких, предлогичких несвесних сила обзнањених у сну посредством флуидног означитеља „ветра“.

Симптоматично је да се „дестабилизација стајаћих значења и формула“ (Брајовић 2005: 10) открива као доминантно начело имплицитног аутора и у многим Радовићевим песмама веристичког израза, па и у самом „Ветру“ – наглашава се да није реч о значењима симбола/мотива ветра која се могу пронаћи у литератури, „од Сен-Џона Перса до Александра Блока“ (82), чиме ветар из сна лирско Ја настоји изместити из интертекстуалних веза и устаљених топоса. Ипак, самим тим што је ветар из сна *исти онај* који је на јави помео песникове рукописе, (изнова) се сабира симболичко језгро које, заједно са дистанцирањем од књижевне „употребе“ ветра, рефлектује двогуби став високомодернистичке провенијенције – о нужности надилажења предвидљивости песничког говора и, са друге стране, обнављања свести о ограничењима тих стремљења.

Варијација наведених тежњи уочљива је у песми „Мртва природа из Абукира“, као вид указивања на одређени интертекстуални подстицај, као ослањање на семантичке домете прототекста и извесну „надоградњу“ његових значења, не и уз искорак ка постмодернистичком поимању интертекстуалности и општих места као ослобођања самодоволне дискурзивне игре. Наиме, у „Мртвој природи“ лирски субјект се може разумевати као видљива еманација имплицитног аутора, будући да епиграмски уведени цитат из Валеријевог „Гробља на мору“<sup>111</sup> („Ce toit tranquille où marchet des colombes...“) није само сигнал поетичко-интертекстуалних индиција „подразумеваног писца“, већ и, касније у песми, предмет алузија саме персоне. Ситуиран у простору ресторана, у египатском Абукири, лирски субјект садржаје мора, односно Валеријевог „морског гробља“ види испред себе на тањиру („седим пред хитрим марљивим царством/ губица, кљунова и киша (...) не с каквог гробља крај мора, душо моја/ (...)/ гледам како грабеж малакше на тањиру“), такво дискретно иронијско снижавање прототекста користећи заправо за, такође иронијско и у основи модернистичко, превредновање топоса душе, призваног разговорном фразом уз вишесмислени учинак увођења себе и/или Друге у готово нагонско, хедонистичко, нутриционистичко задовољство које се препознаје као својеврсна законитост

---

<sup>111</sup> „Тај мирни кров, тај корак голубова“ (нав. по Николић 2000: 530). У истом тексту више о поклапањима, контрастима и надовезивањима Радовићеве песме и Валеријевог лирског остварења (529-541).

живота у природи/мору („И будим ти жељу за таквим прождирањем,/ где сваки залогај захтева цела уста“).

И поред јаснијих просторно-временских оквира и назнаке интерперсоналне релације, као и у другим Радовићевим песмама доминантно веристичког поступка, нема детаљнијег моделовања приватности персоне или њене психологизације; само донекле су изузетак, пак, спорадична помињања кћери или оца („Приближавање једној зољи“, „Живот вина“). Чак и када су тематско-мотивске доминанте у појединим песмама специфичне по егзистенцијалистичком призвуку, чини се да се и у тим случајевима може наслутити истанчана кореспонденција са традицијом употребе песничких средстава, топоса, са културолошким контекстом који се „иза“ поједине визије стваралаштва може наслутити, будући да је Радовићу у основи најближи „комбинаторички принцип наслојавања и укрштања свакодневице и културе“ (Божовић 2003: 32; в. Јовановић 1994: III-LXII).

Када је реч о песмама не увек строго веристички устројеним<sup>112</sup>, које садрже трагове интимнијих или афективно обојених, не нужно увек позитивно конотираних релација, семантички „ток“ тих текстова неретко интеракцију лирски субјект-Други, моделовану у различитим степенима херметичности, преводи у сферу промишљања о релацији језик/субјект/свет. Отуд у песми „Лов ловећи“ иницијална, алегоризована релација лирског субјекта и апострофираног Ти, постављена као однос гониоца и гоњеног („Наши су знаци јасни:/ твој руј и моја челенка,/ твој честар и моји хртови,/ твој лог и моја љута зима/ где се одувек на пола ока спава“) на концу прераста у одмеравање динамике унутрашњег искуства које прати чин писања, сугеришући га, сходно првом делу песме, као однос никада окончане „потере“ између ствараоца и (не)довршеног дела.

И једној од ретких Радовићевих песама паралитерарног додатка (посвете)<sup>113</sup> који осветљава повод настанка песме и тиме рефлектује одступање

---

<sup>112</sup> Није неоправдано приметити да након 1970. године, Радовићева поезија постаје отворенија за евидентије референцијалне релације, односно проходнији веристичко-наративни израз; ипак, од песме до песме неопходно је одмеравати вид и поетички значај корелације таквих поступака са Радовићу често блиским и најчешће суптилно изведеним повећавањем херметичности исказног плана.

<sup>113</sup> Реч је о посвети: „За једно име, прочитано на немачкој парцели Новог гробља, у збегу за бомбардовања Београда 6. априла 1941“ (Радовић 1985: 77).

од високофреквентног начела имплицитног аутора, од *редуковања контекстуалних информација* – у, дакле, песми „Ernestine Hoff“, кореспонденција дискретно емпатично интонираног лирског гласа и паралитератног податка најпре открива персону специфичну по искуству нацистичког бомбардовања Београда. У завршници песме, блискост тако одређеног лирског субјекта и апострофом „оживљене“ мртве Друге није потврђена само кризном егзистенцијалном ситуацијом која релативизује границу између живих и мртвих („Лежао сам уз твој камен,/ а он на мојој априлској земљи.// (...)// сети ме силе/ што је одоздо држала све конце/ и прибила ме да дишем у тле“, 77), већ и повезаношћу на универзалнијем нивоу који деперсонализује обе инстанце, и исказну и зазивану, и који је знатно подобнији Радовићевој поетици од додатног профилисања егзистенцијалног стања: „Нисам те ни заборавио ни видео./ А све време се хранимо на једна уста/ и казује нас исти језик“ (77).

Посматрано у контексту кореспонденције питања о језику и о песничким „словима“ и, са друге стране, топоса и лирских ситуација који преводе пажњу са језичког-дискурзивног и (ауто)поетичког плана на шире схваћене проблеме егзистенције, чини се да је најдалекосежнија значења Радовић остварио песмом „Млеко и мед“, већ поступно тумаченом у критици (в. Брајовић 2005: 16–20; Николић 1985: 119–143), у којој се исказна инстанца саморазумева у интензивном односу са неименованим Другим/Другом, лајтмотивски („челом уз чело“, „разговор очију“) и више пута синтаксички идентично („теби и мени“) изнова враћајући фокус на ту релацију, омогућавајући метафизичке импликације њеног значења у завршници песме.

На концу, када посматрамо етапу Радовићевог стваралаштва од збирке *Описи, гесла* до првих година девете деценије прошлог века, може се рећи да лирска персона, и онда када се формира као аналогон најчешће елиптично назначене „унутрашње“ динамике, често је истовремено и „место“ (ауто)поетичког „опита“. Услед тога није неоправдано очекивање да подразумевани рецепијент, не би ли у потпуности појмио сву сложеност песничког текста, мора добрим делом „имати слуха“ за Радовићева истанчана поетичка стремљења. Јер, песник *Маине* артифицијелним поступцима формира церебрално устројен и делимично у себе затворен песнички свет, који понекад



остаје незаинтересован за ширу скалу искустава која се могу евоцирати поезијом и самим тим лирском субјективношћу.

#### 4.5.6. Рубне поетике: Сламниг, Тауфер

Када је реч о опусима који изразитије конвергирају неоавангардном и постмодернистичком поетичком „простору“, задржавајући и својства модернистичких стваралачких концепата, свакако би требало скренути пажњу на лирику Ивана Сламнига у хрватској и Вено Тауфера у словеначкој књижевности. Најпре, када је реч о Сламниговим збиркама које су овде у фокусу – *Analecta* (1971) и *Дронта* (1981) – али и у целокупном његовом песничком стваралаштву, поетичка специфичност добрим делом је заснована на формирању видова лирске субјективности који одишу само привидном једноставношћу, често условљавајући сложене семантичке консеквенце.

„Море у ноћи је метална плоча“ једна је од ретких песама у *Analecti* у којој се не реализује један од доминантних и препознатљивих поступака Сламниговог песништва – формирање тоналитета лирског гласа којим се нескривено исказује иронично-персифлажни однос према уведеној теми, уз очување значајног удела, у коначним семантичким „результатима“, деоница тока исказивања које одступају од иронично-хуморне интонације. Поменута песма је заправо лирска минијатура заснована на развијеној метафори мора и „незнаног пливача“ у њему као слици лирског Ја које се удваја и у ком, са подизањем непознатог из воде, тј. из непрозирног/несвесног „дела“ субјекта – јачају самодеструктивни пориви („Море у ноћи је метална плоча/ на њој свјетлуцају звијезде и свијетла;/ пливам и тонем и увијек сам ја./ (...) тек негдје у души/ још море свјетлуца (...)// и чекам да дође/ из сиве даљине/ из мора што мијеша се с ноћу/ незнани пливач/ осамљен, тих/ и да с леђа ми загњури главу“ („Море у ноћи је метална плоча“, Slamnig 1990: 239).

У већини осталих песама лирско Ја износи промену у себи или у сопственој перцепцији света, при чему је јасно да потенцијално заснивање егзистенцијалистичке лирске субјективности поседује противтежу у „сигналима“

ироније. При томе иронија коју Сламниг уводи не подразумева ирелеванцију покренутих тема – тон лирског гласа заправо омогућава да наслутимо сложену лирску субјективност која је неоспорно упућена на „крајња питања“, али која траговима хуморног дистанцирања од домета сопствене рефлексije сугерише недоступност коначних одговора о човеку и свету, истовремено „кријумчарећи“ *ведрину* ничеанске провенијенције, идеју да је све што „узимамо као *важно*, наш издајник“ (Ниће 1989: 111).

Песма „Омаглица“ репрезентује управо такву лирску субјективност – описано стање лирског Ја типичан је пример персонификовања динамике свести („Нетко из затиљка, лебдећег сједишта,/ прстима притиште средиште свјесности,/ позорност ми поставља пред ништа“, 245), чему се додају компарације које сугеришу клонуће духа („Постајем димаст ко зрак међу паллама,/ постајем млохав, ко дојенче, без кости“, 245), да би у завршници песме исказна инстанца „склизнула“ у позицију која је наизглед лишена знања о томе да покренуте теме представљају опште место модерне књижевности и да могу одражавати универзално важеће искуство („Ако ли коме се слично збило/ ил ако се овим питањем бави,/ нека ми свакако јави“, 245).

Персона која преузима маску наивности – поступак је који се неретко може срести у Сламниговој лирици. Испод такве „образине“ указује се лирски субјект специфичан по двогубом становишту – привидно умањење релеванције уведене, егзистенцијалистички профилисане теме, заправо је одраз луцидног духа који одбија да буде међу онима који са „патосом озбиљности (...) површно и задовољно“ (Ниће 1989: 111) приступају „крајњим питањима“; са друге стране, маска наивности у функцији је остварења супротног ефекта од једнодимензионалне денотације самих исказа лирског Ја – постављена питања („Ако ли коме се слично збило/ ил ако се овим питањем бави“) заправо су иронијски остварена сугестија о општеважећем квалитету описаних стања субјекта. За каснији покушај одређења Сламниговог стваралаштва према поетици постмодернизма, важно је истаћи да сегменти песме који уобличују мучно стање субјекта не садрже сигнале иронијског отклона.

Испод персоне наивности указује се, дакле, „лице“ ироничара, оног ко не верује да је његов „вокабулар ближи стварности од других, да је у контакту са неком моћи изван ње“ (Rorty 1995: 89). Сламнигова иронија, ипак, није само у функцији разградње илузије о коначним одговорима на универзална питања о људској егзистенцији. Не уклањајући се од друштвено-политичких неоумица, хрватски лиричар персону ироничара уводи и у песмама које преиспитују начела владајуће идеологије у СФР Југославији, али и у случајевима тематизовања хрватског националног идентитета.

Најпре, у песми „Творничком димњаку“, лирски субјект апострофира фабрички димњак који стоји „далеко/ укочено/ достојанствено/ и трунак снобовски/ (...) (иза лишћа дрвећа)“, док из њега излази дим „лагано, као из Везува“ и на њему „почесто/ вије црвена застава“ (234). Након поређења описаног димњака са суседним, који „на врху/ има/ некакву брњицу“ која је лирском субјекту „антипатична“, додаје се да потоњи димњак „не дими (...) онако симболички“ као првобитно описани. Јасно је да је уведена „оптика“ иронијска: симболичку вредност димњака на којем је црвена застава, тј. амблем социјалистичког прогреса, персону прихвата и афирмише, уводећи заправо, иза иронијског „застора“, другачији симболички поредак – из димњака се дим извија „као из Везува“, чиме се несумњиво антиципира крах сугерисаног друштвеног система. Осим тога, Сламниг датира песму (1947); временска блискост успостављања новог политичког система и настанка песме неизоставно подсећа на то да је антикомунистички став у годинама непосредно после пораза фашизма могао имати контраверзне импликације. Ипак, шири контекст Сламниговог стваралаштва, о чему ће у наставку бити речи, даје повода да лирску субјективност у многим његовим песмама, као и у „Творничком димњаку“, препознамо као либералну идеолошку позицију.

Идеолошки предзнак лирског Ја у „Творничком димњаку“ може се приближити посредством анализе других песама *Analecte* које дотичу друштвено-политичка питања. Реч је, наиме, о неколико лирских текстова: о лапидарној песми „Ја сам странац“, друштвено-критички ангажованом остварењу у којем постоје и егзистенцијалистичке импликације, и у ком је лирска субјективност заснована на постмодернистичкој техници палимпсеста („Ја сам

странац! Добар вечер/ Да л си и ти странац?/ Два смо, значи? немој рећи, јер/ ставит ће нам ланац“, 244)<sup>114</sup>, затим о минијатури „Пред сликом Милана Беговића“ у којој се подсећа на конформистички став Беговића у НДХ, о сатиричној параболу гротескних елемената („Патриотска пјесма“), те о „Хрватском зачећу“, вероватно најсугестивнијем остварењу *Analecte* када је реч о кругу друштвено-ангажованих песмама.

Док је у „Патриотској пјесми“ чин самоубиства утапањем у море предочен као готово бурлескно настојање лирског субјекта да постане Спаситељ параболочно представљеног колективитета („Хтио сам рибама бити Месија,/ уз моло је ишла рибља процесција“, 256), у „Хрватском зачећу“ лирско Ја говори из позиције досељених Словена на Балкан („Поричем да сам Средоземац./ више сам Пољак или Пемац:// дођох с пустих антских степа/ без рошчића, фруле, без репа“), при чему је само формирање персоне изведено на начин који огољује демистификаторску интенцију имплицитног аутора: уз употребу фраза енглеског језика („but look“) и одржањем често хуморне парне риме која тону лирског гласа одузима ауторитативност идеолошког наратива, „маска“ лирског субјекта самом својом конфигурацијом подрива интегративну снагу по колектив изнете иницијалне тачке етногенезе („but look... из тога што сматрах слузи/ Илирка црно-бијела пузи.// (...)// Што ми то сиње очи виде?/ У мене равно она иде.// Отежали смо... носим младо./ Одатле ово цело стадо“).

Може се, заправо, рећи да је Сламниг углавном доследно градио персону ироничара као вид супростављања облицима мишљења које је препознавао као једноумље, тиме начелно лирској субјективности придајући либерални идеолошки предзнак и антиколективистички став. Ипак, места неодређености и вишесмислености које таква исказна инстанца продукује, будући да јој није иманентна тенденциозност и сужавање поља значења, дају повода да се укажу обриси различитих интерпретативних заједница које настоје да конкретизују семантички „отворена“ места, самим тим и конфигурацију лирске субјективности.

---

<sup>114</sup> Реч је о нескривеном надовезивању на песму Емили Дикинсон („I'm nobody! Who are you?/ Are you nobody, too?/ Then there's pair of us - don't tell!/ They'd banish us, you know!“), чиме у лирском гласу Сламнигове песме „одзвања“ и лирски субјект остварења америчке песникиње.

Адекватан је пример анализа поменутих песме „Пред сликом Милана Беговића“<sup>115</sup>, у којој поједини тумачи препознају „раз/говор о судбини пјесника Гиге Барићеве у провинцијалној средини која његовој духовној госпоштији супротставља примитивност своје заостале 'влашке' као синонима ускости наших (не)прилика“ (Вошковић 2011: 105), док се у другим случајевима констатује да „закључни стих *свакако се живи у Нашкој* (...) ниједи је крик свих недаћа кроз која је прошао познати пјесник само зато што је у доба НДХ-а, као најизвођенији страни драмски писац у Италији, примио одличје културне установе наведене фашистичке државе“ (Вуљас 2011: 130).

Осим што није неоправдано поставити питање шта се то подразумева под „духовном госпоштијом“, те наслутити и изразито негативно конотиран хетероимаж „скривен“ у уверењу да означитељ „Влашка“ подразумева „примитивност“ Беговићевог окружења у време НДХ-а, остаје нејасно и зашто се, у случају другог примера интерпретације, минимализују политичке и, у крајњој инстанци, етичке импликације учешћа у јавном животу НДХ-а. Пре показатељи „контура“ одређене интерпретативне заједнице него могућих значења Сламнигове песме, издвојена тумачења мимоилазе вишесмисленост коју Сламнигова песма еманира. Следствено томе и лирски субјект се имплицитно третира као инстанца у функцији једнодимензионалне идеје.

Уколико, дакле, исказе лирског Ја схватимо иронично („Лако је било Беговићу“), јасно је да персону постаје специфична по готово емпатичном разумевању за одлуке аутора „заробљеног“ сложеним политичким околностима; међутим, дословно читање доводи до тога да завршни стих („свакако се живи у Нашкој“) препознамо као иронично и привидно нивелисање разлика између различитих начина живљења, тј. различитих реакција на репресивно друштвено окружење, чиме се, извесно је, не формира благонаклон однос према Беговићевој помирљивости у време фашистичке власти. При томе не би требало губити из вида да је опис Беговићеве ситуације дат у перфекту, а завршни исказ у презенту, те да отуд лирски субјект постаје специфичан по дискретном успостављању

---

<sup>115</sup> Неопходно је песму навести у целости: „Лако је било Беговићу/ могао је пушити цигарете/ господин од главе до пете./ Жандарми га не би давили/ ни ватру под њим палили/ а за Ендеха је отишао у Италију на тренут/ или га је ударила кљенут/ па га је Гига Барићева водила по Влашкој./ свакако се живи у Нашкој“ (263).

аналогичне између околности у којима се налазио писац *Гиге Барићеве* и доба из којег се оглашава лирско Ја, чиме се и сугерише да и после НДХ-а постоје писци који „свакако живе“ – опортунистички и комформистички.

Да се значења Сламнигових текстова доводе у политички оквир и када нема превише основа за то, сведочи и тумачење уводне песме *Дронте*, „Ако ли је нешто нешто“, чији се стихови („Мисао без протумисли/ без промјене, без престанка/ гдје смо сами себе стисли,/ нема вишка, нема мањка;/ и у сили свој огњени/ и љубовник и љубљени“, ...) препознају као критички опис друштвено-политичког живота у СФРЈ (в. Буљас 2011: 131). Ипак, тиме се пре учествује у формирању интерпретативне заједнице која не скрива своју идеолошку позадину, док се занемарује да се од првих стихова („Ако ли је нешто нешто/ и онда кад другог нема“) – који се могу разумети као алузија на креационистичку идеју о „Првом покретачу“, али и као далека парафраза Хајдегеровог питања на почетку *Увода у метафизику*<sup>116</sup> – у први план доводе метафизичко-есхатолошка питања.

Лирски субјект поменуте песме део је неименованог Ми, што је свакако, с обзиром на уведени контекст, одраз универзализације исказне инстанце. Конститутивно својство персоне је и њена условљеност интертекстуалним везама, тј. већ је у критици показано да Сламнигово лирско остварење представља агностичку реплику на Гундулићеву песму „Од Величанстава Божијег“, на апотеозу хришћанске визије настанка света (Fališevac 2007: 81-82).

Конструкт лирског Ја, хуморног отклона од прототекстуалног полазишта, заправо је функционално осмишљена инстанца посредством које се успоставља не само дијалог хришћанског етоса и скептицизма, већ и барокне поетике и модерног поимања (интер)текстуалности. Употреба сестине и осмерачког стиха чини се да није уведена ради превредновања или пак деструирања традицијских облика лирског изражавања, већ управо са циљем манифестације модерних поетичких могућности, тј. реализације модерне лирске субјективности у оквирима формално-изражајног устројства специфичног за барокну дубровачку поезију.

---

<sup>116</sup> „Зашто је уопште оно што бива, а не чак ништа?“, в. Хајдегер 1976: 19.

До које мере је персона у поменутој песми заправо регулатив кореспонденције два поетичка и епохална хоризонта, показатељ је курзивно истицање цитираних Гундулићевих стихова као вид „интервенције“ имплицитног аутора, чиме се чини очигледнијом артифицијална природа лирског Ја, разоткрива прототекстуално полазиште и чини виљивијим полемички приступ имплицитног аутора. Такво типографско истицање цитата у односу на остатак текста није чест поступак у Сламниговој лирици; то, ипак, не значи да се предложак с којим се успоставља интертекстуална веза увек прикрива – каткад се већ у наслову реферира на поједине ауторе или остварења, као што је случај са песмом „Слага Гундуо о прошастју“. У њој се лирски субјект конципира на сродан начин као у песми „Ако ли је нешто нешто“ – за позицију персоне специфична је универзализација становишта, изношење сопственог искуства као важећег за неименовано Ми („на хипу се бријеме врти,/ то нас спашава од смрти“, 310), и модерно преиначење барокне представе пролазности изнете у Гундулићевим *Сузама сина разметнога*, уз ритмичко-формални оквир преузет од дубровачког песника и фразеологију особену за простор Дубровника<sup>117</sup>.

Већ у овим примерима видљиво је да лирско Ја губи на плану психологизације, и постаје дискурзивни резултат компарирања етоса и песничких пракси који су вековима „удаљени“. Сама песма постаје плод (интер)текстуалне комбинаторике, пролиферације имагинативне цитатности, дезавуисања представе о метафизичким дометима песничког стваралаштва, одраз песничке самосвести о конвенционалности употребљаваних поступака и, у појединим случајевима, резултат осциловања између пастиша и пародије; песма постаје, дакле, „простор“ козеријског укидања хијерархија поетичко-обликотворних принципа и повлашћености било којег изражајног идиома. Све то је, свакако, давало повода да се Сламнигова поетика препозна као постмодернистичка.

Иако није без основа уочавање постмодернистичких начела у Сламниговим песничким поступцима, не може се мимоићи утисак да је његова поетика пре свега *граничне природе*, да уочљиво остаје и у пољу формирања значења/лирске

---

<sup>117</sup> На Гундулићеве стихове („Што је било, прошло је веће“) лирски субјект Сламниговог остварења пружа представу времена која подразумева „вечно враћање истог“ („а дојдућег века слика/ само овог је прилика“). Детаљна анализа Сламниговог „одговора“ на Гундулићеву поему у: Fališevac 2007: 82-83.

субјективности на начин који је ближи модернистичким поетикама, што прате тврдње тумача да Сламниг, у кумулацији интертекстуалних веза, није потпуно лишен пијетета, делимично и елиотовског односа према традицији (Fališevac 2007: 93). Чак и у познатој песми „Буколичком, тријезном читаоцу“, која је врло близу својеврсног постмодернистичког манифеста о смрти аутора и ослобођеним интерпретативним могућностима, наслућује се дискретно интониран критички однос према феминистички профилисаним аналитичким перспективама (Vuković 2011: 23), тј. лирско Ја „(раз)открива заправо и потенцијалне слабости новоуспостављене литерарне и културне парадигме, у извесном смислу апстраховане у свом стратешки 'доктринарном' опредељењу за неповратно свргавање Аутора и Дела са столетног пијадестала књижевности“ (Braјовић 379).

Ближа је постмодернистичким принципима обликовања књижевног текста песма „Некад сам био миш и све“, у којој се малодушно осећање лирског Ја („Некад сам био ниш и све,/ а сад сам опет ниш и не,// (...)// и бљутав сам ко дронта (додо)“, 301) пореди са судбином истребљене врсте птице додо, дронте, уз фусноту која у целовитости представља цитат из орнитолошког списка с краја XIX века. Појашњење мотива лирског текста другим текстом, дискурсом који лако напушта научну строгост, производи комичне ефекте и самим ситуирањем у фусноти деструира аутономију лирике као жанра<sup>118</sup>. Реч је, дакле, о облику интертекстуалне игре који изискује да се значење песме тражи у кореспонденцији самог лирског текста са успостављеним паралитерарним контекстом, „заслужним“ за депатетизацију теме егзистенцијалистичке провенијенције.

У наведеном случају лирски субјект „носи“ персону песника/аутора бивајући обележен и дискретном идентификацијом („и бљутав сам ко дронта (додо)/ ко кад сам Ile de Franceom одо/ и чеко штап за сваким углом“), поистовећењем са ишчезлом птицом услед чега лирско Ја провизорно добија и зооморфну персону. На крају песме, у завршном дистиху („што лети слабо, а бјежи лошо./ О баш је добро што је ошо“) осим гласа лирског Ја „кријумчари“ се и глас

---

<sup>118</sup> Један део цитата из студије Стјепана Гјурашина, објављене 1899-е године, који представља лични коментар на судбину птице додо и који додаје аутсајдерску ауру лирском Ја, гласи: „Та ругоба је била уз то врло тупа, те су је људи могли по вољи штаповима убијати и тако напосле изтријебити. Месо јој није ваљало и изим можда стручњака не ће ваљда нитко пожалити, што је таквог ругла из птичјег света нестало“ (301).



инстанце лишене емпатије за ишчезлу врсту, комплементарне са пратећим, паралитерарним дискурсом и у улози метафоричног посредовања гласа оних који врше насиље над било којом аутсајдерском фигуром. Чак и ако не узмемо у обзир наведено вишегласје у последњим стиховима, ако, дакле, останемо при ставу да је реч о континуитету исказивања једне инстанце, можемо препознати буфонерски однос лирског Ја према репресији и насиљу.

И у последњој песми, и поред интертекстуалне комбинаторике, Сламниг чува препознатљиву копчу са егзистенцијалистички профилисаним питањима, чиме заправо одржава повезаност са модернистичком поетичком основом. Прецизније казано, у многим песмама *Analecte* и *Дронте* лирски субјект, и поред евидентног хуморног и (само)иронијског отклона, превасходно бива обележен суспрегнутим потресима сопства услед свести о пролазности или егзистенцијално кризним стањима, што у основи подразумева *хомогену конфигурацију лирског Ја*, провизорно подвајану између козеријског и егзистенцијалистичког односа према смрти и рубним осећањима, али и увек лишену децентрирања и дисперзије.

Тако у песми „Ако ми се деси инфаркт“, иако почетни искази не остављају утисак да насловну претпоставку прати и ничим релативизиована пројекција скоре смрти („Ако ми се деси инфаркт,/ нека буде у дубровачкој Кафи,/ о да засвирају Мусоргића/ док ја се враћам са тениса“, 280), у завршници песме управо фразеолошка конструкција добија призив неминовности („ал ја сам већ дебело мртав/ и Мирта нада мном тули“). У песми „Какав је то јесенти мирис“ лирски субјект обележен је тривијализованим исказима („Какав је то јесенти мирис/ који ме стално прати?/ да ми се мачак Ђуро/ није попишо по кравати?“, 294), уз промену тоналитета у наставку и остваривање двосмислености – предосећања сопствене смрти и алузије на смрт Бога („Неки дан баш кад сам гледао/ цркву у Гранешини/ осјетих да носим у носу/ благи мирис по лешини“).

Лирско Ја које је истовремено језгро хуморно-(ауто)иронијских исказа и егзистенцијалистички профилисаног регистра, заправо мири обе наведене реакције на „унутрашње“ промене, у зависности од песме предност дајући лудистичкој или егзистенцијалистичкој „резултанти“. Тиме се чува целовитост

лирског субјекта и Сламнигова поетика се задржава и у модернистичком „пољу“. Понекад је реч о заоштренијој распоућености сопства, те се призива и топос двојништва, али се ни тиме, ипак, не излази из модернистичког поетичког оквира („Између тла и небеса/ остала је само адреса,// да, остао сам и ја/ да ми прија – баш и не прија.// Када се нађем у стресу,/ пишем, јер имам адресу.// Сва су та писма твоја,/ само адреса је моја“, „Између тла и небеса“, 290). Поетички комплементарна претходним примерима је и конфигурација лирског Ја у песмама љубавне тематике – од иронизације љубавних емоција до њиховог тесног повезивања са предосећањем смрти, лирска субјективност, иако бива специфична по моделовању различитих мена осећајности, остаје кохерентан извор исказа.

Нешто ближе неоавангардном/постмодерном пољу су збирке Вена Тауфера, публиковане 70-их година. Већ је наглашавано да током назначене деценије словеначки песник тежи експерименталности, „аутодеструкцији тематске поезије“, „деструкцији логоса, мита (народ, човек, Бог, литература)“, затим „поетској дистанци, интелектуализму и самоиронији“, као и „дезидеологизацији песништва“ (Golež 1995: 176). Сва наведена својства, која могу бити одраз неоавангардног проседеа, у критици се допуњују и констатацијама да Тауфер „делује као какав маг, који ствара згуснут, ритмички и ритуалан, посебан песнички језик“ (Mitrović 1995: 369), што је у складу са тврдњама самог аутора<sup>119</sup>. На основу наведених начелних критичарских оцена и самог песниковог аутопоетичког става, стиче се утисак да је Тауферова поетика отворена и за модернистичку и за неоавангардну/постмодернистичку опцију.

Да ли се назначена двострукост реализује у самим песничким текстовима, и на који начин се то одражава на обликовање лирске субјективности? Наизглед, лирски субјект није у средишту интересовања – у фокусу је преспајање, реконтекстуализовање, ново уланчавање, интеракција, интерферирање и опонирање фрагмената, лексема, синтагматских конструкција, пореклом из „затамњених“ прототекстуалних полазишта, некада назначених, услед препознатљивости уведених језичких компоненти, као само наслеђе усмене

---

<sup>119</sup> Тауфер, наиме, констатује: „Моје певање представља сталну огорчену борбу са језиком. Кружење, трагање и покушаји да га – уз помоћ најразличитијих трикова, марифетлука, уз помоћ спретности, суровости, насиља или прилагодљивости ухватим, да му ишчупам или *измамим тајну*, да присвојим његову стварност као живу затвореницу, која би ми издала све прикривано, која би ми показала *пут спасења, пут ка стварности*“ (в. Mitrović 1995: 369; истакао Г. К.).

књижевности<sup>120</sup> или митских подлога. Лирско Ја се отуд јавља као потенцијална металирска инстанца, као регулативни ниво нових корелација „остатака“ различитих дискурса чија се идеолошка функција разграђује управо „отргнутошћу“ од извора.

У једној од песама збирке *Подаци* (1972) лирски субјект се указује услед уводне констатације („шта учинити“, 250271, Тауфер 197: 165), да би у наставку постала евидентна превласт комбинаторике „одјека“ прототекстуалних основа, делимично из народне књижевности и предања („у трећем раздобљу вије/ љута змија похода сув реп похвале (...)// (...)// (...) гологлав коњ свети ђорђе крв шиша// (...) у зелено умотан зелен штап му у рукама// на врху је јабука позлаћена“, 165). Чак и када се спорадично огласи лирски субјект конзистентнијим исказом („ствар је у томе да списак изменимо“, 165), не постоји повод за истанчанију психологизацију лирског Ја, будући да је превасходно је реч о металирском коментару.

У претходном случају не можемо говорити ни о исказној инстанци која је децентрирана, тј. о несталном, дезинтегрисаном, разграђеном сопству које (ипак) продукује дисперзивне исказе – пре је реч о провизорном „кондезовању“ и тек делимичном експлицирању начела имплицитног аутора, те се сегментовање израза – некада и границама стиха („летње доба на јези/ цима“, 163; „пожар москве сат склиз/ не звони на вратима“, 163) – не разумева као одраз расипања субјективитета, већ као непосредно отелотворење настојања преуређења веза између издвојених и у песми дистрибуираних означитеља. Таквом организацијом текста и одсуством синтаксичких знакова, стреми се „умрежавању“ кореспонденција сигнификаната, укидању њихове међусобне повезаности надређеном реченичном конструкцијом.

Склопом описаних поступака Тауфер успоставља поетичку „копчу“ са постмодерним и/или експерименталним токовима, задржавајући се, ипак, и у модернистичком поетичком хоризонту. За ту врсту интенција парадигматичне су поједине песме *Pesmarica rabljenih besed* (1975). У њима, и поред варијације до сада назначених песничких пракси, дискретно и спорадично се појављује лирски

---

<sup>120</sup> Више о одјеку усмене културе у Тауферовом делу у: Golež 1995: 167-183.

субјект који ипак, изнова, рефлектује егзистенцијалистички модел односа субјект/свет. Тако у песми „Nasproti štrlečim otokom“ лирски субјект се оглашава тек када се успостави шира визија света, у оквиру које остаје у наговештајима логика скопчаности игре и извесне напетости између компоненти уведених слика: „kamen s igra z obokom/ se igra steklo/ po črepinjah hodi// (...)// z ladjo/ igračo valovom/ nasproti štrlečim otokom// se igraš s svetlobo/ vse bližje slepoti/ lovim tvojo roko“ (Taufner 1975: 65). Игра, извесно је, представља наговештај могућег несрећног исхода, те парадокс игре са светлом, разумеване као приближавање слепилу, одсуству „контакта“ са светлом, постаје подстицај за заштитнички чин лирског субјекта („ловим твоју руку“). На самом крају лирско Ја је у средиште извесне игре, чија назнака заправо представља још једну варијацију топоса несталности и непредвидљивости људске судбине, уз семантичко обогаћивање „стајаћег места“ нијансом парадокса, сугестијом родитељске присности саме смрти („smrt se igra/ z mano/ kakor z otrokom“, 65).

Може се заправо рећи да се Тауфнерова поетика 70-их година формира „на размеђи модернизма и постмодернизма“ (Zaplotnik 1998: 58-65), најпре реализацијом и песничких пракси палимпсеста, фрагментизације и парцелизације текста, делинеаризације корелација уведених означитеља и лирском субјективношћу која се трансформише и функционализује у виду металирских коментара, и, са друге стране, задржавањем тесне скопчаности са мотивским опсесијама егзистенцијалистички профилисаних поетика. Видећемо, у наставку, да и у пољу неоавангардних и постмодернистичких поетика, при обликовању лирске субјективности није у потпуности укинута повезаност са многим топосима модернистичког певања.

## 5. Неоавангарда, постмодернизам, феминизам: нове тенденције у песништву 70-их година

Проучавање песништва публикованог 70-их година унутар јужнословенске интерлитерарне заједнице посебно је интригантно због умножавања поетичких тенденција. Већ је показано да саме модернистичке поетичке парадигме формирају врло широку скалу поетичких опција, од песничких космогонија преко визија цивилизацијско-повесних промена и колективистичких опсесија, све до различитих видова егзистенцијалистичко-исповедне лирике и ангажованог песништва.

Међутим, мимо сугерисаних поетичких струјања, неретко и у опонентном односу према њима, формирале су се нове поетичке тенденције. Оне су често проналезиле подстицај у променама које су се одиграле у сферама теорије, уметности и политике. Отуд постају подстицајни глобални протести 1968. године, успон нове француске теорије, уметничко мњење отворено за нове медије, радикалне уметничке ставове и праксе, за тзв. редуције материјалног објекта, аналитичке поступке и перформансе, за концептуалну уметност, сиромашну уметност, *body art*, уметност земље (в. Denegri 2013: 14-16). На југословенском културном простору такве трансформације епохалног контекста било су врло видљиве – још у другој половини 60-их година долази до све израженије примене уметничких и књижевних пракси недвосмислено инспирисаних авангардним наслеђем, да би током наредне деценије већ могло да се говори о експанзији нових уметничких/књижевних стратегија и о релевантној, чак политички индикативној неоавангардној уметничкој и књижевној сцени у бившој Југославији.

Није циљ, наравно, да се прикаже сва плуралност поетичких опција неоавангардног таласа, што би свакако изискивало посебну, обимну студију, већ да се упути на контекст унутар којег се издвајају поједина песничка остварења, релевантна када је посреди испитивање статуса лирске субјективности. Стога није неоправдано најпре скренути пажњу на словеначку песничку и уметничку сцену, у оквиру које Шаламун 1964. публикује чувену песму „Дума“, а појава

збирке *Агамемнон* (1965) Франци Загоричника постаје својеврсна објава поезије семантичког конкретизма<sup>121</sup> и визуелне поезије, тзв. „ултрамодернизма“ и новог авангардног таласа (Poniž 2001: 189; в. Grafenauer 2011: 1562–1566). Већ 1966. почиње деловање уметничке групе ОНО, чији је утицај на токове концептуалне уметности у бившој Југославији неоспоран (Despotov 2005: 9; Šuvaković 1999: 151). Уследила је пролиферација сугерисаних тенденција у словеначкој поезији 70-их година, те се у критици затим истичу лудизам, тзв. „нови формализам“, трагови постмодернистичког етоса (Poniž 2001: 216-308).

Међусобно афицирање песничке и уметничке сцене постојало је и у хрватској култури (Milanija 2008: 16–18), с тим што је специфичност хрватског неоавангардног песништва пре у пратећој критичкој и аутопоетичкој самосвести која многе хрватске песнике 70-их година непосредно повезује са рађањем деконструкције и идејама Жака Дериде. Већ 1970. године у зборнику књижевнотеоријских и есејистичких текстова *Слово разлике (теорија писања)*, који приређују Дарко Колибаш и Бранко Бошњак, преводи се сегмент из Деридиног дела *О граматици*, публикованог 1967. године, чиме се растуће неоавангардне тенденције контекстуализују сходно тада све актуелнијим теоријским стремљењима<sup>122</sup>. Осим тога, у критици се често истиче да су управо песници тзв. „граматолошког обрта“, повезани са часописом *Питања* као аутори

---

<sup>121</sup>Када је реч о семантичком конкретизму, вреди напоменути да је посредни једна од најфреквентнијих пракси у оквирима неоавангардног таласа. Превасходно имамо на уму да се „*семантичка конкретна поезија или семантички тоталитаризам, тотална поезија* (Адриано Спатола) (...) гради од речи и сложених јединица са задржаним значењима, али *одступајућим* у односу на конвенционална значења и *неподређеним* једној централној идеји“ (Despotov 2005: 7). То, укратко, подразумева „смањено судјеловање смисла као конститутивног елемента текста“, те се језик узима за „референцијално поље“ (Vuković 2010: 164), што може подразумевати и изразитије експериментисање са визуелним и звучним аспектом песничког текста (Šuvaković 1999: 152-153).

<sup>122</sup>Текстови поменутог зборника (и сам његов наслов) белодано одражавају деконструкцијски дух новог песничког и критичко-теоријског таласа у Хрватској, у раној фази свог конституисања. Док Дарко Колибаш, Бранко Бошњак, Звонимир Мркоњић, Јосип Бркић, промишљају о неоавангардним праксама писања, Бранко Вулећ се усредсређује на један од лајт-мотива постструктуралистичке мисли, на идеју о арбитарном спајању означеног и означитеља при конституисању знака. Избор преведених текстова, попут Деридиног, откривају тенденцију да се песничке праксе контекстуализују идејом о томе да „нововјековна умјетност излази из хоризонта класичних метафизичких апсолутизација, њена истина није више истина Апсолутнога-Трансценденције-Бога-Човјека-Смисла“ (Medved 1970: 175). Потоња мисао може се, наравно, срести и пре деконструкције; ипак, уводно цитирање Ничеа, једног од најзаслужних филозофа за разградњу метафизичког хоризонта и „инспиратора“ деконструкцијске мисли, сведочи о томе да се напуштање трансцендентног оправдања егзистенције/уметности актуелизује у оквирима посебног интересовања за феномен језика, што је свакако једна од специфичности постструктуралистичког таласа: „Доиста се бојим да се нигда нећемо отарасити Бога, јер још увијек вјерујемо у граматику“ (Ниче, *Сумрак идола*, уводни цитат зборника).

и/или уредници, омогућили, „уз јуродивог хрватског пјесника Ј. Севера – теоријски превратни капитал за улазак у ондашњу велику еуропску тему Деконструкције, Разлике и Трага (редакција ‘питањаша’, успут, поседује референцу у часопису француских ‘телкелиста’, свјетски познате групе филозофа и постструктуралиста)“ (Maleš 2008: 10).

Другим речима, када се говори о постмодернизму у песништву 70-их година, може се рећи да је у хрватској поезији и критици, у поређењу са другим јужнословенским књижевностима, најевидентније самосвесно повезивање бујања неоавангардних песничких пракси и постмодернистичког епистемолошког „реза“. Са друге стране, у српској култури је очигледније и непосредније довођење у везу неоавангардног песничког таласа и уметничке сцене 70-их година, не само услед заједничких стремљења новој „расподели чулног“, тј. проширењу рецепијентске представе о песничком/уметничком делу. Реч је, заправо, о интензивном експериментисању многих песника/песникиња новим уметничким праксама, што је превасходно у Новом Саду довело почетком 70-их до својеврсног интегрисања књижевне и уметничке сцене (Denegri 2013: 33-40).

Новосадска уметничко-песничка сцена 70-их пре се може третирати као реализација особене политике књижевности и уметности, и у већ сугерисаном, рансијеровском „кључу“, али и у једном дословнијем смислу, као афирмација уметничких пракси и песничких поступака који имплицирају превредновање не само традиционалних стваралачких модалитета, већ и политичког и друштвеног амбијента. Отуд не чуди што су цензура и притисци владајућих инстанци пратили рад новосадске уметничко-песничке сцене (в. Milenković 2011).

Поједине песничке поступке примењиване у том контексту можемо довести у везу са постмодернизмом на начин на који се то изводило у хрватској поезији и критици, и о томе ће бити више речи у наставку, при анализи лирске субјективности; ипак, стиче се утисак да се у оквирима неоавангардних струјања у српској књижевности 70-их година није инсистирало на вези са француском теоријом. Довољно је приметити да такве референце потпуно изостају у једној од најсадржајнијих књига када је посреди неоавангардни талас у Југославији – реч је свакако о *Чекићу таутологије* Војислава Деспотова (Despotov 2005).

Осим сугерисаних неоавангардних књижевно-уметничких стремљења, у исто време у српској култури стварају и песници, попут Новице Тадића, Милутина

Петровића, Раше Ливаде, који преиспитују, понекад чак и субверзивно разграђују модернистичке представе субјективности и света, иако њихови обликотворни поступци нису без повезаности са традиционалним, не нужно неоавангардним принципима организације песничког текста (Konstantinović 1983: 17). У том контексту говори се неретко о тзв. критичкој поезији: „Семантичком равни језика (равни означеног, а не означитеља), ова поезија се буни против људске егзистенције и њених материјалних (биолошких) нужности. У средишту је индивидуални доживљај света и друштва у којем појединац живи. Разобличавање стварности човековог живота постиже се или необичним, често изопачени и гротескним сликама (трагови касног надреализма), веристичким и натуралистичким сликањем стварности, а субверзивност критичког дискурса је најразорнија када разобличава друштвени поредак, структуру друштва и положај појединца у њој“ (Ђурић 1993: 1211). „Критичка поезија“ можда није баш најадекватније одабран термин за сугерисана поетичка својства, будући да може да наведе на мисао да у сугерисаним песничким остварењима преовлађује друштвено-ангажована интенција, што најчешће није случај. Ипак, термин се прихвата јер омогућава да се, осим песника који се најчешће сврставају у ту групацију (Милутин Петровић, Раша Ливада), препозна повезаност описане „критичке“ тенденције и ране поетике Душка Новаковића.

Прецизније казано, када се говори о тзв. критичкој поезији, реч је о две поетичке „подгрупе“ – у једном случају је посредни преиспитивање друштвеног поретка и „великог наратива“ Историје (Ливада, Новаковић), док се у другом преваходно може приметити формирање песимистичне антрополошке подлоге певања, што даје повода да међусобно приближимо поетике Милутина Петровића и Новице Тадића. Управо посредством анализе лирске субјективности, може стећи потпунија представа о специфичности и одређеној поетичкој издвојености њихових песничких остварења у поетичком плурализму 70-их година.

Када је посредни македонска и бугарска књижевност осме деценије XX века, није могуће говорити о неоавангардном таласу као у случају српске, хрватске и словеначке књижевности. Док је у бугарској култури пре свега било речи о формирању модернистичких, неосимболистичко-интимистичких поетика, својеврсних одговора на соцреалистичко књижевно мњење, у македонској књижевности постојало је дискретно „буђење“ неоавангардних сензибилитета. У



тим случајевима може се говорити о појединачним примерима контаминације поступака специфичних за поетике у македонској лирици 70-их година, уз извесне наговештаје радикалнијих приступа изразу и форми. Манифестни текст „На чекор од говорот“, публикован 1980. године у часопису *Разгледи*, одражава поетички самосвесно еманциповање „од свуда присутне метафоричности, помак од фолклорног идиома ка неутралном, објективном дискурзивном језику, повезивање са науком и њеним актуелним могућностима фасцинације“ (Ђурчинов 1988: 90; в. Линдро 1980: 981-992).

За читаву јужнословенску интерлитерарну заједницу издвојена деценија је време када се почињу назирати и феминистичке тенденције. Њих није пратила експерименталност на плану форме и најчешће су реализоване у појединачним песмама, ретко уз смелије, субверзивније „тонове“. И поред тога, поетике прожете феминистичким „траговима“ можемо начелно посматрати у оквирима неоавангардних стремљења, будући да их обједињује еманципаторски дух. О каквој еманацији је реч, посебно се може уочити посредством анализе лирске субјективности.

Међутим, управо ради потпунијег истраживања лирске субјективности, неопходно је функционално организовати песничку „грађу“ неоавангардне провенијенције и феминистичког сензибилитета, и то на начин који би обухватио многе поетичке разлике само привидно хомогеног поетичког „поља“. При томе је неопходно имати на уму то да ће овде пре свега бити речи о песничким остварењима која омогућавају да се уопште говори о лирској субјективности. Прецизније казано, не може се пренебрегнути да је велики број неоавангардних песничких текстова заправо настао у тежњи оповргавања представе о (лирској) субјективности и референцијалној/репрезентативној улози језика. Парадигматична је у том случају радикална експерименталност у тзв. визуелној поезији, у којој типографски план текста, „оживљавање“ белине папира као равноправне компоненте песничког „продукта“, материјалност и „расејавање означитеља који се више показују као трагови него као референцијални знакови“ (Verezan 2001: 38; в. Despotov 2005: 157-208), подразумевају потпуно истискивање исказне инстанце.

Отуд је одмах на почетку неопходно издвојити аутора чија лирика подразумева изразиту афирмацију лирске субјективности. Реч је, свакако, о

утицајној фигури Оскара Давича, песника чији су стваралачки почеци повезани са међуратном авангардом и који је и током 70-их година врло плодан и инспиративан песник. Након тог првог сегмента, издвојићемо провизорну групу песника коју ћемо метафорично назвати „извидницом“, будући да је реч о ауторима који, осим што објављују прве збирке пре осме деценије, између 1966. и 1970. године, генеришу неоавангардна поетичка струјања унутар својих култура, у појединим случајевима и шире, на читавом јужнословенском књижевном простору. Потоње својство се пре свега може приписати словеначком песнику Томажу Шаламуну, коме се у „извидници“ придружују Јосип Север из хрватске и Вујица Решин Туцић из српске књижевности.

Наредна етапа подразумевала би својеврсну сегментацију врло опсежног неоавангардног „поља“ јужнословенске интерлитерарне заједнице. Најпре би се издвојили аутори српске књижевности који би били репрезентативни за новосадску сцену (Војислав Деспотов, Јудита Шалго), односно за сигналистичку експерименталност (Мирољуб Тодоровић). Следио би сегмент посвећен песницима Владимиру Копићу, Слободану Тишми, те хрватском аутору Звонку Маковићу, који су током 70-их делимично остваривали специфичну „подврсту“ тзв. концептуално-пуристичке поезије, особени, језички прочишћени металирски вид преиспитивања својстава и домета песничког језика. Важно је ипак нагласити да је поменути поетичку струју тешко представити у „чистом“ виду – осим што сам термин „концептуалне поезије“ прати извесна неусаглашеност теоретских експликација, ране поетике наведених аутора нису без копчи са разним тенденцијама унутар неоавангардног таласа, попут, нпр. семантичког конкретизма.

Следи деоница у којој би се анализирали лирска субјективност у поезији хрватских песника (Дарко Колибаш, Миодраг Стојевић, Бранко Чегец, Бранко Малеш), при чему би обједињујући фактор њихових поетика представљала евидентна аналогија између њихових песничких пракси и деконструкцијског мишљења. Након сегмената посвећених репрезентативним фигурама словеначке неоавангарде (Милан Јесих, Иво Светина), и траговима нових тенденција у македонском песништву 70-их година (Милош Линдро, Ристо Лазаров), пажња се усредсређује на већ поменути групу аутора (Милутин Петровић, Новица Тадић, Раша Ливада, Душко Новаковић), чија поезија, иако са премало заједничких

поетичких својстава да би била обједињена у јединствену тенденцију, сведочи о песничким сензибилитетима који се не могу лако сврстати ни у неоавангардну „струју“, ни у традиционалније поетичке оквире.

На крају, у фокусу је поезија ауторки која даје повода да се говори о траговима феминистичке песничке самосвести. Реч је о лирским остварењима која се 70-их појављују у много мањем броју него што би се могло очекивати – поједине ауторке чија лирика ће у наредним деценијама бити синоним за феминистичко певање, у периоду на који је овде усредсређена пажња још увек траже одговарајући начин посредовања специфичности и еманципације фемининог идентитета.

Ипак, пре свега тога, неопходно је осврнути се на лирску субјективност у поезији аутора чији песнички опус сведочи о обновљивости и истрајности авангардних стваралачких принципа.

### 5.1. Пре свих: Давичо

Тешко се може пренагласити значај Оскара Давича, најплоднијег песника београдског надреалистичког круга, за српску међуратну авангарду. Сличан значај Давичо има и после Другог светског рата, у културолошким и поетичким процесима везаним за стабилизацију послератног модернизма, и то подједнако својом програмски интонираном есејистиком (в. Давичо 1969: 7–99) и плодном књижевном делатношћу. Враћајући се педесетих година уже надреалистичким инспирацијама свог певања, како то сведоче и поступци „асимилативне ретекстуализације“ његове *Анатомije* (1930) у новим песничким текстовима (Андоновска 2013: 220; в. 209–236), Давичова песничка фигура је у послератном периоду била једна од реких директних „копчи“ између историјских авангарди и обновљених неоавангардних тенденција шездесетих и седамдесетих година.

У контексту истраживања лирске субјективности, Давичова поезија је посебно важна због континуитета са искуством међуратне авангарде, посебно, наравно, са надреалистичким етосом и песничким праксама. Позната по техници *аутоматског писања* и по поетичкој свести изграђеној у контакту са психоаналитичким поимањем субјективности и писма, (нео)надреалистичка поетика и у Давичовој послератној поезији отвара питање односа свесних и

несвесних, хомогенизујућих и асоцијативно-дисперзивних поступака при профилисању лирског субјекта.

Скупу питања повезаних са типологијом лирског субјекта у Давичовој поезији седамдесетих година, можемо приступити кроз збирку *Прочитани језик* (1972), сачињену од осам специфично именованих циклуса, унутар којих су распоређене ненасловљене песме, праћене само нумеричким ознакама. Саставни део сваког од наслова циклуса су појмови критике или самокритике, нпр. „Самокритика љубави из јаве као изјаве“, „Критичка похвала отицању времена“, „Самокритика мора која не мора“, „Критика живо-тињања као гашења“, и сл. Из оваквог начина именовања циклуса, стиче се утисак да је збирка организована на врло кохерентан начин, те да је имплицитни аутор, фокусиран на насловне појмове критике/самокритике, базиран на извесном рационалном, преиспитивалачком принципу, који би се могао одразити и у самој лирској субјективности.

Међутим, већ саме формулације наслова циклуса одражавају и начело које није строго церебрално. Рефлексивна начела критике и самокритике доведена су везу са хуморним параномазијама и играма речи заснованим на хомонимији, на етимолошким асоцијацијама и морфолошкој „разградњи“ речи („из јаве као изјаве“, „мора која не мора“, „живо-тињање“ као „гашење“). Све то не иде нужно у прилог рационално-логички фундираној инстанци која критикује или бива подвргнута аутокритици. Тако се већ у колизији промовисаног начела (само)критике и игриве језичке артикулације њеног предмета у насловима циклуса, дискретно наговештава да се та (само)критика, уколико постоји, неће нужно изводити на експликативно-дискурзиван начин нити у име стабилног субјекта и поимања језика.

Будући да су појединачне песме циклуса само нумерички означене, описани начин насловљавања циклуса добија и статус псеудонаслова сваке од њих, одражавајући се и на тумачење конфигурације лирског субјекта. Реч је пре свега о поливалентним могућностима разумевања лирског субјекта услед насловима назначене, ауторефрентне фигуре *само-критике*, по којој би се субјект и објект критике поклапали. Отуд нпр. лирски субјект друге песме<sup>123</sup> уводног

---

<sup>123</sup>Песме збирке насловљене су редним бројевима, и обједињене насловима циклуса у више „низова“.

циклуса „Самокритика љубави из јаве као изјаве“ може одражавати више потенцијалних корелација.

Најпре, можемо говорити о лирском Ја које, прожето љубављу, апострофира Драгу, или се пак обраћа самом осећању љубави, при чему се – кроз кумулативне анафорске низове и комбиновање компарација и метафоричних описа – призивана инстанца открива као несводива: „Ти/ као ужарено дно/ крушне пећи/ уоквирене тишином/ која те сише.// (...)// Ти/ као пећина/ пресечена уздуж/ зупцима стврдних латица.// Ти/ као прозори сна/ отворени до крајњег/ трепета камења“ (Davičo 1979: 10). У назначеној песми постоји и друга опција, нешто дословнијег повезивања наслова циклуса и исказне инстанце, прозопопејом која придаје глас самој љубави, алегоризованој и подвојеној на адресанта и адресата исказа. Несводивост песничког језика Давичове лирске минијатуре подржава оба, опречна тумачења конфигурације лирског субјекта.

Као што се може наслутити, прихватање само једне од наведених опција при разумевању лирске субјективности Давичове песме доводи до семантичких апроксимација, до редукције плуралних семантичких могућности које овакав тип песничког дискурса имплицира. Специфичност лирског субјекта претходне песме је управо у опализацијском осциловању свести рецепијента услед више потенцијалних „лица“ исказне инстанце. Јасно је да такав конкретизацијски чин прати и нестална слика о апострофираном етнитету. У наставку збирке потврђује се сложеност поступка формирања лирског Ја, нпр. у 5. песми циклуса „Самокритика љубави из јаве као изјаве“, у којој асоцијативни низови еманирају из анафорично понављане и личном заменицом првог лица обзнањене исказне инстанце: „Ја: неповратни тренић и треничица/ који се лове у свадбеном кавезу/ испод једног знака живота;/ ја – откуцана жртва још једног јадног/ једног загрљаја без слова;/ ја – и то је све – та капљевина/ ван себе; ја – све каснији сплет/ младунаца што подижу заштитне зидове/ свом опирању до крова/ без игде прозора и врата;/ ја – капљица/ радости забодене као копље/ у ребрасте окове ветрења“, 13).

Плурализам опција се понавља: исказна инстанца може бити субјект који је метонимијски/сопственим стањем „у служби“ љубави, или пак сама љубав, „призвана“ фигуром прозопопеје. Двоплано декодирање семантичког плана песме и лирског субјекта бива донекле заустављено у последњој трећини песме, где је

могуће препознати мушки родни идентитет лирског субјекта упркос асоцијативној дисперзивности и метафоричком говору који су до тада „скривали“ његов „лик“ („Ја који се дижем против забрањених/ црнобелих висина“, 13). Ипак, важно је приметити тип надреалистичке песничке праксе која подстиче управо назначену врсту двоструког читања и рецепијентске конкретизације лирског субјекта. Реч је о евидентном уделу несвесне мотивације при процесу исказивања, о асоцијативно-аутоматском умножавању „информација“ о исказној инстанци, и пратећој немогућности да се изгради кохерентна представа о лирском субјекту упркос наглашавању релација идентификације исказне инстанце и продуктованих слика. Уместо хомогенизације персоне реч је о процесу дезидентификације и истовременом (раз)откривању несвесног као базичног генератора тока исказивања, као повода дисперзије и међусобне дивергенције опција самодефинисања лирског Ја<sup>124</sup>. Будући да се нивелишу релеванције сваке од тих опција анафоричним почецима стихова и уједначеним принципом формирања слика, не може се утврдити повлашћено метафизичко/идеолошко/интимно полазиште исказивања.

Када се, пак, учини да се лирско Ја открива посредством појединих деиктика, увек је, у збирци *Прочитани језик*, посредни немогућност да се

---

<sup>124</sup> Будући да је овде у првом плану несвесно полазиште исказивања, вреди подсетити на теоријски део излагања, у оквиру којег је указано на парадокс објављивања несвесног у дискурсу. Наиме, самим пробојем у виду непредвиђених, изненадних означитеља или веза међу означитељима, несвесно се указује у тексту и истовремено нестаје, будући да је увек посредовано и никада није подложно изравном увиду. Ипак, било да подразумева омашку, флуксеве слободних асоцијација, дискурс психотичара који сам Лакан није разликовао од надреалистичке праксе (Rabaté 2001: 178-179), или пак продор Реалног у дискурс, несвесно овде не третирамо као манифестацију психичке динамике емпиријског субјекта. Већ је у теоријском делу указано на то да су за промишљање о проблему „откривања“ несвесног у песничком тексту значајни дијалог текстоанализе и психоанализе, као и ставови психоаналитичке естетике Николаса Абрахама – у сваком од поменутих теоријских концепата, реализација несвесног у песничком тексту се не испитује као „отисак“ емпиријског аутора, тј. није реч о аутентизацији несвесног у дискурсу посредством повезивања са песничком фигуром. Будући да „синтакса не лаже“ (Bellemin-Noël, Bermingham 1989: 111), несвесно се (раз)открива као специфичан принцип „уланчавања“ означитеља који не мора бити оправдан емпиријским извором/субјектом. Отуд се може рећи да „симулација паранојачког устројства духа даје исте вредности искрености као и несвесно стављање у покрет истог механизма – симулација, довољно усавршена у својој ирационалности, може бити пригрљена, трпљена и изражавана као живо осећање, може постати конкретан предмет подвргнут активном процесу паранојачко-поетске жеље, предмет који даје вредност садржини тог израза, може постати свој сопствени симуларкум“ (Porović, Ristić 1985: 112; истакао Г. К.). Осим тога, „свест, својом модерношћу (...) има да буде стављена подсвести у службу, да свест, која сама по себи може бити дијалектичка али не и дијалектична, која је увек само дата, статична, има, и као таква, да одигра своју улогу у процесу ослобађања подсвести, у процесу свог дијалектичког синтетисања са подсвешћу“ (112-113). Потоњи процес, видећемо у наставку, посебно је уочљив у поезији Оскара Давича.

просторно-временски оквир и лирска ситуација прецизно реконструишу. Разлог је у томе што је било која екстерна референца већ „растворена“ у „унутрашњу“ компоненту ослобођеног низа асоцијација („*Овај* је јутарњи случај био/ хлебан као жена умоченог тела/ до грла у снове (...) био је/ гутљајан као чаша млека и кафена шољица грожђа“, 57; истакао Г. К.). Показна заменица у претходном случају, дакле, не открива много о релацији лирског Ја и не-Ја или о околностима исказивања, јер није назначено да ли се упућује на спољни или унутрашњи свет. Ипак, из претходног се може извести закључак да је лирски субјект инстанца која одређено искуство пореди са уношењем хране/течности („хлебан“, „гутљајан“), што открива траг извесног афинитета за нутриционистичко задовољство и, посредно, одређени виталистички принцип.

Несвесно као полазиште исказивања лирског субјекта прати и прерастање проширених метафоричних склопова у специфичне алегоријске микроконструкције (нпр. „Ја: неповратни тренић и треничица/ који се лове у свадбеном кавезу/ испод једног знака живота; (...) ја — све каснији сплет/ младунаца што подижу заштитне зидове/ свом опирању до крова/ без игде прозора и врата“). При томе је евидентно да слободнија асоцијативна веза између компоненти алегоријске микроконструкције њу саму донекле дестабилизује, онемогућавајући лако декодирање. Ипак, Давичова песничка пракса заправо показује оправданост уверења да се Бењаминово тумачење барокне алегорије може третирати као путоказ при разумевању авангардних поступака, будући да „алегоричар издваја један елемент из тоталитета животног контекста. Он га изолује лишвајући га његове функције. Алегорија је, дакле, суштински фрагмент и због тога је супротност органском симболу (...) Алегоричар спаја тако изоловане фрагменте реалности и на тај начин ствара смисао. То је постављени смисао, он се не даје из оригиналног контекста фрагмената“ (Birger 1998: 106-107; в. Benjamin 1989: 123-150). Могло би се стога рећи да у претходној песми, као и у многим Давичовим остварењима, једначење лирског Ја са умноженим и деконтекстуализованим фрагментима – чији би заједнички именитељ делимично могао бити спој извесног осећања спутаности и интенција ослобађања – представља својеврсно колажирање лирске субјективности. Генератор тог процеса је само лирско Ја, које у својој недовршености продукује такође фрагментарну и семантички тешко сводиву аутодескрипцију.

Две године након *Прочитаног језика* Давичо промишља о самом чину писања: „Недокрајчивост тог недосезљивог конца ирационалног броја п (пи) било је управо оно што ме и дотле и потом гонило да, *острашћен глађу за тоталношћу*, прелазим са стихова на прозу“ (Давичо 1974: 41; истакао Г. К.). Користећи ирационални број п као метафору увек измичућег тоталитета који се опире (песничком) језику, аутор *Флоре* даје неку врсту есејистичке реартикулације самог поступка формирања лирске субјективности у *Прочитаном језику*. Може се наслутити да се недовршеност и недостатност лирског Ја формира „у име тоталне егзистенције, оне која не би сарађивала са смрћу ни на који начин“, те се управо зато „исказује непрестаним довођењем егзистенције у кризу“ (Konstantinović 1980: 7).

Специфична (нео)надреалистичка аутотематизација једног сасвим модерног типа субјективитета може се уочити и у обимној песми под бројем 11 у циклусу „Критика немог времена без стремена сред бремена“. Интензиван процес самодефинисања остварује се и у том лирском остварењу, али уз специфичну лајт-мотивску „нит“ која прожима метафоре продуковане у процесу исказивања („та реч – ја, то ја, та реч која није ја,/ реч са *дна бунарског поља*/ посејаног опасностима што су изнова искласале,/ насрну на мене“, 134; „И шта ти *сав од удубљења*/ још мислиш? И шта ти, *прободен, рошев, падавичав* и *рупан*,/ још умеш да желиш? Да, можда, не би хтео да свима наметнеш/ своју *изрупљеност*, као још један *прошупљен*/ поглед на свет, сачињен од *шупљина* само, без иједне дршке“, 134–135; „тог непрекидно *рупног* преливања из *ишупљеног*/ мене у *испражњени понор*“, 136; истакао Г. К.). Посредством морфолошко-творбених варијација, исказна инстанца настоји да артикулише некомпатибилност означитеља и означеног при покушају самоодређења субјекта („то ја, та реч која није ја“). Мултиплицирањем метафора/слика које укључују конотативну „вредност“ рупе/шупљине/отвора/понора, исказна инстанца сугерише и извесну аналогију између језичке праксе која безуспешно „кружи“ око недохватног означитеља који би сам тај субјект-рупу коначно описао и топографије субјекта постфројдовске провенијенције. Парадоксално, умножавање специфичне синонимије коју лирско Ја уводи не би ли се самодефинисало, истовремено показује и несводивост субјективности и услов њене егзистенције, јер „субјект *егзистира* – утолико што



га/ју је ријеч исписала из ништавила, и о њему/њој се може говорити, причати и расправљати – а ипак остаје без постојања“ (Fink 2009: 60).

Давичов поступак обликовања лирског Ја, специфичног по назначеној аутодескрипцији, одражава дослух (нео)надреалистичке песничке праксе и постфројдовске психоаналитичке теорије, будући да еманира конститутивну вредност *мањка* за саму субјективност. Другим речима, процес исказивања лирског субјекта издвојене песме *Прочитаног језика* сугерише одређени недостатак – рупу, шупљину, празнину – место „на којем би нетко могао очекивати да ће пронаћи субјект, али које свеједно остаје празно (...) мјесто на којем субјекта очито још увијек нема: мјесто на којем нешто очито мањка. *Субјектова прва појава јест сам тај мањак*“ (60). При томе остварена исказна инстанца, која стреми језичкој артикулацији истовремено недохватног и утемељујућег мањка за појаву субјекта, неизоставно асоцира на одређени ниво мишљења, описан у надреалистичкој теорији. Будући да „свест као поступак разрађена до свог превазилажења, до *ултра-свесног* (...) подразумева сазнање о односности свести и подсвести“, тј. „свесну разраду подсвести као предмета сазнања“ (Роровић, Ристић 1985: 85), лирска субјективност у издвојеној Давичовој песми одражава траг такве *ултра-свести*, пасионирано фокусиране на језичку дескрипцију оне своје „стране“ која се опире дискурзивном прецизирању.

Такав облик лирског субјекта још један је одраз максималистичких песничких/поетичких циљева, специфичних за Давичово стваралаштво, и још једна варијација поступка употребе микроалегоријских конструкција, фрагмената недосегнутог тоталитета/целине сопства, у кореспонденцији са ослобађањем несвесно-асоцијативног принципа селекције мотива од којих се формирају зачудне и донекле нестабилне алегоријске „контуре“.<sup>125</sup> Лирско Ја је отуд често

---

<sup>125</sup>Таквим поступцима Давичо се враћа више пута у *Прочитаном језику*, али и у збирци *Тело телу* („Један је пуцањ у месо/ отворио све прозоре/ на које налакћен гледам/ у њиве друкчије затамњених жетви“, 108; „На позорници речи, на којој сам ја: жртва и цео текст и сви / глумци и цело гледалиште“, 142; „Мој глас је та тачка/ без површине запремине/ слуха“, 50; „ја/ упрежем за руду улице/ себе, окићеног свицима, и враћам/ непоткупљив угарак пламена/ несигурним правдама у руке,/ нарочито у шаке оних/ скривених обично/ под левом мишком,/ иза термометра што дахће“, 24; „Је ли љубав бременитија човечношћу стане ли да *рони / сузе из ока* на средини нечеоне *главе* мунуте у пећину, / из чијег отвореног огњишта сенке, скупљене у *пунђу*, / па спелетене у љубавне приче, зазивају свим курјацима / још један неутрнуо угарак да разајри и згасне / међ дугоногом прошупљеношћу развијорених бедара? (...) Каква нам то *млека* хране настајање *прскајући* / из средишта зеленила у меса привида на окупу, / што неко време и држи чеоно *виме* у шаци шупљина / а онда их препушта изнова себи, (...) Брзо ће бити послужен

одраз својеврсне напетости, засноване на специфичном „сусрету“ церебралних, рационалних тежњи да се у алегоријским микроконструкцијама призове целина сопства/света, и алогично-ирационалних „копчи“ између компоненти алегоријске слике<sup>126</sup>.

Рационални елементи, ипак, не представљају доминантну особеност исказне инстанце, тј. нису фактор који може спутати кумулацију асоцијативних низова и дисперзивних, центрипеталних семантичких импликација генерисаних сфером несвесног. Са друге стране, и када се теже могу препознати алегоријске конструкције, и када оне нису у служби конфигурисања лирског Ја, Давичо формира лирски субјект уз „прошивање“ исказивања извесним церебралним „смерницама“, одајући утисак да постоји одређени логичко-каузални принцип излагања, упркос тенденцији семантичког „осипања“. Отуд прорефренска понављања представљају траг рационалног аспекта субјективности и фактор кохеренције исказног тока, али никада до мере потпуног откривања повода и интегративног чиниоца рефлексije („Или ме прозри, или презри све у мојој неоколини/ коју су натоварили на три коња и/ покренули без иједног коњоводца, без/ јахача, без и једног ока и прозора/ с погледом на време.// (...)// Или нас прозри или презри тај слух/ мени у неоколини/ која се губи на крижном/ раскршћу века“, Давичо 1979: 56). И у песми о „прошупљеној“ субјективности такође је садржана свест о комбинацији растакајућих и прибирајућих аспеката лирског Ја, пошто постоје и „*накнадне/ коректуре* тог непрекидног рупног преливања из ишупљеног/ мене у испражњени понор, на чијем бездну без дна (...) *постоји неко широко сидриште*“ (136; истакао Г. К.).

У збирци *Тело телу*, специфичној по мноштву прозаида, Давичо понавља и варира поступке из *Прочитаног језика*, спорадично допуштајући изразитије наративизоване и нешто кондензоване токове исказивања<sup>127</sup> („У ту сам боцу

---

пећинским слатком од ружиних латица, срце ће му замуцати, / али то млеко не сити слободу“, 208; истакао Г. К.“).

<sup>126</sup> Препознавање „сенке“ церебралног на другим нивоима лирског комуникационог модела, нпр. у равни имплицитног аутора, можемо пратити у сродном насловљавању циклуса у *Прочитаном језику*, затим у настојању да се одржи препознатљива тематска доминанта — и то управо насловима песама — у збирци *Тело телу*, као и у организацији *Мистерија дана*, у стремљењу одређеној генези мотива у тој збирци.

<sup>127</sup>Када је реч о изразитије наративизованом, чак алегоризованим поткама исказивања лирског Ја, поема „Биобиблиографски подаци о сому из мог вира“, из збирке *Веверице-лептири или надопис обојеног жбуна* (1976), представља репрезентативан пример. Кључни мотив (црни сом) може бити у вези са недоступним, непрозирним делом бића самог субјекта, али може поседовати екстерни

ставио све речи, па себе, запечатио/ све то, и спустио у други океан. Дуго сам клизио/ кроз дрвореде алги, кошчате шуме корала, удевао се/ у нека пераја, пролазио кроз тесна грла“, „Програм А“, 179; „Ја, који зурим без иједне посредне латице,/ окренут једино ружичастом буђењу твог тела,/ гледам његову чујну пређу под неспутаним очима,/ сав од прождрљиве чулности на делу“, „Изјава пред закључаним вратима VIII“, 229).

У првом наведеном примеру можемо говорити о исказној инстанци која претпоставља извесно егзистенцијално језгро независно од „уроњености“ субјекта у језик (у боцу затвара најпре „све речи“, тек онда „себе“); оно што се опире вербализацији, неизговорено у субјекту, али и језик сам, алегоријски се спуштају у запечаћену боцу, затим „у други океан“, што може бити метафора за искуство комуникације са Другим. Посредно, сама исказна инстанца може се препознати као *први* океан, што свакако евоцира визију субјективности као несагледивог „унутрашњег света“, парадоксално сублимираног у виду поруке у боци. У случају „Изјаве пред закључаним вратима VIII“ лирски субјект је пре свега специфичан по фасцинацији соматско-еротским аспектом егзистенције, коме приступа донекле експанзивно и идеализовано, уз наговештај брисања границе пред Другим („без иједне посредне латице“, „под неспутаним очима“). Прецизније казано, у оба случаја лирско Ја се одређује упечатљивом интеракцијом са Другим/Другом и настојањем да се демаракционе линије између два субјекта прекораче. То би могло да се посматра као једна од варијација интензивног релативизовања границе између Ја и не-Ја у Давичовој лирици, услед динамике исказивања која често онемогућава да се јасно одреди да ли употребљени означитељи упућују на екстерни или унутрашњи свет лирског Ја.

Уочљиво је да се у збирци *Тело телу*, као и у многим другим песничким остварењима Давичовог опуса, одражава настојање да се песничким језиком

---

квалитет, одражавати недократно својство света. Све то прати и спорадични сатирични отклон од национално-клерикалног мишљења („Под кућом ми расте риба: црни сом; већ/ сто тисућ лета то чини успешније од мене,/ који га се све то време узалуд ловим, надајући/ се да ћу га ипак једном уловити./ Немам само довољне удице каква би/ за њега требало да буде. Да сам ковач,/ исковао бих је. У то сам сигурнији/ но у чињеницу да живим или тако нешто./ (...)/ У месној архиви вира наишао сам на записе/ о том свом вишемиленијском/ лову. О попу Дукљанину или Сави/ Попишаопоцквичићу да и не говорим./ (...)/ Нека,/ биће векова и празничних дана и на дну/ опустелог уличног вира./ Нека, коме, нека!/ Само да се сетим и саберем колике сам ноћи пробдео/ чекајући неуловљеног тебе! Само да средим/ све грешке/ почињене током тих заседа, да све то средим, проучим/ и извучем потребна искуства/ за идући пут (за идуће путеве)“, Davičo 2008: 191-193).

„захвате“ корпорално-еротске флукуације и нутриционистичко-хедонистичке опсесије. То на плану обликовања лирског субјекта може да резултира особеном аутореференцијалношћу, саморазумевањем које „разоткрива“ субјект као у себе затворен колоплет сласти и самопотирања, ужитка и нестајања („И ја сам, као свако воће, раздиран глађу за собом. Обрем ли се, оперем, глад ће ме, пре мене, појести“, „Програм Е“, 211).

Осим тога, лирски субјект је препознатљив по честом (псеудо)саветодавном и императивном обраћању које одражава траг рационално устројеног става („Оканимо се ватре. Ни она не пати од једначарства (...) Оканимо се и тих брзих фотографија. Лична карта није потребна пролећу“, „Изјава пред закључаним вратима IV“, 213; „Запишите на рачуну хлеба без осека још један последњи поздрав! Спустите затим бокоброне на пола корита; (...) Не питај ни себе, ни иког зашто то, чему? Нико ти ништа сувисло неће одговорити“, „Епитаф 10“, 215). Обраћање у другом лицу јединине/множине или првом лицу множине може подразумевати универзално схваћену људску заједницу. Ипак, у тим случајевима не долази до дидактичности или уобличења одређене идеологије, будући да је исказивање динамизовано препознатљивим давичовским језичким лудизмом, неологизмима, параномазијама, „отисцима“ аутоматске праксе.

Обликовање лирске субјективности у Давичовој поезији 70-их година заправо рефлектује парадокс надреалистичког песничког чина. Тај парадокс се одражава у формирању тзв. непоузданог имплицитног аутора (О’Нил), што резултира уделом несвесног принципа при исказивању лирског субјекта, али и одређеном метасвешћу, *ултра-свешћу* која се наслућује у случајевима лирског Ја које настоји да опише природу саме субјективности и однос свесне и несвесне сфере бића. И када амбиције исказне инстанце не сежу тако далеко, процес исказивања рефлектује несталну корелацију свесног и несвесног аспекта субјективитета као језику доступни „одраз“ недоступног тоталитета нашег бића, као „самосвесно-виталистичка манифестација човековог постојања у свету. То, наравно, не подразумева наивно уверење да је поетски језик непосредан говор осећања, мисли, ситуација и стања, већ да је он безгранично покретна и у сваком моменту свог испољавања саморефлективна структура што се повинује истој оној преобразивости и несводивости коју у времену показују наши унутрашњи импулси и доживљаји света“ (Брајовић 2005: 170). Моделовањем рационалне

стране лирске субјективности, најчешће никад довршеним „кондензовањем“ нестабилних алегоријских микроконструкција услед дисперзивних семантичких токова, Давичо открива траг рефлексивно-церебралног принципа, „преплављеног“ таласом виталистичко-афективног, несвесно-ирационалног тока исказивања.

## **5. 2. Извидница: Томаж Шаламун, Јосип Север, Вујица Решин Туцић**

Када говоримо о неоавангардним тенденцијама током 70-их година у оквирима јужнословенске интерлитерарне заједнице, превасходно имамо на уму, као што је већ наговештено, српску, хрватску и словеначку књижевност, у којима већ током 60-их година постаје јасно да се нешто значајно мења на поетичком хоризонту. Ако бисмо издвојили поједине фигуре које можемо сматрати подстицајним за пролиферацију неоавангардних поетичких струјања током 70-их, свакако је реч о Томажу Шаламуну у словеначкој, Јосипу Северу у хрватској и Вујици Решин Туцићу у српској књижевности. При томе није нужно инсистирати на предводничкој улози тих аутора, будући да поетички плурализам који ће уследити није био заснован на следбеничком односу према јасно издвојеним родоначелницима. Ипак, аутори које овде издвајамо су већ 60-их или, као Вујица Решин Туцић, 1970. године, објавили своје прве књиге и пружили обресе поетичких модела који ће имати далекосежнију вредност, макар на плану појединачних поступака, у оквиру неоавангардног и постмодернистичког таласа.

### **5. 2. 1. „Нисам субјект. Орман бога сам“ – Томаж Шаламун**

Најпре — Томаж Шаламун, један од најинтригантнијих аутора друге половине XX века на јужнословенским просторима. Анализа лирске субјективности у његовим делима публикованим током 70-их година, иначе стваралачки најплодније деценије у његовом опусу, може започети песмом „Зашто сам фашист“. Штампана бурне 1968. године, издвојена песма налази се на граници Шаламунове најраније фазе и добрим делом преноси вид

провокативности која је била специфична за поједина остварења с почетка његове песничке каријере.<sup>128</sup>

Тумачење песме „Зашто сам фашист“ неизоставно би морало кренути од њеног провокативног наслова, који је у културно-политички миље социјалистичке Југославије експлицитно увео „ззоран“ и трауматичан политички означитељ везан за фашистичку идеологију. Прецизније казано, тумачење ове песме неспорно мора почети од нешто другачијег питања, наине *дали* је њен лирских субјект фашист, односно како лирско Ја разумева уведени идеолошки означитељ. Познати Адорнов исказ да после Аушвица није могуће писати песме, овде добија неку врсту радикалне, провокативне инверзије.

Стиче се утисак да лирски субјект поменуते песме већ од првих исказа афирмише насиље као врховни, неупоредиви принцип живљења, с несумњивим (нео)футуристичким тоновима<sup>129</sup> („Доста ми је социјалне мимикрије. Само је/ убијање људи истинска акција, напета,/ узбудљива, фантастична. Ослушкује се,/ види, мирише, осећа и опипава цврчеће месо./ Блажени рат. Само мајка којој/ чизмом газиш синчићеву лобању заиста/ заурла са истинским болом и не треба да се/ бојиш да блефира./ А највећа истина/ је највећи извор естетског ужитка“, Šalamun 2015). Реч је о персони која са својим окружењем не дели вредности и страсти, те мора прибегавати сузбијању, притворности, „камелеонском“ ставу. Ипак, „социјална мимикрија“ се не мора односити само на лирски субјект – сам исказ „доста ми је социјалне мимикрије“, не искључује да се у заједници деле његова уверења, али да су потискивана због друштвене неприхватљивости.

Осим тога, већ се може наслутити и иронијско наличје персониног става – опис реакције виолентног субјекта на бол жртве, посредством терминологије својствене нешто традиционалнијој естетичкој мисли („естетски ужитак“), дискретно је потирање границе између уметности и живота, али и успостављање њихове нове хијерархизације. Наине, уколико је патња жртве извор најупечатљивијег естетског ужитка, онда се сва уметност мора подредити чину насиља који постаје мерило нове, фашистоидне аксиологије. Са друге стране,

---

<sup>128</sup> О заплени броја часописа „Perspektiva“, у ком је требало да се појави Шаламунова песма „Дума 1964“, као и о осталим репресивним реакцијама власти на Шаламуново стваралаштво, више у: Јасек Козак 2014: 68-69.

<sup>129</sup> Познати су топоси италијанског футуризма о „блаженом рату“, о рату као „јединственој хигијени света“ у служби фашистичке Италије (Де Торе 2001 87).

релативизација границе између уметности и живота својствена је Шаламуну блиској концептуалној уметности и body art тенденцијима с краја 60-их и током седамдесетих година, у оквиру којих се ревитализује фигура аутора/уметника и његовог животног искуства, чак и телесне боли (в. Ђорђевић 2016; Denegri 2013: 29-30). Испоставља се да словеначки песник уводи лирски субјект који поседује иронијско наличје и само декларативно подразумева персону која афирмише фашистичка начела. Посредством апотеозе насиља заправо је упућена провокација конзервативним естетичким ставовима који држе до стабилне маркације између уметности и живота.

Ипак, уколико останемо у равни декодирања извесног виолентног етоса, препознајемо лирски субјект радикалне дехуманизације Другог: „Највећа информација је убити и измучити/ човека кога највише волиш“. Лирско Ја затим додаје: „Нисам загрижени присталица убијања странаца,/ незнанаца/ вреди убити само због новца, не/ због уметности. Ако војник убије војника,/ то је нешто просечно. Али када/ симпатичан, леп, елегантан младић/ у наступу откине вилицу својој мајци/ или палцем пробуши мали отвор у лобањи/ свог бате док лежерно/ разговара, а његов религиозни, смирени,/ отворени и мудри поглед нимало не губи/ од своје невиности... О светлости!“. Већ након наведених стихова постаје јасно да није тек реч о изношењу експлицитније и неприкривено виолентне варијације фашистичке идеологије, већ пре о наглашавању *уживања у злочину*. Није, дакле, посреди излагање аргументације у прилог извесног политичког програма, како би се то могло наслутити из наслова, већ је на делу својеврсна *дивинизација* насиља, настојање да се оно прикаже у виду који би могао побудити епифанично искуство.

Лирски субјект, дакле, уводи означитељ „фашист“ као својеврсни „прошивни бод“ (Žižek 2002: 125-128), доминантни означитељ који придаје смисао кумулацији одређених ставова, страсти, уверења, адаптирајући при томе, сходно сопственој пасији, његов у историји осведочен смисао. У наставку се, ипак, афирмишу и поједина општа места фашистичких/нацистичких уверења и предрасуда („Фашизам интегрише чисту/ лепоту. Фашизам значи младост, свежину,/ моћ, акцију и виталност, јеврејске свиње/ су труле/ (...)/ И волео бих да видим онога који би збиља/ више волео да буде бенав, слабуњав и прогоњен“). То прати анимозитет према брачној заједници, осећање не сасвим компатибилно

фашистичком разумевању породице<sup>130</sup>, као и увођењу класне разлике, дистинкције која иде на руку фашистичком поретку („Милијардер лепше изгледа од/ занатлије, а брачни пар који се воли/ подсећа ме на дебелог гадног/ послужитеља који једе шкембиће“). Све наведено одражава персону радикализоване, иако недовољно доследно изведене идеолошке матрице, формиране пре свега у служби апсолутизације зла и насиља, негативног аксиолошког принципа и тоталитарних идеолошких уверења.

У наставку, ипак, лирска субјективност постаје још сложенија, и све израженије провејава њено *иронично наличје*. Томе у прилог иде увођење хомосексуалног мотива, тј. услед ојачавања иронијског аспекта исказивања, персона декларативно фашистичког етоса афирмацијом хомосексуалности посредно сведочи о могућем постојању потиснуте, табуизиране хомосексуалне жеље и унутар фашистичке заједнице („Такође, фино је кад се два гола војника/ љубе“). У завршници песме исказна инстанца се јасније профилише као персона аутора/песника, будући да, осим непосредног именовања, постоји и реферирање на друштвену стварност, на обавештајне службе тадашње Југославије („Је ли бог био демократа кад је једним потезом/ одвојио воду од неба?/ Онај ко ме буде успео/ да увери у то направиће од Томажа Шаламуна/ овцу и унуци мојих унука покораваше се/ његовим потомцима./ А до тада остајем оно/ што сам, и све док не покупим довољно/ оружја, новца и људи, све док не/ прикупим довољно штофа за униформе мојих/ дечака, све док у војску и удбу не/ инфилтрирам довољно младих генија,/ писаћу песме о лепоти природе и/ скромно и тихо се припремати за/ велики дан“).

Када се, на концу песме, помиње и служба државне безбедности, посреди је посебан вид провокације јавног мњења, поготово када се има у виду песников боравак у затвору након објављивање песме „Дума“. *Идентификациона веза* исказне инстанце и ауторске фигуре, поткрепљена непосредним именовањем лирског Ја, заправо је један од фактора конституисања субверзивне лирске субјективности, будући да ствара предуслов иронијских импликација – наизглед сам емпиријски аутор афирмише фашистичку идеологију. Шаламун отуд остварује лирско Ја које је субверзивно на више нивоа: најпре, читање које би

---

<sup>130</sup> Одбрана брака и породице у фашизму је пре свега повезана са одбраном тзв. чистоте расе (в. Blamires 2006: 221-222).



идеолошку потку песме препознано као фашистичку, пренебрегава иронијско подривање назначеног тоталитаристичког идеолошког дискурса, посебно услед афирмисања хомосексуалности од стране исказне инстанце која, наизглед, брани фашистичка уверења. Осим тога, инсистирањем на хипертрофираном уживању у насиљу призива се Де Садова мисао која је, максимализацијом опсцених жеља и поимањем зла као генеративног језгра људских прохтева и поступака, заправо имплицитно критиковала просветитељско-рационалистички оптимизам и пренебрегавање сеновите стране људске природе. Отуд словеначки песник за предмет критике одабира и друштва која начелно и декларативно за своје темеље имају управо просветитељско-рационалистичке идеје и потискивање негативне антрополошке визије, самим тим и могућности да се фашизам, у новом облику, појави управо у таквим заједницама. Назначеним типом лирске субјективности Шаламун посебно стреми провокацији једнодимензионално, рационалистички утемељене рецепијентске свести.

Шаламун никада није потпуно одустао од полемичких интенција; ипак, део његовог опуса током 70-их година не задржава се само на том виду лирског стваралаштва. Може се заправо рећи да се од *Ходочашћа за Марушку* (1971) до *Баладе за Метку Крашовец* (1981) интензивно испољава један од основних парадокса Шаламуновог изражајног модуса – сталне трансформације лирског Ја и задржавање одређених препознатљивих константи лирске субјективности у свакој од збирки назначеног периода.

Делимично и пре *Ходочашћа за Марушку* (1971), а од те збирке посебно, јасно је да је Шаламуново песништво у основи неонадреалистичко. Исказивање лирског Ја у поменутој збирци прати слободне асоцијативне флуksеве уз изразиту сегментацију стиха зарезима, чиме се постиже утисак да ниједан фрагмент вербалне „масе“ није смисаоно привилегованији од осталих. „Ја сам тигар/ у срцу зова, у теби клија душа, did she?/ (...)/ о светло, размакни загрејаност/ поједи воће, ољушти сјај робе/ ливаде су раскомадане, газеле су брже/ морбидност, тамни прсти лепоте кафе/ рушевинâ, femте, тренутака гравитације“ (Шаламун 197?: 53); „креч у пустињи, пет сантиметара подигнут зид/ љубљана, град, руже од огромног смеђег дрвета/ делфини, угаљ, трактор на земљи“ (59). Ови и слични стихови примери су продуковања потенцијално недовршеног низа дисперзивних слика, смисаоно међусобно некомплементарних синтагми, лексемâ удаљених

семантичких поља, делинеаризованог склопа констатација без наговештаја обједињавајућег контекста. Све то спорадично прате уметнута питања („ко одржава глад неба?/ куда ћемо са минђушама, младим поручницима?/ уморним морнарима?“, 77), која не откривају довољно конкретно обресе лирских ситуација или пак тежње исказне инстанце, те рационална страна лирског Ја и логика његовог исказивања остају затамњени.

Ток исказивања само привидно представља отргнуте делове неке претпостављене целине — компактне или довршене рефлексije, одређеног ситуационог оквира и околности са којима су покидане референцијалне везе, или пак неког иницијално јасног и недвосмисленог осећања. Отуд можемо говорити о лирском Ја чије исказивање не формира језичке еквиваленте емоција и афективних реакција, одређених идеја и рефлексija. Пре је реч о својеврсној десемантизацији песничког језика, кумулацији означитеља која враћа „излагање на станице речи. (...) Ове речи-објекти без међусобне повезаности, урушене свом жестином свог избијања, чије чисто механичко треперење чудно дотиче суседну реч, али се одмах затим гаси, ове песничке речи искључују људе“ (Bart 1971: 61-62).

Шаламунова поезија са самог почетка 70-их година, дакле, „призива“ бартовско разумевање писања и надилази представу о кохерентном, „исповедном“ сопству као полазишта исказивања, јер је „искрена позиција већ увек — парадоксално, зар не? — изврнута, субвертирана. Тамо где досегне лажна дистанца 'осећања' и 'осећаја', једина ствар која уистину постоји биће само и у првом реду једино тотални, физички заветан ритуал писања“ (Debeljak 1986: 171). Ипак, то не мора да значи потпуно нестајање субјективности – сугерисана означитељска пракса најподобнија је за оглашавање „отисака“ несвесне сфере субјекта, која ишчезава самим обзнањивањем у било ком дискурсу и која је у основи увек присутна само као већ одсутна (в. Fink 2009: 48-49; 52; в. Lacan 1986: 23-34).

У песмама *Ходочашћа за Марушку* „говори“, дакле ја у име субјекта који себе *већ не поседује*, предаје се развлашћеном језику и продору несвесног у означитељском „ланцу“, што Шаламуново рано песништво евидентно ситуира на трасу (нео)надреалистичке поетике. Може се рећи и да је у *Ходочашћу за Марушку* спроведено оспоравалачко и радикално дистанцирање од интимистичке и

егзистенцијалистичке лирске субјективности, уз настојање да се сам ток исказивања укаже као својеврсна „материјализација“ несвесних предвербалних „струјања“.

Другим речима, од лирике *Ходочашћа за Марушку* нећемо много добити уколико се усредсредимо на семантички план, разуђен, акциденталан, завистан од контингентних веза између уведених лексема, елиптичних исказа, и без наговештаја интегришућег хоризонта; једнако је непродуктивно очекивање да ће се у интерференцији исказа/слика јасније указати „лице“ лирског субјекта, подложно психологизацији или пак ситуирано у одређеном простору/времену. Реч је заправо о парадоксу по којем радикализација „искрености“ лирског Ја, тј. ослобађање недиригованог принципа генерисања тока исказивања с ослонцем на несвесно, доводи до конфигурације лирског субјекта која је специфична управо по „укидању“ исповедног, „искреног“ језгра које стреми непосредованом изношењу „унутрашњих“ садржаја или пак проналажењу „објективних корелатива“. Лирски субјект се, дакле, преображава у „место“ реализације одређене песничке праксе, препознатљиве по „утискивању“ несвесног у дискурс и његовом истовременом ишчезавању, по обезличавању субјекта у којем је заменица ја само „маска“, замена никада досегнутог „лица без лица“ несвесног.

Сходно свему претходном, у Шаламуновој раној поезији профилише се и *непоуздан имплицитни аутор* (Патрик О’Нил; в. О’Neill 1994: 70). Ако је одређени аспект имплицитног аутора у овом типу песништва поуздан и евидентан, онда је то без сумње задржавање интерпункције, која појединим сегментима исказивања даје прегледност и одрживост на плану синтаксе. Ипак, превасходно је реч о честој парцелизацији исказа зарезима, чија интензивирана употреба у назначеном типу песничког дискурса има двоструку функцију. Најпре, зарези евидентно служе као средство обележавања резова, синкопа, „пулсирања“ несвесне мотивације исказа и наглих „монтажних“ срастања диспаратних јединица, те у том смислу графички мартирају присуство и „савлађивање“ зоне предвербалних афективних „енергија“ или семиотичког (Кристева). С друге стране, ти знаци полу-прекида, заустављања и обнављања тока, истовремено су остатак и одраз свесне сфере субјективности која контролише смисаоно-граматичку „подлогу“ текста, рационално распоређујући паузе између пулсирања неспутаних асоцијација. Сугерисана двострукост интерпункције већ је истицана у

надреалистичкој мисли и пракси: „Ипак остаје да се интерпункција без сумње противи апсолутном континуитету тока о коме је реч, мада изгледа да је она исто толико неопходна колико и распоред чворова на жици која трепери“ (Breton 1979: 39).

Већ током 70-их година Шаламун прибегава још једном поступку који ће постати препознатљив за његов опус. Реч је о уношењу врло широког опсега референци из мита, историје, високе и популарне културе, уметности, религије, затим из парауметничких сфера, јавног живота, уз присуство различитих топонима, од Љубљане до америчких простора. Присуство ове врсте културно-историјских референци поставља питање њиховог статуса унутар песничког дискурса заснованог на дијалектици свесног и несвесног. У контексту анализе лирске субјективности, поготово када говоримо о раним 70-им годинама, присуство сугерисаних елемената и референци доприноси сагледавању ширине хоризонта искуства лирског Ја, али не значајније и његовој кохеренцији. Фрагментарне, деконтекстуализоване, распршене и умножене, назначене културно-медијске, митске и историјске референце, будући да у својој контингентности и непредвидљивости одражавају трагове продора и бујања несвесног, могу се третирати као означитељи између којих су на плану семантичке релеванције разлике нивелисане.

У наведеном контексту парадигматично је лирско Ја у стиховима: „Тебе израеле ћу убити/ у цвеће спуштено тело гилгамеша/ урук, ваба, индијанци на сплавовима/ мете дана, груди и стареж људи/ дроб, коље, поглавар широких друмова/ тихо лепршају анђели, тихо су у мрежама звезда/ неће ме откинути, нећу клечати на траговима возова“ (75). Лирски субјект провизорно формира интертекстуалне релације, али их не доводи до нивоа прегледних значења, већ даје повода да и о интертекстуалним референцама промишљамо као о означитељима посредством којих несвесно, контингентно, асоцијативно – врши уплив у језик/дискурс. То, наравно не потири могућност повремене хомогенизације лирског Ја, тј. моделоване свести која продукује ток исказивања, с тим што је и у тим случајевима ретко реч о строго концептуалној циљаној „употреби“ значења „призваних“ референци. Шири увид у Шаламунов опус, у његову познију фазу, открива нешто суптилније, промишљеније интертекстуалне везе и игре (Ђорђевић 2002: 79).

Збирка *Бела Итака* (1972) ослања се на описане поступке из *Ходочашћа за Марушку*, одајући утисак минималне, али ипак приметне хомогенизације семантичког плана у многим песмама. „Прошивање“ појединих текстова анафоричним понављањима<sup>131</sup>, свакако одражава одређени, иако не преовлађујући, раст рационалног принципа при организацији лирске субјективности. Специфичност ове збирке чине изразито аутореференцијално устројене исказне инстанце, лирско Ја које се упушта у процедуре неприкривене аутодескрипције, наговештавајући у појединим примерима поступак који ће се, у различитим еманацијама, појављивати у многим каснијим збиркама као препознатљив манир Шаламуновог песничког говора. Реч је о нескривеној аутобиографској „аури“ лирског субјекта услед реферирања на само име аутора, о персони песника која, услед доминантног присуства поступака неонадреалистичког профила, често подразумева хуморни, лудистички, (ауто)иронични третман аутобиографске подлоге.

Отуд се могу пронаћи овакви стихови: „Зидар сам, свештеник, прашине/  
очврснуо као неман, као кора хлеба/ локвањ сам,/ ратник светог дрвећа/ светих  
снова, кличем с анђелима// замак сам, мртав зид/ лађе превозим, скелеција  
путницима“ (Шаламун 197?: 97). Лирско Ја себе описује посредством низа  
метафора које не формирају кохерентну слику субјекта, већ пре сугеришу  
специфичан принцип саморазумевања, заснован на афирмацији индивидуалних  
моћи до нивоа омнипотенције и сакрализације сопствених речи, што не  
дестабилизују ни повремене назнаке наличја таквог става („мртав зид“).  
Варијације наведених поступака постоје у песми у којој исказна инстанца  
подразумева персону Другог, сходно паралитерарном контексту, тј. читалачкој  
свести о имену аутора саме песме. Лирски субјект, дакле, постаје Други који  
специфичном апострофом, сродном слављењу врховног божанства у религијском  
дискурсу, остварује апотеозу ауторске/песничке фигуре и легитимише њену  
изузетност: „Ти си геније томаже шаламуне/ ти си сјајан ти си леп/ ти си висок ти  
си великан/ ти си силан ти си величанствен/ (...)/ ти си без краја и почетка ти си  
без сенке и страха/ (...) поред тебе је свако светло прескромно поред тебе је/ свако  
сунце мрак“ (84-85).

---

<sup>131</sup> „Где су коцке глава (...)/ где су јутра сјајна (...)/ где су дрвета на увојке“ (Шаламун 197?: 88-89); „Ти си све ти си планина арарат/ ти си вечит ти си звезда даница/ ти си без краја“ (83).

Осим што је евидентан иронијски отклон од панегирика упућених било којој инстанци (уметничкој, инстанци моћи, или пак у оквирима религијске слике света), у „лику“ лирског субјекта свакако се може препознати и нарцистички/двојнички одраз апострофиране инстанце. Другим речима, исказна инстанца се може разумевати као персона која „скрива“ другу маску, персону песника, чији ток исказивања даје повода да говоримо и о поменутој иронизацији готово поклоничког односа према било којој инстанци, али и да наслутимо виталистичко-лудистичко поверење у перформативну употребу језика, у готово (нео)романтичарску ревитализацију ауторске фигуре, што је итекако било комплементарно променама које су, када је реч о статусу уметника у јавном простору, донели поп-арт и поп култура уопште.

У познатој песми „History“ из *Арене* (1973), лирски субјект је персона посматрача самог Шаламуна („Томаж Шаламун је неман./ Томаж Шаламун је ђуле у ваздуху./ Нико не зна за његову орбиту./ Лежи у полумраку, плива у полумраку./ Људи и ја га гледамо, зачуђени,/ надамо се добру, можда је звезда репатица// (...) // (...) То је Томаж Шаламун, отишао је у радњу,/ са својом женом Марушком купује млеко/ да би пио млеко./ And that's history“, 209). Лирским субјектом који посматра и вреднује песника Томажа Шаламуна остварује се двогуби ефекат — и иронизација „великог наратива“ Историје, „смењене“ тривијализованом сценом одласка песника у радњу, али и предочавање нове улоге уметника/јавних личности у време успона постмодернизма, када се управо на тривијализованим детаљима формира симулакрум њихове појаве. „Сенка“ поп културе и концептуалне уметности не може да се пренебрегнути у назначеном поступку — појава уметника постаје важна колико и само његово дело, тј. може постати само дело.

Непосредна или индиректна аутобиографизација лирског Ја, која, услед центрипеталних токова исказивања и иронијских семантичких импликација често подразумева удаљавање од сваке аутобиографизације, (п)остаће поступак протежне вредности у опусу словеначког песника. Поступци аутотематизације допуњени су, приметили смо, и видовима лирске субјективности која подразумева персону Другог „иза“ које се наслућује „лик“ апострофираног/перципираног песника. Исказна инстанца би тако „скривала“ персону песника која, у „ритуалу“ језичког, ентузијастичког самооснаживања,

апострофом конституише сопствено парадоксално Ја – истовремено идеализовано и уроњено у свакодневицу, непојамно за окружење и тривијализовано животним рутинама.<sup>132</sup>

Лирско Ја Шаламунове поезије заправо је врло често дато у акту извесног самоодређења, као у стиховима *Арене*: „Нисам субјект,/ орман бога сам“ („Песак“, 173). Интензивним и несталним идентификацијама лирско Ја Шаламунове поезије релативизује саму обавезујућу улогу идентитета, бирајући радије осећање омнипотентног витализма и преобиља животних снага, инфантилизовано-мегаломанијско поигравање перформативном улогом језика, способност трансформација и сталних метаморфоза, него самосвесну субјективност која проистиче из картезијанског наслеђа. Отуд није чудно „то што Шаламун нема свог лица, јер су његова сва“ (Debeljak 1986: 171)<sup>133</sup>.

„Ја сам бијели, брисани простор./ Што се догоди, догоди се“ (Šalamun 1980: 7), констатује лирски субјект на почетку *Методe анђела* (1978) и још једном потцртава контингентност потенцијалних идентификационих релација. Следствено свему томе, идентификационе везе лирског Ја и метафорично евоцираних садржаја често су само условно везе „изједначавања“; то су пре реализације у језику несвесних садржаја, њихова провизорна појава и нестанак оформљењем и обзнањивањем означитеља. Другим речима, лирско Ја је као специфичан психотоп („бијели, брисани простор“), „место“ парцијалних и апофатичких објава несвесног, самим тим и „поље“ непредвидљивих (језичких) могућности. Будући да се може догодити било шта („што се догоди, догоди се“), и да се лирско Ја може довести у релацију идентификације са било ким/чим језички реализованим на „брисаном простору“, управо тај „простор“ се указује као

---

<sup>132</sup> При томе не би требало губити из вида да оформљење исказне инстанце у виду Другог који перципира или апострофира ауторску фигуру представља готово „огољену“ параболу улоге Другог у конституисању субјекта. Сами Шаламунови стихови, ипак, и већ описана могућност да у Другом уочимо „скривену“ персону песника, дају повода и да Другог јасније препознамо као „мало друго“, тј. „друго које није заиста друго, већ рефлексија и пројекција ега (...) Оно је истовремено двојник и огледалска слика. Мало друго је стога у целисти уписано у имагинарни поредак“ (Evans 2011: 90).

<sup>133</sup> Многи су примери изненађујућих и семантички дисперзивних аутодескрипција, али и „лица“ које за себе жели сам лирски субјект: „Јетра бискупа су стопе моје/ страшне Калифорније“, „Човек овца“, Шаламун 197?: 175; „Хоћу да будем тако љубазан да бог постанем/ и да сам будем изгубљен и заборављен“, „Трава“, 191; „Уста су Дафне и ја сам птица“, „Магнет“, 233; „Јесам ја тај соко!“, „Соко“; „Врело сам и роса, коју само/ паук зна“ Šalamun 1980: 37; „Златим се под очним капцима људи“; „Ја сам бијели слон“ 66; „Ја сам Буда// (...)// Ја сам/ роса у канти коју дете/ лако носи,/ ја сам бело слатко млеко“, „Једно, моја рука“, Šalamun 2003: 57).

неко/нешто Друго који/које „се изнад свега мора сматрати локусом, локусом у ком се конституише говор“ (Evans 2011: 91)<sup>134</sup>.

Већ у *Арени*, а поготово у збиркама *Имре* (1974), *Соко* (1974), *Друиди* (1975), и даље, у *Методи анђела*, Шаламун више држи до остваривања лирског Ја чији тон исказивања гради илузију да се лудистичке слике и алогички искази надовезују по каквом логичком принципу, да их обједињује пригушен, али кохерентан смисао, или пак да су одјек неког непотпуно откривеног наратива. Лирски субјект отуд ниже констатације које, узвратно, саму исказну истанцу чине привидним гарантом смисла, иако, јасно је из познавања ширег Шаламуновог песничког корпуса, *смисао* није императив његовог песништва. „У њедрима/ Латинске Америке/ давио сам/ црне, мрке жабе./ Објављивале су/ томболу која је била помоћ./ Бичем сам им угушио/ ране. Налио/ отрова, који је/ гризао и коначно/ спрао“ (Šalamun 1980: 38). У оваквим и сличним лирским микронаративима, лирски субјект представља одређену тачку ослонца при отежаној читалачкој кохезији значења, тј. лирско Ја се ту указује као рецепијентска пројекција језгра претпостављеног смисла тока исказивања који се опире коначној хомогенизацији.

Врло ретко Шаламунов лирски субјект подразумева конструисање персоне у конвенционалнијем смислу, нпр. у песмама са улогом, при чему и у таквим случајевима долази до осциловања између иронизације уведене исказне инстанце и њене несводивости. Такав је случај са персонама у циклусу „Марија“ – прозопопејом се глас придаје боровници, мишици, јагоди, док се само у првој песми открива лирско Ја које приступа литератури за децу, привидном наивношћу дискретно проблематизујући однос између стварности и фикције („То је књига/ за мале дјевојчице./ (...)/ Јелени/ блоковима својих/ прса ничу из земље/ (...)/ Али ја/ не знам да ли су били/ уистину ту“, „Марија 1“, Šalamun 1978: 33).

Традиционалније видове персона Шаламун остварује у ретким песмама које одражавају одређена референцијална и искуствена полазишта, што постаје

---

<sup>134</sup> У песми „Реч“ збирке *Соко* (1974), у једном за Шаламунов опус ретких примера подизања нивоа аутопоетичке експлицитности, лирско Ја себе разумева управо у амбивалентној улози у процесу језичког означавања, чиме се спајају игра означитеља ослобођења од арбитрарне функције субјекта и виталистичко-креационистичка моћ, фундаментална за Шаламуново схватање песништва, у наведеном случају заоденута готово религиозном ауром: „Реч је једини темељ света./ Ја сам њен слуга и господар./ И мада дух шаље атоме/ да њуше, пипају, осећају, заиста смо// у пољу где смо с боговима једнаки./ Језик не додирује ништа што би/ било ново. Нема последњег суда./ нема вишег“ (Шаламун 197?: 265).



нешто фреквентнији поступак у *Балади за Метку Крашовец*. Ипак, ни лирско Ја таквих Шаламунових песама није претежно рационално устројен субјект. Тако у насловној песми збирке, лирски субјект сведочи о ситуацији референцијалне утемељености, упућујући на одређени датум и околности: „Био је четврти јануар увече у Мексику/ кад сам последњи пут у свом животу остао без/ свести“ (Šalamun 2003: 58). У наставку се линеарност зачетог наратива нарушава исказима лирског Ја који одражавају децентрирану инстанцу, вођену надовезивањем асоцијација („Недељама сам је возио/ аутобусима и давао јој све да/ једе: свете/ гљиве и пирамиду Месеца. Са мношћом се спава на/ тврдој земљи међу/ шкорпијама, али и тамо где береш/ плод и мрмљаш, ти си боја, ти си боја“, 58-59). Другим речима, чак и када је полазиште исказивања иницирано посредовањем одређеног референцијално-искуственог садржаја, потпуни „повратак“ лирске субјективности на референцијалну и интимистичко-миметичку „подлогу“ певања бива трајно онемогућен услед дисперзивно-асоцијативне језичке експресије која суспендује референцијалне учинке и стабилизацију тако заснованих значења.

Наведени спој провизорне хомогенизације и дестабилизације „јаког“ лирског Ја показатељ је да је лирски субјект Шаламунове поезије неподложен психологизацији разумевањем као вид прецизирања емоција, стања, мисли моделоване свести. Ипак, парадокс исказне инстанце Шаламунових стихова је у томе да је, упркос поменутој депсихологизацији, егзистенција лирског Ја „уоквирена“ аутобиографским чињеницама<sup>135</sup> и предочена као *песничка егзистенција*. Она постаје посредничко „место“ кумулативног протока језика, асоцијација, успона готово мистичне екстатичности и меланхоличне аутоироније, „простор“ реализације радикалне означитељске праксе која истовремено конституише и разграђује субјект, свог „роба“ и „господара“, уз минимализовање регулативне улоге рачуна. Уведеним песничким поступцима, поготово раних 70-их година, Шаламун омогућава да се његова поезија не вреднује по аксиолошко-естетичким критеријумима који произлазе не само из традиционалног, већ и из нешто авангарднијег разумевања књижевности.

Другим речима, стиче се утисак да Шаламун не пише поезију да би одговорио на било које захтеве — књижевног мњења, песничке традиције, поетичких тенденција, ванлитерарне идеологије. Иако понекад оставља дојам

---

<sup>135</sup>У наставку *Баладе* лирско Ја апострофира и Давида, песниковог сина.

императивне неселективности продукованих асоцијација лирског Ја, лишавајући тако читаоца сигурног упоришта при тумачењу и често суспендујући изградњу сваког иоле кохерентнијег семантичког плана и смисла, Шаламун ослобађа процес исказивања било какве предвидљивости и лирску субјективност напада на „извору“ несвесног. Шаламунови поступци заправо имплицирају став да се о поезији не говори много селекцијом на успела и неуспела остварења, већ да је посреди „мрежа ријечи, која је равна и демократска, свака је точка једнако вриједна“ (Brejs 2014: 29). Велики словеначки песник је учинио мање важним вредносни *суд* и у средиште и чина писања и саме рецепције вратио *ужитак*. Можда сама кумулација, хипертрофија песничких слика и умножавање Шаламунових збирки, као и опирање његове лирике затварању херменеутичког круга, сведоче у прилог Лаканове тезе о сталном узмицању коначног ужитка.<sup>136</sup>

## 5. 2. 2. Раскршћа неоавангарде: Јосип Север

Када је реч о неоавангардној „извидници“ у хрватској књижевности, вреди се окренути лирици Јосипа Севера. *Диктатор* (1969) и *Анархокор* (1977) су једине његове збирке публиковане за живота. Север се у критици често стављао на чело провизорне групе песника који су, на размеђи епоха, практиковали „деконструкцијско слово разлике“ (Rem 2003: 19-20). Такође се констатује да су у његовој лирици нове песничке генерације први пут препознале „оно што су касније назвали поетиком досјетке, граматичким обратом и семантичким конкретизмом“ (Prosperov Novak 2003: 557).

Иако нема спора о томе да је Северово дело одражавало и делимично генерисало поетичке трансформације с краја 60-их и током 70-их година, није се нужно инсистирало на постмодернистичком хабитусу *Диктатора* и *Анархокора*. У

---

<sup>136</sup>На концу, као у неколико случајева досадашње анализе, може се кратко скренути пажња на потенцијално блумовско читање Шаламунове поезије, али овога пута не о односу словеначког песника према претходницима, већ о његовом утицају на јужнословенске песнике од 80-их година до данас. Није неоправдано рећи да је мало која песничка функција-аутор тако суверено постављена као у Шаламуновом случају — његов утицај у словеначкој и хрватској поезији (Obličar 2014: 293–302; Мајић 2014: 283–292) је већ осведочен, а посебно истраживање би могло да покаже да му и нове песничке генерације у Србији много дугују. Ипак, као у сваком другом песничком „случају“, питање је времена када ће уследити превладавање (и) Шаламуна, мада смо склони осећању да ће то бити тежак подухват, како због песничких пракси које је примењивао, тако и услед панегиричког „третмана“ од стране „наследника“. У сугерисаном контексту чини се да је прикладно поменути Шаламунову песму „Бог“: „Ја/ тражим/ безусловну/ љубав/ и/ потпуну/ слободу./ Зато/ сам/ страшан“ (Šalamun 2003: 104).

критици се препознавала и повезаност поменутих остварења са традиционалним или историјски удаљенијим облицима певања, са Ујевићем и руском авангардом (Milanija 2001: 264-277). Ипак, не само због већ оформљеног критичарског мњења о Северовој књижевноисторијској „улози“, већ и због специфичног места лирске субјективности у његовом стваралачком концепту, тог хрватског песника вреди узети у обзир као граничну фигуру између модернистичког духа и неоавангардних/постмодернистичких песничких пракси, као аутора чији сведени опус одражава кључне промене у сугерисаној медијалној етапи.

Заиста, поједине Северове песме као да израстају у својеврсном прелазном поетичком „пољу“, рефлектујући на плану лирске субјективности и траг модернистичког етоса, и одраз промењеног односа према текстуалности. Тако у уводној песми *Диктатора* („музика вида“), исказна инстанца сугерише искуство посредовано метафорично-синестезијским „низом“ („птице музике/ на мозак слете/ и читав дух у свјетлу трепти./ поптичен је јутарњи плочник/ цвркут у сваком новом оку“, Sever 1969: 5).

У наставку лирско Ја констатује: „прате ме стравичне птице харпије/ могу искљуват све ове очи/ те птице што лете *с ове хартије*/ у другу, мистичну бјелину“ (5; истакао Г. К.). Сам лирски субјект обзнањује своју текстуалну природу, тј. огољује се поступак формирања исказне инстанце, скреће се пажња на то да су призване харпије и лирско Ја у истој „егзистенцијалној“ равни, али не у каквој наднаравној и/или митској стварности, већ у сфери текстуалне реализације. Таква исказна инстанца, пошавши од дискретно иронизованог синестезијског доживљаја, скреће пажњу на саму динамику мотива, на процес настанка лирских ситуација, остварујући још један семантички „вишак“ који Севера донекле задржава у модернистичком пољу – харпије са хартије могу да одлете „у другу, мистичну бјелину“, што, у својој недоречености, заиста може подразумевати поверење у трансцендирање стварности.

Осим тога, није случајно да харпије могу да узлете са хартије – минимална разлика на плану означитеља је Северов поступак скретања пажње управо на означитељски процес, уз дискретно подсећање на разумевање језика као система диференција. Тиме што су *харпије* на *хартији* упућује се, без типографског/графичког наглашавања у самој песми, на материјалност

означитеља, те на зависност смисла и идентитета од десубјективизоване динамике диференција. Сходно томе, сугерише се и нестабилност мотива/топоса литературе који, у својој итерабилности, попут сваког *знака*, нису ограничени на „статична“ значења задата у традицији, већ могу да „лете (...) с хартије“. У време када Дерида артикулише своју мисао о *différance*, о дисеминацији, о реконтекстуализацији и сталном одлагању коначног значења, паралелно се у поезији/литератури, евидентно је, одигравају промене на плану поступака, аналогне поменутиим постструктуралистичким идејама.

Наведени поступак није реткост у Северовим лирским остварењима, и представља свакако и поетичку кореспонденцију са језичком експерименталношћу авангарде. Чини се да у појединим примерима уведена лексика бива пре организована по звучној сродности него по смисаоној повезаности, иако ни потоња није истиснута („кад *клону* моје мисли о *коњу*/ на небосклону кад се јави/ тај *коњ* у пропњу/ кад тону/ његови потези/ у ширно поље, у пијесак// (...)// (...) као *чешка чаша*/ на тврду храстову столу“, „коњ“, Sever 1977: 49; истакао Г. К.). Симптоматично је то да уведене *мисли* лирског субјекта нису последица моделовања одређеног „унутрашњег живота“, већ повод за ток исказивања који подразумева корективну улогу рационалног аспекта субјективности при селекцији дистрибуираних означитеља и успостављању њиховог међусобног односа.

Још је Мркоњић истакао да у Северовим песмама често „смисао не постоји пре звука, осим као неискупљива конвенција“ (Mrkonjić 2009: 132). Пре је реч о испитивању потенцијалних значења која се могу добити приближавањем лексема сродних по аудитивном ефекту, него што се сами означитељи уланчавају следствено унапред задатом смислу. Отуд се и лирска субјективност у потоњим стиховима указује као депсихологизована и десупстанцијализована. Она не подразумева конкретизовану персону која је додатно психологизована након мисли о коњу, већ је реч о функционализованој инстанци реализације тока означитеља који имплицирају ново разумевање језика, разлике, означитељских пракси. Исти закључак важи и за исказну инстанцу у песми „погреб“: „одлажем поглед — и одлазим проклет/ и глас ми буде од нерава — нераван“ (Sever 1979: 11).

Лирски субјект, ипак, може да добије и извештан егзистенцијалистички призив, и то када лирско Ја, у маниру типичном за рану међуратну авангарду, преиначава молитву „Оче наш“. Реч је, најпре, о поступку преношења пажње са недоследног означеног на материјални означитељ, и то услед међусобног приближавања лексема „оће“ и „оcean“ („оће паš који јеси/ ocean“, „ocean“, Sever 1969: 49; истакао Г. К.).<sup>137</sup> Лирски субјект Северове песме отуд није субјект потврде и афирмације молитвеног дискурса, већ његовог експерименталног преиначења, с тим што не би требало занемарити семантичке импликације које не напуштају у потпуности хоризонт религијског искуства – адресат молитве је непрегледан, несагледив попут океана.

Када се учини да је лирски субјект специфичан по формирању донекле бизарног ракурса из којег исказна инстанца сагледава себе и свет, и када се стиче утисак да се позиција лирског Ја/Ми може универзализовати („kad bismo роћели lizati lednjak/ cijeli jedan milenij/ kakva bi nam bila brada/ kakav trbuh/ što stupa sve gumenije// što bismo tad učinili“, „čemu sva ta protjecanja“, 29), то лирско Ја/Ми заправо изнова продукује језичку комбинаторику и имплицира одустајање од обавезности смисла („al ipak bismo još jednom/ tvrdo ušli u ljetopis/ i bio bi otisnut nestor/ u modernoj muzici morsea/ mor – sea/ sea/ ea/ pa ipak“, 29). Реч која се, на крају цитираног стиха, прогресивно „телеграфски“ распада на своје саставне делове, губећи постепено статус лексеме, разотркива лирског субјекта заокупљеног де-компоновањем означитеља и сензибилног за хомонимијске игре. Такав лирски субјект постаје препознатљив по језичкој комбинаторици која морфолошки „рашива“ реч и „настањује“ је утварним одјецима других речи и језика (mor[e] – sea).

У случајевима одржања извесне кохерентности исказне инстанце и њеног учествовања у употпуњавању шире параболичне слике („и јер се ради ту о пловидби/ када смо прошли олујно горје/ и стигли у долину ружа/ океан мириснога мира/ нама на обзору је пловдив/ на обзору је град или брод“, „пут према крају пута“, 8, истакао Г. К.), у само конституисање параболичне потке уткан је принцип звучног „дозивања“ мотива (пловидба/пловдив), а семантичке

---

<sup>137</sup> У наведеном случају, као и при навођењу стихова наредне песме, цитате остављамо у латиничном оригиналу, да би игра означитељима била видљивија. Ту постаје евидентно колико материјалност означитеља, попут његове графичке реализације у одређеном типу писма, игра улогу у конституцији Северовог текстуалистичког (лирског) субјекта и песничког дискурса.

импликације су далекосежне до нивоа контекстуализације до сада описаних поступака конституисања лирског субјекта („на путу према крају пута/ (...) / пут је штур и дуготрајан“, 8). Другим речима, између Драгојевићевог колективитета на путу без циља, и Ливадиних пловидби које не личе више на наше судбине, налази се Северов пут „према крају пута“, таутолошки описана трајекторија лирског Ми које се провизорно хомогенизује, на пола пута између модерниз(а)ма и нове епохе.

### 5. 2. 3. Вујица Решин Туцић: поезија као „приручник“ за побуну

Књижевноисторијски опис неоавангардног таласа у српској књижевности може се обликовати на различите начине, али би вероватно у већини верзија Вујица Решин Туцић имао неоспорно запажено место. Иако су поједини „правоверни“ неоавангардни аутори објавили прве песничке књиге још 60-их година (Мирољуб Тодоровић), и иако су промене на српској песничкој сцени добрим делом зависиле од утицаја сцене тзв. „нових уметничких пракси“ и књижевноавангардних струјања у другим југословенским републикама, Вујицу Решина Туцића вреди издвојити као песника и уметника који је унутар „поља“ српске поезије 70-их представљао једног од кључних инспиратора антитрадиционалистичког певања и мишљења. Уколико се изузме стваралаштво нешто млађег Деспотова, утицај Решин Туцића је свакако најдалекосежнији када је реч о одржању често не превише видљивог (нео)авангардног сензибилитета у савременој српској поезији.<sup>138</sup>

У свакој књизи песама публикованој 70-их година, Решин Туцић је, као предводник преиспитивања књижевног и политичког мњења, радикално мењао видове лирске субјективности. Већ у дебитантској збирци, *Ја је у челичној љусци* (1970), Решин Туцић користи, како је већ примећено, широк спектар средстава афирмисаних у авангардном песништву — интензивно присуство досетке, иронијско-пародијско оспоравање традиционалних лирских изражајних модуса, учестала трансформација форме, техника колажирања, инсистирање на апсурду и парадоксу (Негришорац 1996: 147-192). Стога се лирско Ја делимично може

---

<sup>138</sup>Више о животу и раду Вујице Решин Туцића, о биографским чињеницама и својствима његовог израза, поготово у сфери концептуалне уметности и перформанса, у: Milenković 2011.

описати посредством специфичног етоса који песник формира комбинацијом препознатљивих поступака антитрадиционалистичких поетика.

Јасно је, најпре, да лирски субјект збирке *Јаје у челичној љусци* представља реализацију извесног антилирског начела имплицитног аутора – исказна инстанца не посредује стања/емоције као што је то уобичајено у нпр. исповедно-интимистичким поетикама, нити настоји да рефлексивно уобличи одређену слику света метафизичких амбиција. Другим речима, и онда када се чини да лирско Ја постаје специфично по „кондезовању“ одређеног осећања, или пак по предочавању егзистенције уз извесно универзализовање партикуларних искустава, Решин Туцић налази начин да разгради, иронизује и прикаже у хуморном светлу назначене интенције, остављајући повода да се говори и о сенци нихилистичког сензибилитета у његовој поетици (Негришорац 2008: 53-55).

У поменутом контексту парадигматичне су песме анегдотско-наративне потке, у којима лирско Ја „прате“ очигледна референцијалност и конкретизовани просторно-временски оквири, као што је то случај у, на пример, прозно-поетској белешци „становао сам у београду“. У том тексту низање података кулминира поентом која лирско Ја указује у светлу незаинтересованости за „крајња питања“, за рефлксију о „унутрашњим“ садржајима и сопственом месту у свету („На Вождовцу 1961. године у улици народног хероја Ђурковића. Трамвај 9 и 10. Код цркве. На првом спрату. Ту сам становао са другом Јорданом. (...) Улазио сам кроз прозор. Јордан је отишао у војску. Владимир Стојшин је о томе писао у НЕДЕЉНИМ ИНФОРМАТИВНИМ НОВИНАМА. Податке сам му дао у кафани МОСКВА. Страшно волим женске“ (Rešin Tusić 1970: 25).

Лирски субјект заправо посредно преиспитује поезију као привилеговани простор рефлксије о егзистенцији/сопству – иако се у оквиру претпостављених конвенција лирског говора најпре таксативно наводе детаљи из прошлости, пре је реч о лирском Ја које одустаје од препознавања дубљег смисла у изнетим детаљима и линеарно-анегдотски оформљеним исказима, него о меланхоличном лирском субјекту који контемплира о пролазности и свом месту у свету.

Постоји и низ песама специфичних по превредновању лирске субјективности која је парадигматична за поетике ранијих епоха или за сензибилитете несклоне авангардним истраживањима. У таквим примерима лирско Ја је формирано сходно пригушеним интертекстуалним релацијама, не

толико између конкретних лирских остварења, колико између различитих типолошких „образаца“ лирске субјективности, као у случају песме „Кад човеку дође тешко ко олово“<sup>139</sup>, написане „у форми активног одговора на романтичарску парадигму света као негостољубивог места (...), а одабрани начин језичке измештености као да својим хуморним ефектима донекле неутрализује, а однекле појачава очај настао услед сазнања о човековој неснађености у свету“ (Pantić 2008: 58-59).

Сродни резултати се постижу и у песми „о како лепо бицикл терам ја“, у којој лирски субјект, донекле парадоксално, обједињује иронизацију патоса једног готово ентузијастичког доживљаја света и аутсајдерски глас донекле инфантилизованог тона и наивности („ја живот свој ни туђ добро схватио нисам/ И тајне ствари у мени врше се сад/ (...)/ О како лепо бицикл терам ја/ са пуно среће посматрам овај свет/ (...)/ Тај живот вечни тај живот пролазан/ И земља цвета под мојим погледом“, 13-14). На сродном трагу, и у песми „не буди груб, научи да љуб!“, конфигурација лирског субјекта подразумева специфичну контаминацију непотпуно компатибилних тонова; најпре, може се говорити о пародијски устројеној персони, о готово карикатурално-критички приказаној инстанци која целокупну егзистенцију подређује љубавним и пацифистичким осећањима, посредно прокламујући својеврсно социјално дисциплиновање и „аутоматско“ понашање („Пре него што умр, пре него што црк, ноге протег и премер буд —/ научи љубит/ (...)/ У рук љуб, све што рук им,/ стар дам и господ стар,/ нов великан и мод нов —/ никад за љубит прилику/ не губит“, 70-71). У наставку, у кумулацији и варијацији позива на љубљење/љубав, стиче се утисак да пародијска аура лирског Ја губи донекле доминацију, те ток исказивања бива генерисан успоном ентузијазма до екстатичне кулминације виталистичког принципа („Љуб кору дрв, љуб угљ црн, љуб боцу са вин, љуб чиновник и љуб виолин/ (...)/ Љуб цур где мож свуд,/ љуб тањир и кашик,/ љуб воћка и цветић,/ љуб све што жив, што мож ић!“, 71). Суптилна трансформација лирског субјекта баца накнадно осветљење и на иронијско-пародијске и критичке импликације

---

<sup>139</sup>„И идио је идио човек, обишо свет здуж и прек. Он тражио је/ лек. Свет му бил за душу лекомил, милолек, ликовир./Ал човек је ипак клек. Клек низ земље и трав, мислиш: гле,/ он спав!/ Ал не спав!/ Туге је рој, уз танак пој,/ на лакочун дотрчо ту./ (...)/ Ја бил сам и мислил/ да свет ми мил,/ да живот је плеп,/ да људи су благ./ Ал не би плеп,/ и не би благ,/ ми тешко,/ ми много/ олово легни у долово,/ мрим, мрим у сним“ (Rešin Tucić 1970: 33-34).



уводног дела исказивања, будући да етос неутилитарне и хипертрофиране љубави према свему има и снагу трансформације одређених „кодираних“ социјалних понашања и улога.

У многим другим песмама збирке *Ја је у челичној љусци* искази лирског Ја су прожети афективношћу, лако се смењују и спорадично бивају делинеаризовани бурним констатацијама које мењају тематску доминантну. У тим случајевима често постоје и промене на плану типографије које одражавају наизглед нестална начела имплицитног аутора када је реч о принципу графичког наглашавања речи. Некада је посреди скретање пажње на поједине, смисаоно значајније лексеме, у другим случајевима је реч о акцентовању импулсивног излагања, а могу се пронаћи и примери где типографска разлика не поседује изразитије оправдање осим неоавангардне игре традиционалним конвенцијама штампања песме.

Другим речима, динамичан и непредвидљив типографски план подразумева сугестију промене тона, интензитета и акцента самог тока исказивања лирског субјекта. У више наврата Решин Туцић наведени поступак користи да би произвео провокативне политичке импликације („Дајте ми мало пара, жену и кућу, уз кућу керче ЖУЋУ —/ збогом ПОЛИТИКО!/ (...)/ Збогом, идејна слико!/ Нисам се свико!/ МАРКС, ЕНГЛЕЗ, ЛЕЊИР./ (...)/ Кад сте рођени?/ 1941. године, кад се жито возило./ ПОБОГУ, ВАЉДА, КАД СЕ ДИГЛА РЕВОЛУЦИЈА?!/ Не знам, госпођо, слабо сам тада видио./ Можда се и дигла, мени је био спуштен“, 31). Провизорно дијалогизујући исказе и преузимајући „маску“ лудичке наивности, лирско Ја проблематизује владајући идеолошки миље, чиме се имплицира порозност границе између литературе и политике, између текста и емпирије; другим речима, лирско Ја се указује као средство радикализације друштвене улоге саме лирике.

Са књигом прозаида *Сан и критика* (1977) долази до уочљивог повлачења лирске субјективности у многим примерима. Наиме, песме поменуте збирке настају експерименталном комбинаториком одређених, често међусобно сродних синтаксичких јединица, опробавањем семантичких резултата њихових односа или, прецизније, десемантизацијом њихових потенцијалних веза новим размештањем, што умањује релевантност исказне инстанце и открива још једну варијацију антилирског поетичког принципа („Срна краставац. Застава дроб. Глава чмар. Облак лед“, „Даска пролив, ударац сан“, 37). Занимљиво је да у

оквирима исте збирке ипак бива реализован један парадоксални вид лирског субјекта који се истовремено успоставља и разграђује, наизглед позиционира у простору и децентрира. Реч је о исказној инстанци која је одраз антитрадиционалистичког поигравања референцијалним аспектом лирског говора – употреба деиктика не открива много о спацијалним координатама лирског Ја, колико их саме десемантизује у низању које доводи до границе одрживости обресе лирског субјекта („Туда околo поред овамо. Тамо онде далеко овде. Некуд ту унутра напољу“, „Овамо тамо онде далеко“, Rešin Tusić 1977: 36;.

Са збирком *Простак у ноћи* (1979) новосадски песник уводи песнички текст у интермедиијалне оквире: сваку песму прати цртеж који је стилизован на начин сродан стрипу, илуструјући одређени репрезентативни детаљ из изразито наративизованих песама. Са друге стране, иновативност поступка није праћена порастом вредносног нивоа самих песничких остварења – саме песме се ретко издижу изнад равни анегдоте, тек спорадично достижу изванредан степен духовитости и у основи су лишене вишезначности. При томе са пратећим цртежима кореспондирају на начин који би, на концу, могао подразумевати и изостављање цртежа, без „опасности“ да се семантички план или остварени ниво естетске делотворности наруше.<sup>140</sup>

У *Простаку у ноћи* само лирско Ја поседује аутобиографски хабитус – у многим песмама фигурирају лирски јунаци/личности из књижевне и културне јавности (нпр. Јосип Север, Јовица Аћин), а исказна инстанца реферира на различите периоде свог живота формирајући својеврстан лирски дневник. Корелација текстуалног и визуелног плана подразумева транспозицију „наративних мотива ‘фикционалне‘ ситуације (фабула) са сталним перспективним фокусом из вербалног текста у наративан сликовни текст“ (Hansen Löve 1988: 45). Изостају, дакле, сложенији видови кореспонденције песничког текста и визуелне допуне,<sup>141</sup> док се, са друге стране, може говорити о

---

<sup>140</sup>Једна од репрезентативних песама збирке гласи: „Песник Бранко Андрић пише ми,/ Из Беча, да је купио половну полицијску/ Марицу./ Сам себе отвара и затвара./ Како се само сетио“ (Rešin Tusić 1979). Песму прати илустрација која не доноси нову информацију или другачији угао гледања на микронатив изнет у тексту – у првом плану је фигура, окренута леђима, која отвара задња врата полицијског комбија.

<sup>141</sup>Реч је пре свега о *трансфигурацији* „семантичкога контраста и/или паралелизма на разини структуре сигнанта (...) у имагинативне сликовне текстове којих ‘просторна семантика‘ иконики реализира неперспективно језично мишљење вербалног изходног текста“ или пак о *пројекцији* схематских, концептуалних модела који су експлиците исформулирани као дискурс или се

томе да је Решин Туцић однос два медија довео у ирверзибилан однос, будући да се литерарни облик „посредује као једини метајезик међу појединачним умјетностим облицима“, тј. „репрезентира онај херменеутички јасан текст у који се мора моћи поново превести сваки текст неког умјетносног облика“ (46).<sup>142</sup> Лирски субјект је, дакле, надређена инстанца која артикулише одређену ситуацију, док је визуелно дат приказ предочен из функционализоване перспективе и на начин који не акцентује специфичност призваног медија, већ илустративно предочава лирско-анегдотски описану околност. Ипак, и у таквим случајевима, лирско Ја добија специфично „лице“ – врло често једна од фигура са слика представља исказну инстанцу, протагонисту описаних ситуација, тј. лирски субјект аутобиографског хабитуса бива представљен на цртежима заједно са осталим лирским јунацима песама *Простака у ноћи*.

Иако су остварења Вујице Решин Туцића врло разнолике сугестивности, провокативности и иновативности, чини се да га стално истраживање изражајних могућности и перманентни преиспитивачки дух не само песничке традиције већ и политичко-друштвеног окружења, чини једним од водећих фигура неоавангардних струјања на јужнословенским просторима. Конфигурација лирске субјективности коју остварује у збиркама током 70-их година веран је показатељ таквог лудистичко-демистификаторског и експерименталног сензибилитета.

### **5. 3. Неоавангарда у српској књижевности: лирски субјект „у свим правцима“**

#### **5. 3. 1. Војислав Деспотов: неоавангардни „тренинг“ лирског субјекта**

Као што је већ наговештено, из неоавангардног таласа српске књижевности биће издвојене фигуре Војислава Деспотова, Мирољуба Тодоровића и Јудите Шалго, у циљу предочавања што шире типолошке „слике“ када је реч о

---

имплиците могу реконструирати из наративних или имагинативних текстова (...) у сликовне текстове који због тога добијају карактер апелативних или парадигматских слика-модела (Hansen Löve 1988: 45).

<sup>142</sup>У случајевима поменуте трансфигурације и пројекције „доминира принцип узајамног осветљавања умјетности, сваки умјетности облик трансфигурацијом и/или интерсемиотичком пројекцијом огољује специфичну медијску структуру, тип семиозе свагда другог умјетносног облика“ (46).

лирској субјективности. Најпре, о Војиславу Деспотову. У критици се често може пронаћи став да је током 70-их година Деспотов изразито експериментисао и трагао за изразом који ће највиши степен убедљивости добити у каснијој фази, почев од збирке *Пада дубок снег*. Као што је већ примећено, Деспотовљеви најранији песнички текстови одражавају снажан уплив конкретистичких поступака (в. Раvković 1988в: 150-159), дистанцирање од конституисања кохерентног смисла, десемантизацију речи, уношење паралитерарних елемената, скретање пажње на материјалност знака, „простор“ текста и његов визуелни аспект. Отуд цео текст може бити формиран репетицијом лексеме „реч“, уз математички знак и графичке интервенције у завршници („реч реч реч реч реч/ = реч, —“, Despotov 2002: 9).

Такве песме се, дакле, превасходно срећу у дебитантској збирци *Прво, тј. песмина, слика речи* (1972), те у многима од њих потпуно нестаје лирско Ја, при чему постаје изразитија и стабилнија инстанца имплицитног аутора. Другим речима, становитија и кохерентнија начела која генеришу имплицитног аутора не подразумевају и предвидљив обликотворни поступак, већ принципе инвенције, експерименталности и истраживања као препознатљиво и стабилно полазиште песничког чина. Осим тога, преношење акцента на визуелно-типографски аспект песме саставни је део дистанцирања од поверења у репрезентацијску и комуникативну моћ језика, будући да скретање пажње на „парадигму странице“ (Рансијер), на дводимензионалну раван у коју се графички уписује текст, не представља супростављање „дубоком, у тродимензионалном смислу. Супроставља се 'живом'. Нема површина насликаних знакова супроставља се 'живом' говорном чину који говорник усмерава према одговарајућем примаоцу“ (Ransijer 2013: 142). Јасно је да се на тај начин, посредно, успоставља отклон и према лирском субјекту као резултату моделовања емпиријског субјекта/говора.

Ипак, симптоматично је да, при примени конкретистичких поступака, Деспотов настоји да унесе и траг лирске субјективности („... .. ./. .. поцепам/ неразумевање... .“, „Неразумевање“, 16; „----- --- -----/ ----- поцепам/ певање ::::::::::“, „Певање“, 17). Иако се присуством синтаксички и семантички дефункционализованог распореда графичких знакова укида кохерентно лирско Ја, претходни примери сигнал су да лирска субјективност поседује посебно место у Деспотовљевом стваралачком концепту, чак и у случајевима десемантизације

песничког језика и средстава. Док у наведеним примерима можемо говорити о функционализованој исказној инстанци која се не може разумевати као аналогон сопства, већ као својеврсна метонимија субверзивног поетичког принципа, у многим другим песмама прве Деспотовљеве збирке назире се персона песника. При томе није реч о психологизацији лирског Ја, већ о остваривању метапоетске позиције која непосредно проблематизује и превреднује читав спектар традиционалних песничких поступака, дискретно иронијски третирајући и конституисање песничке књиге као артефакта.

Отуд у дебитантској збирци персона песника прекорачује „рампу“ према емпиријском рецепијенту и са метапозиције која стреми поистовећењу са фигуром аутора упућује на вантекстуалну сферу, на песничку збирку као артефакт („сасвим песнички/ убеђен сам да сам ову књигу написао/ знам и зашто“, 55). Међутим, могуће је издвојити и другачије организован ток исказивања: „свака даља ствар која зна не, заустави ме./ мене корпа ђубрета и академија хаоса да се убудућим./ (...)/ ја завидим одлучном знању знањем/ лепих и у средини сам неа. али, зар лепше само пролети/ јашући коњски бол? ил ‘закрваву слику’?/ (...) умирен предметном важношћу лепка,/ левака, цеви, сипаоница, знањовода, запрепашталница,/ расцепљењем знам знати и знати послати:/ па шаљем поруку иза платна које ме облачи а/ представља“ („Слика која зна не“, 61).

Нарушавањем граматичких правила и суспензијом могућности конструкције кохерентног смисла, формира се исказна инстанца која доводи до руба дадаистичко-надреалистичке, антилитерарне разградње песничког говора, док минимализована корективна улога свести остаје видљива у високофреквентном присуству и варијацијама глагола „знати“ или именице „знање“. Лирски субјект тако бива одређен интерференцијом несвесног принципа и субверзивно-игривог приступа језику, уз лајтмотивско одржавање појма знања, подриваног и проблематизованог природом самих уведених поступака.

У *Тренингу поезије* (1978) Деспотов наставља са истраживањима на плану песничке праксе. Најпре, потпуно се потискује лирско Ја и остварује динамика означитеља која одражава специфично лирско Над-Ја, уведено ради пародијско-иронијске симулације процедура аутоматског писања („Врела супа. Врела супа кашика. Кашика виљушка./ (...)/ Полиција казна. Казна затвор./ Затвор година.

Година месец. Месец дан. Дан/ ноћ. Ноћ кревет. Кревет жена. **Жена**"; „Врела супа“, 107; „Писаћа машина. Писаћа машина писма. Писма реферати./ Реферати приче. Приче романи. Романи Достојевски./ (...) / Филм биоскоп./ Биоскоп позориште. Позориште завеса. Завеса крпа./ Крпа хаљина. Хаљина сукња. Сукња жена. **Жена**“, „Писаћа машина“, 115). У наведеним случајевима није посредни непоуздани имплицитни аутор, тесно скопчан са лирском субјективношћу доминантно генерисаном несвесним флуksевима асоцијација, већ је реч о имплицитном аутору чија се (нео)авангардна поетичка начела потврђују хуморно-иронијским преиспитивањем (и) авангардних песничких пракси. Концептуално-церебрални принцип имплицитног аутора открива се на типографском плану, будући да се свака од песама наведеног поступка завршава графички наглашеном речју „жена“, чиме се истовремено пародијско-иронијски третирају и аутоматско писање и фројдистичка психоанализа. При томе изведене симулације процедуре аутоматског асоцирања производе низове означитеља чија је међусобна интеракција на семантичком плану наглашено суспрегнута (нпр. „кашика виљушка“, „казна затвор“). Очигледно је да остварени ток асоцијација, увек завршаван истом, опсесивном мишљу, није ни близу остварења надреалистичке слике која „показује највиши степен произвољности (...) за коју је потребно највише времена да се преведе на практични језик“ (Breton 1979: 46).

Постоје и случајеви у којима се не потискује потпуно лирско Ја, као у песми „Седи мирно и гледа ме“, у којој је сваки други исказ идентичан („Љубим је. Седи мирно и гледа ме./ Показујем јој књиге. Седи мирно и гледа ме./ (...) / Бесно корача низ степениште. Седи мирно и гледа ме./ Виче да се никад неће вратити. Седи мирно и гледа ме“, „Седи мирно и гледа ме“, 105). Опетовани стих („Седи мирно и гледа ме“) на почетку не нарушава значајније логику лирских ситуација и иде у прилог дискретно хуморно интонираној релацији исказне инстанце и фемининог субјекта. У наставку понављани исказ се указује као „страно тело“ и деконтекстуализован елемент, чиме открива два кључна својства уведене лирске субјективности. Наиме, то што лирско Ја понавља одређени исказ и када он није компатибилан назначеној лирској ситуацији, не подразумева само испитивање семантичких „последика“ услед комбинаторике опетованог исказа и осталих констатација. Понављањем издвојеног стиха лирски субјект открива и своју психологизовану „страну“, танано аутоиронично предочавање емотивног краха.

Делимично већ у претходној песми, а поготово са збирком *Перач сапуна* (1979), Деспотов интензивније уводи лирску субјективност која ће бити специфична за наредну етапу његовог стваралаштва. Реч је о облицима лирског Ја који се реализују на фону тзв. „поетика досетке“, што подразумева сплет „парадоксалних и апсурдних формулација, при чему контрадикција представља полазну основу (...) Таквих примера има, заиста, пуно, почев од ситнијих интервенција у окамењене фразе, уношења инверзије или негације у природан ред ствари, срањивања несличног, стварања необичног контекста познатим стварима“ (Негришорац 1996: 212), услед чега се отвара „широко поље језичких стратегија. Полицентричност модела деспотовљевска досетка претвара у полицентричност говора“ (Воžовић 2002: 498).

Лирски субјект, дакле, у таквом контексту не производи ефекат досетке из строго централизоване инстанце; план исказивања неретко одражава опирање јединственом контексту излагања, што условљава лудистичко-демистификаторски тон, скидање велова озбиљности и ауторитативности са било којег погледа на свет, чак и са сопственог. Таква лирска субјективност је неретко прожета свешћу о „трошности и потрошности свега“ (Pantić 2000: 92), о неодрживости статичне и општеважеће вредности означитеља који „премрежују“ егзистенцију и/или бивају употребљени при саморазумевању (лирског) субјекта.

Отуд лирско Ја може констатовати: „Јутрос док сам изводио ствари/ у шетњу,/ преварила ме је с кривицом./ Да би кривица остала невин поступак,/ онако како то препоручују сабрана дела/ Есихла-жова и Софокла-нице,/ убијам је катартичним ножем./ Ах, исецканост тог трагичног лука/ измамила је погрешне сузе“ („Јазбина живог зеца пољупца“, 142; истакао Г. К.). Просторно-временска одређења и лирске ситуације у *Перачу сапуна* често немају референцијално упориште. Ипак, у „Јазбини живог зеца пољупца“, препознају се контуре одређеног љубавног/брачног односа који може поседовати референцијално утемељење, али чије је предочавање условљено међусобним приближавањем, преплитањем и метафоричним спојевима детаља брачне/грађанске свакодневице и мотива античких трагедија.

Лирска субјективност отуд успоставља демистификаторско-превреднујући ракурс који делује у две равни – на плану хуморног придавања трагичке ауре прозаичним обртима у љубавном животу, и у равни дискретног превладавања

ауторитета књижевне традиције, представе човека и љубави у традицији и литератури. Исказна инстанца је заправо иронијско лирско Ја која наизглед третира са озбиљношћу и љубавне кризе и литерарну традицију, али која самим међусобним приближавањем искуства и књижевне сфере открива могућност њихове хуморне (ре)интерпретације. То се између осталог постиже и специфичним извођењем нових означитеља из имена грчких трагичара (Есхила-жова и Софокла-нице).

Не само Литература, већ се и Историја ставља под демистификаторско-хуморни „окулар“ лирског Ја у *Перачу сапуна*. „Преварио сам пролазност/ и све оно што је са собом вукла./ Склонио сам се/ четири правца далеко од првог путоказа/ и чекао/ све док глупа/ и историјски нетачна/ није заувек протутњала...“ („Пролазност“, 173) – развија лирско Ја мисао о пролазности имплицитно полемишући са опетовањем општих места и „великим наративом“ Историје, „кријумчарећи“ таутолошком нијансом завршне констатације (пролазност је „заувек протутњала“) неоавангардни императив надилажења најфреквентнијих топоса литературе/мишљења. Лирско Ја које се уклања „четири правца далеко од првог путоказа“ није инстанца одређена конкретним просторно-временским координатама, већ је субјект иронијско-игриве рефлексije који истовремено губи јединствено средиште и одустаје од телеолошки прецизиране путање, у отпору према већ понуђеним „путоказима“ Историје. Другим речима, лирски субјект губи стабилни ослонац, с тим што је то својство праћено рефлексijом о неодрживости било којег ослонца и еманципацијом од обавезујуће (имплицитно и идеолошке) улоге било ког „путоказа“. Све то наводи на мисао да лирски субјект није потпуно лишен рационално-церебралне компоненте, будући да се извесна континуирана рефлексija може назрети, и поред евидентог присуства „поетике досетке“.

Отуд се може казати да се у *Перачу сапуна* неретко моделује специфична свест која остаје својство лирске субјективности у каснијој етапи Деспотовљевог опуса, а коју одликују сенка резигнације и демистификаторско-лудистичке интенције. Другим речима, таква конфигурација лирског Ја подразумева тенденцију расипања услед слободне, центрипеталне асоцијативности и дисеминационих ефеката уведених метафора/означитеља, али и одређени траг критичко-хуморне рефлексije која постаје фактор хомогенизације исказне инстанце.



### 5. 3. 2. Јудита Шалго: тело лирског субјекта

Нешто другачији видови лирске субјективности остварују се у збирци *67 минута, наглас* (1980) Јудите Шалго. Најпре, евиденти су текстови у којима се „поништава“ сваки вид лирске субјективности – непопуњени болнички формулар се прилаже као песнички текст, песма „Речник дисања“ обликована је у виду низа лексикографских јединица, уводе се и паралитерарни елементи попут нотног система, док се на самом типографском плану лексема „прљаво“ штампа нечитко као једина реч у песми „Очистити“ (Šalgo 1980: 43). „Анти-литература захтијева анти-форме изражавања“ (Hassan 1992: 68); међутим, и такви поступци могу обезбедити услове за појаву врло специфичне и проблематизујуће лирске субјективности<sup>143</sup>.

Тако је, на пример, песма „Попунити“ дата у виду смењивања недовршених исказа и празних линија на којима би требало уписати тражене податке („Живим у \_\_\_\_\_ од \_\_\_\_\_ м<sup>2</sup>. Пређем \_\_\_\_\_ км дневно. Трошим \_\_\_\_\_ лит \_\_\_\_\_ недељно. Једем \_\_\_\_\_ кг \_\_\_\_\_ месечно. Зарађујем \_\_\_\_\_ дин годишње“, 33). Сам формулар је сведочанство о базичној интерпелацији, о одговору на идеолошки позив унутар унапред конституисаног оквира егзистенцијалне реализације – субјект је унапред прописан типологијом искуства на овом формулару и позивом да се у њега упише. Празнина назначених линија готово да материјализује тзв. „места неодређености“, које би читалац требало да „конкретизује“. Отуд овај у основи једноставан песнички поступак покреће сложена питања феноменологије читања, сугеришући лирско Ја које би могло бити у тесној зависности од идентитета емпријског читаоца/читатељке.

Наравно, рецепијент може празнине у тексту попуњавати уз лудистичко ослобађање асоцијација и/или генеративну улогу несвесног, на начин који не подразумева стварање представе о кохерентном субјекту који обликује извештај о свом учешћу у потрошачко-рутинираним друштву, јасно назначеном облицима презенте (живим, пређем, трошим, једем, зарађујем) и административно-бијурократским дискурсом. У још једном случају рецепције која не подразумева смену празнина у тексту одређеним информацијама, можемо говорити о донекле

---

<sup>143</sup> Детаљан опис поетике целокупног опуса Јудите Шалго у: Тодоресков 2014.

предвидљивој метафорици хијатуса/непопуњених линија. Реч је о случају када изостаје било каква допуна констатација о устаљеним животним активностима, чиме се сугерише извесна испразност егзистенције.

Лирски субјект се отуд конституише на врло специфичан начин – тек рецепијентска свест која препознаје описано метафорично значење празнина у тексту, конкретизује лирски субјект интегрисањем значења глагола и метафоричне вредности паралитерарних елемената/непопуњених линија. Лирско Ја се у том случају, при конкретизацијској процедури рецепијента, указује као онај/она који/која живи празнину свакодневице. Издвојени текст Јудите Шалго заправо чини видљивијом чињеницу о значајној улози емпиријског рецепијента при формирању лирске субјективности, тј. песма „Попунити“ даје повода да се говори о уобличењу лирског Ја подобно искуствима појединачног, конкретног читаоца.

Настојање да се конфигурација лирског Ја неприкривено услови ванлитерарном, емпиријском инстанцом, посебно је видљива у једном од сегмената циклуса „Речник“: почетни исказ „*Ја идем кући*“ разложен је у наставку лексикографском обрадом сваке речи. Резултат такве типичне неоавангардне разградње традиционалног модела лирске песме је и својеврсно превредновање модернистичке деперсонализације лирског субјекта – заменица „Ја“ објашњена је на следећи начин: „*Ја* (лична заменица првог лица јединине, номинатив): Јудита, рођена Манхајм, адаптирана Шалго, удата Мирковић. Датум и место рођења, пол, имена родитеља, види у Изводу из матичне књиге рођених Народног одбора Нови Сад, текући број 116, од 27. IV 1950. (оригинал изгубљен). Податке о брачном и породичном статусу види у Изводу из матичне књиге венчаних, Скупштина општине Нови Сад, текући број 730, издатом 15. јула 1967; (...) називи на које се одазивам: Јудита, Јуцо, мама, кево, дете моје, ти, еј, ти (...); ја: људско биће; женско; кћи; супруга; мајка; снаја; заова; сународник; суграђанин; гласач; грађанин; држављанин“ (14).

Преузимање лексикографске форме само привидно подразумева тзв. објективни опис издвојене јединице, будући да, након фактографских деоница, следи оглашавање у првом лицу које открива да је посреди исказна инстанца која описује сопствени идентитет на више нивоа – од чињеничног плана до друштвених улога. При томе вреди приметити да многи подаци заправо изостају,

а да се уместо њих нуде бирократске референце, чиме се посредно сугерише подређеност индивидуалног идентитета административној каталогизацији. Осим тога, наговештај нијансираније психологизације уведеног субјекта („називи на које се одазивам...“) није развијен ради индивидуализације већ у циљу (раз)откривања разноврсних интерпесоналних и социјалних „улога“, и то кроз низ означитеља који, осим полног предзнака и стереотипног прихватања облика мушког рода за феминини идентитет, не откривају много о интимном пољу лирском Ја.

Вреди заправо приметити да се у „Речнику“ пре указују друштвено прихватљиви облици идентитета, него што се профилише и индивидуализује исказна инстанца. Са друге стране, евидентно је да је специфичност лирског Ја, уз „интерполирање фактоцитата“ (Ђорђевић 2016), условљена корелацијама са емпиријским чињеницама и идентитетом саме ауторке, те се, као што је већ поменуто, одступа од модернистичке деперсонализације лирског Ја. Изнова се стреми идентификацији ауторске и исказне инстанце, али не услед предвидљивог обнављања романтичарског једначења стваралаштва и егзистенције.

У новом контексту неоавангардне уметности 70-их година заправо се одиграва специфично „оживљавање“ ауторске фигуре – долази до умножавања пракси „уметникових личних интервенција лишених сваког посредништва материјалног објекта“, што се често описује формулацијом „уметник у првом лицу“ (Denegri 2013: 29-30). Део тог „оживљавања“ ауторске инстанце карактеристичног за неоавангардне поетике представљала је и „емпирија“ тела. То тело је „у обзор ‘нове уметничке праксе’ ушло не само као ‘неодређени’, ‘контингентни’, или ‘било-који-живот’, већ и као ‘одређено’, ‘конкретно’ тело (...) као Фетиш-Тело Уметника/Уметнице, као фасцинација самим собом, својствена авангардизму; као уметниково/уметницино претпостављање себе себи, у форми својеврсног Ја редимејда“ (Ђорђевић 2016). Отуд се идентификација исказне инстанце и емпиријске ауторке, у датом контексту нове концептуализације тела у уметности, може разумевати као критика модернистичких верзија аутономије уметности и њене оделитости од живота/егзистенције.

Антилитерарне (нео)авангардне тежње, које евидентно прожимају песничке текстове *67 минута*, посебно су уочљиве на плану врло специфичне (лирске) субјективности завршног циклуса „Изведени текстови“, који прати

паралитерарна белешка: „Нешто скорији *Изведени текстови*, можда су изведени из поезије (потичу од, али већ су изван ње), но битно је да су писани за извођење, приказивање. У недостатку фотографије, сам текст је фото-документ“ (Šalgo 1980: 63). „Изведене текстове“ карактерише жанровска неуједначеност, смењивање експерименталних песама у прози и микроесеја, те о лирској субјективности говоримо условно, уколико прихватимо неоавангардну слободу препознавања песничког говора тамо где би га негирао читалац склон традиционалним и стабилним границама жанрова. „Текст који читам није поезија. Можда ће поезија бити начин на који ћемо га заједно прочитати“ (54), констатује исказна инстанца и „одговорност“ поново преноси на рецепијента, а тиме на могућност конституисања лирске субјективности условљене читалачким одлукама.

Текст из којег је наведени цитат, прати и паралитерарна белешка,<sup>144</sup> која, као и већ истакнути коментар на крају циклуса, сведочи о томе да је пресудно узети у обзир телесно присуство: у потоњем случају тело рецепијената, а када је посредни читав циклус – тело саме ауторке. Идентификациона релација између исказне инстанце и ауторке легитимисала би се материјалношћу и назочношћу тела саме песникиње. Будући да је такву ситуацију немогуће обновити у аутентичном виду, извођење/јавно читање „Изведених текстова“ од стране било ког другог субјекта, као и сусрет читаоца са текстом без посредника, подразумевају тек деридијански *траг* лирске субјективности какву имплицира паралитерарна белешка на крају циклуса.

### 5. 3. 3. Миролуб Тодоровић: лирски субјект у сигналистичком спектру

Још половином седме деценије XX века Миролуб Тодоровић учествује у поетичким „комешањима“ која најављују интензивирање неоавангардних тенденција, и то збирком *Планета* (1965), књигом тзв. сцијентистичке поезије, специфичне по тематским преокупацијама и лексичко-мотивском спектру који проистичу из сфере науке. Тиме је зачет изражајни модалитет који ће се крајем 60-их и почетком 70-их година постати један од видова реализације сигналистичких песничких истраживања.

---

<sup>144</sup> „Текст, исписан на папирној траци, извлачи се из ваљкасте конзерве, кроз бочни прорез. Трака иде из руке у руку, кружи, или вијуга по просторији. У почетку, број гласова се повећава, у завршном делу се смањује, све док и последњи читач не заврши текст“ (Šalgo 1980: 54).

Сигналистичко „крило“ неоавангарде специфично је по заиста широком распону песничке експерименталности – од визуелно-конкретистичких текстова, преко поезије настале делимично или потпуно употребом рачунара, затим тзв. „феноменолошке“, „техничке“, „нађене“, алеаторне поезије и остварења изведених шатровачким жаргоном (Živković 1994). Такође је јасно да многи поступци сигнализма представљају реконтекстуализацију и ревитализацију већ осведочених авангардних техника (уношење паралитерарних елемената, коришћење језика реклама, отвореност за техничке иновације, симултанizam слика, колажирање, разградња граматичких правила, семантичка дисперзија). Ипак, Тодоровићев вишедеценијски ангажман огледа се „у његовом концептуално субверзивном дејству на песничку инерцију“ (Brajović 2013: 308), те отуд скуп песничких „стратегија“ обједињених под именом сигнализма може представљати основу за даље преиспитивање конвенција песничког говора.

Када је реч о лирској субјективности у Тодоровићевим збиркама током 70-их година (објавио их је 12), јасно је да је, у оквирима лирског комуникационог модела, имплицитни аутор инстанца јасних и кохерентних поетичко-обликотворних начела, антитрадиционалистички и неретко субверзивно настројених када је реч о песничком наслеђу, прецизираних и хомогенизованих мноштвом експликативних и манифестних текстова (в. Todorović 1979). Сам лирски субјект добија различите видове, сходно разноврсности песничких пракси. Отуд, на пример, у збирци *Путовање у Звездалију* (1971), Тодоровић, на трагу сцијентистичке поезије своје дебитантске збирке, уводи лирско Ја које заузима својеврсну паноптичку позицију, саобразну поверењу у научне домете и померању граница сазнања о свемиру („Видим земљу са магнетним морима/ Кристалне градове на љубичастом каналу/ зидане благошћу западних ветрова// (...)// Видим шуме и њихову биљну историју/ (...)// Видим дрво што твори кисеоник/ за плавичасте ватре наших плућа“, „Закони гравитације“, Todorović 2016a).

Просторно-временске координате употпуњују, јасно је, параболичну основу Тодоровићевог певања – не можемо их третирати као строго референцијално утемељене, већ као метафоричну потпору лирске субјективности која подједнако фигурира као параболична реализација надмоћи научног увида у стварност, или пак као моделовање ентитета који егзистира сходно извесном „могућем свету“,

обликованом у корелацији са жанровским корпусом научне фантастике. Отуд при формирању представе о фантастичном Звездграду долази до још једне варијације лирског Ја – продорност и далекосежност његовог знања о Универзуму предочава се „разлагањем“ телесног плана егзистенције и његовим метафоричним прожимањем са материјом космичких простора, као и непосредног окружења („То је и моје срце у сржи под потоком/ сокова нежна ватра угљена у пупољцима/ азот и беланчевина у корену у жилицама“; „То је и моје месо у зверном ждрелу/ сунца ко лептир над провалијом уплашен“, Todorović 2016a).

У спектру сигналистичких поступака може се издвојити још неколико доследно спроведених песничких пракси које мењају вид лирске субјективности унутар Тодоровићевог опуса. Реч је о тзв. „техничкој“ или „нађеној“ поезији, чији су конститутивни елементи „идиоматика и лексика савременог тренутка, фразе из рекламних слогана, затим, упуства и рецепти како шта учинити или применити“, што је чини својеврсном ready-made поезијом (Živković 1994: 110). Унутар таквог оквира лирски субјект често се повлачи, те инстанца лирског Над-Ја, употребом безличних конструкција, реализује комерцијално-рекламни дискурс, убеђивање у квалитет производа, или пак експликацију функционисања извесне робе („може се наћи у свакој/ кућној апотеци// то је истовремено један од/ најбезопаснијих лекова/ који се добија без рецепта/ а има веома широку/ примену“, „Acisal“).

Тодоровић описани поступак, међутим, користи и да би хуморно предочио учествовање поетике сигнализма у јавном књижевном мњењу („реч је о поезији високог квалитета/ која се може читати, гледати,/ слушати, доцртавати, излагати,/ урлати на митинзима, цитирати“, Todorović 2009: 81). Са преузимањем, пак, персоне неименованог грађанина-потрошача, уз истовремено одржање комерцијално-рекламног „жаргона“, „кријумчари“ се поступак метапоетског профила, будући да се интензивним поистовећењем имена песника (посредно и фукоовске „функције-аутора“) са робом, пружа хуморно и самоиронијско „трошење“, дехуманизација и ефемеризација улоге песника у савременом друштву („отишо сам у трговину и купио мирољуба/ тодоровића. оставио сам своју адресу и/ ускоро ми је мирољуб тодоровић стигао/ кући. инсталирао сам га за минут јер је/ било довољно само да га прикључим као/ најобичнији решо“, „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу“, 83).

Извођење песничких пракси кључног афирматора сигнала по доследном антилитерарном, антитрадиционалистичком принципу, подразумева превредновање и радикализацију поимања песништва, али, истовремено, и извесну репетицију на плану употребљених поступака, што често прераста у извесну монотонију и предвидљивост. То се белодано може уочити и на примеру лирске субјективности остварене у оквирима тзв. „шатровачке поезије“, будући да представа аутсајдерског лирског Ја, специфичног по обитавању у урбаном миљеу, остаје замагљена и недовољно нијансирана, и поред настојања да се он психологизује и индивидуализује. Разлог је потпуно истискивање медијалне улоге исказа стандардног говора при повезивању нагомиланих шатровачких израза и фраза, те и поред поступка који показује до које је мере могуће ширити опсег песничког језика, остаје утисак пре лингвистички интересантног резултата него сугестивно остварене лирске субјективности („Ђинишеш ли ме буразер/ тек што сам се жудно/ од алијановића/ укебали ме у голубарнику/ док сам готивио фикс/ упалоше глодари у унцу/ па за гушу/ осетих кркубуљисао сам/ откуцао ме неки авер“, Todorović 2016b).

Посебно интригантан аспект сигналистичке поетике, поготово када је посредни феномен лирског субјекта, представља експериментисање рачунарима при настанку песме. У основи, такав поступак је неодадаистичке природе, својеврсна електронска варијација праксе „извлачења речи из шешира“, будући да је Тодоровић рачунар користио у функцији алеаторног распоређивања унетог лексичког материјала, некада без икакве корекције добијеног резултата, каткад уз „завршну руку“ песника. Пример песме добијене радом рачунара, без накнадног уплива ауторове воље, може се пронаћи у збирци *Kyberno* (1970): „пољопривредно стичите/ тамо амо/ кажем на тржишту/ једна четка голицају/ удица али дишем/ удица одумирање/ јесам ли људождер/ пудер нису/ кувам у цркви/ из шекспира из шекспира/ опрезно људождер“ (Todorović 2009: 97).

Јасно је да, за саму конфигурацију лирске субјективности, тј. за саму конкретизацију лирског субјекта у свести рецепијента, није од пресудног значаја то да ли је распоред лексема остварио песник или рачунар. Вероватно се на потоњем примеру најбелоданије може сагледати конструктивна природа лирског Ја, будући да аграматичност, изразити дисконтинуитет исказивања и разуђеност оглашавања у првом лицу, радикално дезинтегришу потенцијални лирски

субјект, што исказе који могу „откривати“ његову појаву испоставља као један од равноправних видова десемантизације и субверзије традиционалног песничког израза. На концу, улога рачунара при уланчавању лексема постаје важна превасходно као књижевноисторијска чињеница, као смер ка новим облицима интермедијалности и као компонента имплицитног аутора, не утичући на конфигурацију лирске субјективности значајније него што би то подразумевала примена неодадаистичких поступака.

#### **5. 4. Лирски субјект „на острву“ језичког пуризма**

Када је реч о Владимиру Копицлу, Слободану Тишми, и хрватском песнику Звонку Маковићу, у уводу смо већ сугерисали да ове ауторе међусобно приближава сродна песничка пракса. О раним стваралачким етапама поменутих српских песника је већ писано као о ауторима тзв. концептуалне поезије, што је специфична „метапоетска делатност која испитује сам процес писања поезије“, при чему управо „тај процес испитивања постаје поезија“ (Ђурић 2014: 59; в. Ђиваковић 1995: 63). Наведени опис заиста захвата кључну поетичку компоненту многих песничких остварења Копицла, Тишме и Маковића током 70-их, али буди и извесне недоумице.

Наиме, асоцијација на концептуалну уметност је неизбежна, као и питање да ли се може говорити о аналогiji између концептуалне уметности и концептуалне поезије? Наравно, појам концептуалне уметности подразумева широк спектар пракси (нпр. наивни, аналитички, мистични или трансцедентални, бихевиорални концептуализам, в. Dedić 2009: 159-173), при чему је заједничко својство свих наведених тенденција постојање и конкретизација одређене идеје која потом организује и генерише уметничке процедуре. Ако би извесна аналогija могла да се успостави – а паралелизам између концептуалне уметности и концептуалне поезије никада није потпун и прегледан (Perloff 2014: 5) – свакако би се превасходно говорило о блискости сугерисаног песничког израза и аналитичког концептуализма који је „ознака за спајање некада одвојених процеса стварања уметности и стварања теорије уметности; посебно је карактеристично позивање на аналитичку филозофију језика, нарочито теорију Лудвига Витгенштајна“ (Dedić 2009: 160).



Наглашенија метапоетска димензија, превредновање корелације језик/свет сходно језичком обрту у филозофији (Ђурић 2014: 57-59), стремљење доследном извођењу иницијалне идеје/концепта и имплицирање рефлексивно-теоријског ангажмана читаоца при рецепцији (Goldsmith 2011: 100), могу се у великој мери приписати многим раним остварењима Копицла, Тишме и Маковића. Иако сва три песника током 70-их стварају и песме другачијег изражајно-формалног профила, сугерисана тенденција, понекад прожета траговима семантичког конкретизма на плану поступка, издваја их у оквирима неоавангардног таласа 70-их година.

Поетичка видљивост те разлике која зближава назначени круг аутора тиче се посебно једног својства израза, које је у критици означено као „језички пуризам“. Наиме, „у оквиру војвођанске песничке/текстуалне сцене седамдесетих налазиле су се (бар) две тенденције. Једна је (...) реферирала на високи, церебрални модернизам/постмодернизам, који је имао пуристички однос према језику (већина текстова Копицла и Тишме је писана у пуристичкој језичкој естетици). Насупрот томе били су изразито 'непуристички' текстови, на пример Вујице Решин Туцића и Јудите Шалго. Називам их тако јер су аутори/ке употребљавали језик који долази из других, непоетских дискурса (језик улице, медицине, популарне културе). (...) Обе ове струје доводиле су у питање појам лирског субјекта и наративност у смислу причања кохерентне приче или давања некаквог кохерентног смисла“ (Ђурић 2009: 52).

Сугерисани језички пуризам раних песама Копицла и Тишме (којима се могу придодати и поједина остварења Звонка Маковића), добрим делом произлази из описаног интересовања за метапоетска питања и огољавање проблема језичке репрезентације. Ипак, називање само тог „крила“ неоавангарде концептуалном поезијом било би извесно сужавање наведеног термина, поготово што би његова употреба могла обухватати многе поетике које су засноване на доследној формално-изражајној реализацији одређених иницијалних метапоетских идеја и оријентисане „против експресивности“ (в. Goldsmith 2011: xvii-xxii; Dworkin 2011: xxiii-liv). Стога ће овде издвојени поетички корпус провизорно именовати као пуристичко-концептуални, чиме би се скренула пажња на специфичност употребе песничког језика.

#### 5. 4. 1. Владимир Копицл: језик & субјект

Након дебитантске збирке *Аер* (1978), која је „сва затворена у себе, сва скружена у чину самоисписивања“ (Пантић 2014: 45), у којој доминирају у основи високомодернистички модуси израза, згуснута метафорика као вид посредовања „затамњене“, херметичне представе света, уз повлачење лирског Ја, Копицл публикује *Парафразе пута* (1980), песничку књигу у којој је лирска субјективност знатно уочљивија, али донекле и амбивалентно постављена, између хомогенизације рефлексивног „језгра“, усмереног на специфичне теме о којима ће у наставку бити више речи, и његове разградње услед дозиране типографско-обликотворне експерименталности.

Најпре, лирски субјект у *Парафразама пута* неретко је специфичан по апострофирању неименованог Ти које бива контекстуализовано специфичном егалитарношћу и уједначавањем компентенција између исказне инстанце и дозиваног Другог („Читај ми реку и водопад: / *све је у поседу сваког*“, „#3“, Копицл 2013: 22; истакао Г. К.). Потиснути су, дакле, потенцијални поводи дистинкције између лирског Ја и апострофиране инстанце, будући да је у првом плану заједничко својство „поседовања“ света, које рефлектује „једну особену, пантеистичку пројекцију“ скопчану са траговима „циклично-релативистичког посматрања ствари и појава“ (Пантић 2014: 46). Потоња интенција заправо је „уоквирена“ централном преокупацијом *Парафраза пута* – реч је о промишљању саме употребе језика, о проблематизацији процеса означавања, о односу знака и предмета референције („*читај* ми реку и водопад“). Сходно томе, лирски субјект се не указује као персона која открива свој „унутрашњи“ живот, већ као инстанца усредсређена на неколико сугерисаних питања, која не бивају увек експликативно дата и јасно предочена.

Таква стремљења доводе до тога да уведене деиктике не откривају много о самом субјекту, дајући повода да их пре свега разумевамо као компоненте процеса мишљења овде издвојених проблема језика, као конституенте параболних/парадигматичних, неретко хипотетичких, референцијално неутемељених ситуација. Те ситуације су „призване“ ради уобличења односа лирског субјекта према означитељским праксама, као у случају лирског Ја које проналази себи специфично место у параболној слици „мора познатог“ („Где

сам стајао, гледао,/ био је простор сенке: оно које сам гледао/ гледао сам из сенке.// Гледао, гледао, гледао:/ видим – видим из сенке./ Оно где стојим је плитка вода./ Ово је, осећам, непитка вода:/ које понављам и набрајам,/ горко, бљутаво море познатог,/ које распарчавам и изригавам/ *У недостатку предмета*“ (Копицл 2013: 26). Распарчавање *мора познатог* иницирано је *недостатком предмета* чија својства су непозната, будући да жељени предмет није у оквиру искуства лирског Ја, тј. хоризонта (мора) *познатог*. Ипак, лирски субјект провизорном конкретизацијом „мора познатог“ (горко, бљутаво) открива дискретну чежњу за таквим предметом (што свакако асоцира на ствар-по-себи), имплицитно и за могућношћу његовог означавања у језику.

„Ја сам онај који испитује говор/ Ја сам онај који испитује/ *могућности разних говора*.// Ја сам,/ (испитивач и испитано)“ (36), сведочи лирски субјект о свом круцијалном интересовању за говор и степен релеванције фоноцентричне позиције, препознајући и себе као њеног носиоца. Будући да испитује *могућности разних говора*, не инсистирајући на метафизичкој повлашћености било ког дискурса, лирски субјект се указује као резултат моделовања свести о арбитрарности при формирању споја означитељ/означено и при употреби знака („Као што могу рећи:/ (*ово*)/ *ово* које је материјал који поседујем/ (...)/ које зависи од тога како ћу га употребити/ које зависи од тога како ћу да га употребим“, 37).

Употребљена деиктика (*ово*) није у служби конкретизације ситуације лирског Ја, већ представља одраз одређеног апстраховања констатација исказне инстанце, будући да је реч о промишљању универзалних својстава употребе језика/говора. Уз то лирски субјект на специфичан начин спаја иронију и извесну чежњу за надређеним означитељем, за „прошивним бодом“ (Žižek 2002: 125-128) који би имао универзално важење за сваки субјект, којим би се придао смисао стварности и који би „зауставио“ слободно струјање и семантичку отвореност означитељске „игре“ („Овде је потребно име/ (чију снагу не можемо досећи/ & упознати)/ да чисте ствари држи на окупу,/ броју, и стварима срца да управља/ & располаже“, 27).

Иронијски аспект израза проистиче из употребе знакова атипичних за српски језик (&), услед уношења паралитерарних „уметака“ (+, –), или пак услед спорадичног експериментисања формом, што ће изостати у каснијим

Копицловим збиркама.<sup>145</sup> Иронијско поетичко-обликостворно начело имплицитног аутора видљиво је и при специфичној допуни процеса исказивања лирског субјекта – у случају употребе курзива, када лирски субјект сведочи да „разлике има & нема“ при процесу именовања и при (ре)контекстуализацији дистрибуирања одређеног означитеља („Разлике има & нема/ као што могу рећи:/ као/ као што могу рећи:/ *Као што родитељи дају име своје детету/ (име)*“, 36). Употребом курзива скреће се пажња на материјалност означитеља и уводи *разлика* при „вишестепеној“ употреби поредбене копуле *као/као*, чија дискретна „померања“ на плану функционалности произлазе управо из динамике њене контекстуализације – самостална речца *као*, издвојена у посебном стиху, истовремено је лишена поредбених чланова уколико је само препознамо као „изговорену“ након констатације „као што могу рећи“, с тим што постаје „средиште“ шире поредбене конструкције, када се узму у обзир стихови у наставку.

Сходно свему претходном, лирски субјект подразумева оптику у основи теоријске провенијенције, усмерену на лингвистичка питања, трансформисану и адаптирану у складу са потребама песничког говора. При томе се дискретном иронијом, таутолошким исказима, графичким „интервенцијама“ имплицитног аутора, парадоксалним тврдњама да истовремено има и нема разлике при употреби минимално диференцираних означитеља, открива да управо разлика „управља“ језичким системом („Као две исте речи употребљене *овако* или *овако*,/ или можда једна пре а друга после,/ међу којима има/нема никакве разлике“, 36).

На основу свега претходног може се закључити да лирски субјект *Парафраза пута* не подразумева моделовање целовитог сопства, већ је пре реч о конструкту чије је круцијално и доминантно акцентовано својство *когниција*, метапоетско расуђивање, уз сенку ироније која је аналогон свести о извесном губитку ауторитативности субјекта при конституисању смисла у језику. Уз то, већ помињани „отисци“ имплицитног аутора на типографско-формалном плану иронијска су потпора исказивању лирског субјекта и његовој перспективи теоријско-метајезичке провенијенције.

---

<sup>145</sup>Више о специфичностима поетике Владимира Копицла, поготово након ране фазе, у: Pantić 1988a: 176–182; Pavković 1988a: 183–187; Радојчић 2014: 69–76.

#### 5. 4. 2. Слободан Тишма: (не)видљива субјективност

Један од аутора који током 70-их година није објавио песничку књигу, али чија су песничка остварења публикована у периодици и значајно употпуњују представу о неоавангардним струјањима у српској књижевности, свакако је Слободан Тишма. Као што је већ сугерисано, о његовој поезији и поетици се, не без разлога, говори у категоријама концептуалне поезије (Šuvaković 2016) и семантичког конкретизма (в. Брајовић 2009: 44–45; Despotov 2005: 7). Сама Тишмина поетика, пак, изразитије од Копицлове, подразумева контаминацију концептуалне и конкретистичке песничке „стратегije“.

На који начин таква поетичка основа условљава формирање лирске субјективности? Најпре, многи Тишмини песнички текстови не подразумевају појаву лирског Ја; посреди је пре испитивање и превредновање саме песничке праксе, демистификују се и разграђују процес и поступци уобличења песничког текста<sup>146</sup>, понекад десемантизацијом лексема, аграматичким, алогично-неодадаистичким низовима означитеља. Новом комбинаториком лексема и сведених реченичних фраза опробавала би се ресемантизација, уз парадоксално настојање да се не постигну „спојеви“ лексема који подразумевају извесну „производњу“ смисла. Потоња интенција праћена је и интензивнијим увођењем и међусобним приближавањем апстрактних геометријских облика и простора који нису без референцијалне окоснице, што је делимично и одраз Тишминог трагања „за невидљивим и неприказивим“ (Šuvaković 2016): „Књига боја правоугаоник/ (...)/ отворен квадрат гвозденим крстом у води -/ увећан сандук таласа умножен/ коси понор оштрица обличне прашине отиче“, „Скица“; „Под је след затворен

---

<sup>146</sup> Метапоступак „огољавања“ самог процеса конституисања песничког текста видљив је, нпр. у случајевима обликовања својеврсног резимеа песама, и то у виду издвајања речи/мотива у завршници текста које/који се могу препознати као стожерни за семантички план првог дела песме. Тиме се у ствари сама песма исписује други пут. При редукованијем лирском изразу Тишмин поступак остварује се у свој својој сугестивности, будући да се, најпре, реализује десемантизација кључних означитеља из првог дела песме, да би у завршници они били дати ван опсежнијих метафоричних склопова, налик списку или „кључним речима“. Ипак, тако деконтекстуализовани, они добијају на симболичкој вредности и уз нову, неизбежну међусобну интерференцију формирају нови семантички план („Рупа умире/ Хруштеви су аподиктика,/ обе лаж./ Дуга еволуције/ (У сивом квадрату)/ На сивом путу стоји М./ Свадљива прса падају на други мај/ и кап се само једна броји./ Машина открива потоп и књигу стабло/ и сива поља шумара/ и махну слушалице улице/ мундири литрасти/ и било је све, пси наоколо/ ћутали./ Прса. Пси. Мундири/ Хруштеви./ Рупа. Кап. Аподиктика/ Машина. Књига./ Стабло“, Тишма 1975: 1371; в. Тишма 1976: 469).

отворен отопљен/ удвојени замахом троугао у кругу./ Дуго клизање косом, хладном клатном/ мирна вода у троуглу, трокругу затворени/ почетак светла/ како све-тло у-стапати/ 'Нестварно' Нестварност", „Плоче пода“ (Тишма 1975: 1373).

Када се ипак указује лирски субјект, може се у појединим случајевима говорити о репрезентативним примерима концептуално-пуристичке поезије: лирско Ја је у својеврсној метапозицији, узима персону песника/конструктора текста и тематизује, преиспитује и проблематизује не само поступке који конституишу песму већ и сам артефакт песничке књиге и материјалну равн папира у коју се типографски „утискује“ текст. Отуд лирски субјект констатује у дужој песми „Књига свећњак кров“: „Имао сам тежак дан/ па сам почео са струготином/ То ми се допало/ јер није било слично ширењу струготине“ (Тишма 1973: 83). Означитељ „струготина“, вариран падежним обликом, у сваком од појављивања као да поседује различито означено, упућујући на извесну активност која се испоставила занимљивијом за субјект него што је у први мах изгледало. Метафорична вредност уведеног мотива постаје јаснија када се има у виду да је у наставку песме у фокусу списатељски чин и сам настанак књиге/артефакта.

Персона песника која се наслућује већ у првим цитираним стиховима, у наставку се потврђује у својству металирске инстанце („Тако у овом свету/ странице се умножавају и књига расте/ као хлеб/ Књига је за сиромашне. Алегорија// (...) Данас бих писао о свећњаку/ (...) Тај свећњак су видели многи/ Свећњак се налази у мојој соби/ већ пет година. Ја сам се предомишљао/ шта бих могао да додам да допишем“, 84). Може се уочити и извесно нијансирање профила персоне, будући да се евидентније указује као *концептуални аутор*, као фигура која у други план ставља семантичке импликације текста, будући да анализира његова материјална својства и предуслове настанка („Листови се сложе листови су слични/ Листови су исти један лист/ Сто листова двеста страница/ Празних са отиснутим словима/ Књига се упрља али књига/ Није згодан предмет. Она је/ Пуна таквих речи, заправо, странице./ Јер књига је празна. згодне/ су речи које нешто значе/ (...)// Заборавим књигу. Или још боље када кажем/ Услов за тако нешто: распарчати је на листове/ и сваку страницу посебно држати да има/ Са

смислом преко себе свој почетак/ И крај по квадрату од хартије/ (...) / Тело хартије дели значење// (...)// И све заједно то овако изгледа“, 83-85).

Врло важна специфичност лирске субјективности у Тишиној концептуалној и метапоетички освешћеној поезији остварује се поступком који сугерише изједначавање времена „писања“ песме и времена њеног читања. Тај *презент* конструкције и рецепције текста, односно настојање да се изједначе време рецепције песме и време у ком се оглашава њен лирски субјект-конструктор, подржан је посебно специфичним режимом дистрибуирања деиктика, реферирањем на саму текстуалност-у-процесу („дозволићу себи/ овај пут што не спада у овај текст али/ не могу одолети да не прескочим ове редове/ (...)//И све заједно то овако изгледа“, 84-85). Тиме се стреми и илузији о емпиријском хабитусу лирског субјекта, који коегзистира у истом времену као и емпиријски рецепијент.

У песмама, пак, које се изразитије ослањају на конкретистичку поетику, искази који врло ретко откривају потенцијални лирски субјект, заправо су одраз његове коначне десупстанцијализације („Круг је елипса./ Ја сам натпис: стопп!/ трипут дневно на дан,/ тигра убије лав (...)// код са ту на уз поред/ без испод до у иза од“, Тишма 1976: 471). Појава првог лица у тим случајевима, при општем повећању семантичке дисперзије, не мора имати смисаоно повлашћени статус у односу на било који други аспект текста, те даје повода да је разумевамо као могући контингентни резултат десемантизације и комбинаторне логике уланчавања лексема и исказа.

#### 5. 4. 3. Звонко Маковић: „лажи“ лирског субјекта

Уколико се узме у обзир да је Звонко Маковић у прве три збирке још увек стварао „феноменолошки импостирану поезију у којој репрезентацијска улога није озбиљно доведена у питање“ (Багић 2000: 6), у контексту промена у приступу језику, текстуалности, ауторству током 70-их година, неопходно је узети у обзир његову четврту збирку, *Комете, комете* (1978).

Као и поезија Копицлових *Парафраза пута* те Тишминих циклуса, многе песме у поменутој Маковићевој збирци специфичне су по истовременом метапоетском преиспитивању песничких пракси, процедура настанка лирског

текста и шире схваћених означитељских процеса, те самог односа језика и стварности. Минимализујући у оквиру свог песничког израза експериментално динамизовање на плану форме и типографије, Маковић, за разлику од већине песника отворених за неоавангардне/постмодернистичке тенденције, остварује у појединим песмама нешто кохерентнију лирску субјективност.

Ипак, ни у тим случајевима не можемо говорити о изразитијој психологизацији и аутореференцијалности лирског Ја, о (не)посредном испољавању одређене топографије субјективности, већ пре о исказној инстанци која одражава стремљење ка церебрално-скептичком испитивању граница и могућности употребе језика. Отуд лирски субјект сугерише темељну расцепљеност између означитеља и означеног („лагати, зашто не. ионако су ријечи/ произвољне; ријечи које нису ствари,/ ријечи које нису ријечи. лагати, зашто не:/ ријечима. устајем и прилазим столу: нисам устао,/ столу нисам пришао. прекидач радио апарата/ не може ван искочити. ако га се притисне, онда да“, „Porgy & Bess Band“, Маковић 2000: 29).

Осим што се може говорити о рефлексивно-ироничној „позицији“ која у сведено маркираном амбијенту (сто, радио-апарат) проблематизује арбитрарност било које инстанце при конституисању знака, исказна инстанца се може схватити и као лирски субјект чије просторно-временске одреднице не морају нужно бити референцијално утемељене. Сам ток исказивања о ослобађању означитеља од обавезујуће скопчаности са означеним планом знака, може се поимати као једна врста „лажи“, тј. констатација лирског Ја („нисам устао,/ столу нисам пришао“) не мора подразумевати позиционирање исказне инстанце у сугерисаном амбијенту. Сви уведени означитељи могу се третирати као мотиви скептичке контемплације која изнова отвара проблеме односа фикције/језика и стварности.

Када у песми „Златно доба“ лирски субјект учествује у двогласју које се може разумевати и као његова „унутрашња“ дијалогичност, дајући одговоре на изнова постављано питање („што је твоја околина“, 31), чини се да је посреди прецизирање одговора подобно познатим тезама из ране Витгенштајнове филозофије о томе да „границе језика (оног језика који само ја разумијем) значе границе мога свијета“ (Wittgenstein 1987: 149): „што је твоја околина?/ моја је околина пепељара, писаћи стол,/ столица, свијећњак, књиге, кутије.// (...)// што је твоја околина?/ моја је околина предмет који/ први дотакнем и изговорим



његово име.// што је твоја околина?/ моја је околина кревет ако легнем/ на кревет и знам да је то кревет.// (...)// што је твоја околина?/ моја је околина број предмета којима/ познајем име и знам чему служе“ (31; истакао Г. К.).

Иако се у први мах може учинити да се обликовањем лирског субјекта који *познаје имена ствари* Маковић враћа есенцијализму и одступа од значења песме „Porgy & Bess Band“, самим тим и од ране Витгенштајнове мисли, управо филозофски хоризонт *Tractatusa* омогућава да прецизније опишемо уведени лирски субјект и његово наизглед суздржано и опрезно именовање „чињеница“ окружења. Наиме, није реч о лирском Ја које посредно заступа обавезујућу и есенцијалну функцију имена/означитеља, будући да само исказивање открива лирску субјективност несклону судовима који се могу проблематизовати и довести у питање. Другим речима, искази лирског субјекта аналогни су познатим Витгенштајновим тврдњама: „Предмете могу само *именовати*. Знакови их заступају. Могу само говорити о њима, не могу *њих изговорити*. Став може рећи само каква је ствар, не шта је она“ (Wittgenstein 1987: 45). Лирско Ја не циља на ствар-по-себи и могућност њеног именовања, већ напротив, акцентује чулно искуство и прагматичан приступ – о предметима свог окружења говори искључиво на основу чулног искуства (додир) и практичне примене (зна „чему служе“). Отуд се о лирском субјекту може рећи да је одређен пре свега специфичном дескрипцијом свог непосредног окружења која кореспондира са логичко-аналитичком опрезношћу пред границом између изрецивог и неизрецивог<sup>147</sup>.

Лирско Ја, дакле, није специфично по откривању „унутрашњег“ живота нити контекст његове објаве (амбијент и предмети из непосредне близине) подразумева сложенију и динамичнију лирску ситуацију. Просторно-временски маркери и детаљи окружења заправо су компоненте церебралне и резервисане рефлексije о могућностима описа света и хоризонта нашег искуства. Та лирско-аналитичка позиција субјективности показује како је проблематика везана за однос језика, субјекта и искуства, иначе заједничка већини песника неоавангардне и постмодерне провенијенције, могла преко витгенштајновског хоризонта (начелно супротстављеног континенталној филозофији и тадашњој

---

<sup>147</sup> Сам наслов „Златно доба“, може придати ироничне конотације читавом исказивању, али може и имплицирати да је логичко-аналитичка опрезност и поступност при опису света и функције језика „златно доба“ спрам полиперспективизма континенталне филозофије.

француској теорији) резултовати крајње сведеним и пуристичким, елиптичним и депатетизованим лирским говором, самим тим и процесима исказивања лирског Ја. Лирски субјект се аналитички стабилизује, али не као субјект ширине и дубине егзистенцијалног искуства, нити као инстанца фундирана флуксевима несвесне сфере, већ као субјект аналитичко-језичког проблематизовања искуствености, редукован на минимуме (не)извесности.

Сродна значења се остварују и у песми „Аутопортрет“, у којој лирско Ја рефренски понавља „ја сам када кажем“, одређујући себе не идентификацијом са садржајем исказа, већ самом могућношћу да се исказ формулише („ја сам када кажем:/ кутија је на столу.// (...)// ја сам када кажем:/ ова цјелина то је моја унутрашњост/ ова слика што је оком обухваћам/ то је моја кожа“, 30). Још једном се може уочити лирски субјект концептуално-пуристичке поетике који лирски транспонује ставове логичког атоизма о лимитираности одређеног света донетима употребе језика самог субјекта. Симптоматична је завршна метафора – уместо евокације „унутрашњег живота“ и „света“, именовани екстерни свет се испоставља као „унутрашњост“ субјекта, као „поље“ реализације субјективности услед саме усмерености исказне инстанце на опис и именовање тог света.

Са друге стране, у многим другим песмама *Комета* лирски субјект је децентриран и сав одређен центрипеталном метафориком која илуструје несталност, али и евидентни витализам („крочимо, крочимо, станиолски овоји/ су на нашим образима, змијолике наруквице/ изнад лаката, црвена стегна, табани у пепелу./ високо нас наткриљују комете, свјетлуцави/ зуби наусикаје, бљештавило, жива, кречњак/ у једнаку“, „Комете“, 39). Неретко у метафоричне низове укључујући извесну динамичну активност, кретање, освајање простора, некада и уз шаламуновску интонацију („када закоракнем, већ је ново доба,/ другачији су обичаји у ескимма, жене/ из индианополиса жваћу гуму помичући/ чељуст лијево-десно“, „Путоситнице“, 41), Маковић напушта статичност и церебралност логичко-аналитичког лирског Ја, вршећи упливе у не-Ја управо ослобађањем имагинације, „лажима“ које чине од лирског Ја извор ослобођеног говора, асоцијација, интертекстуалних веза, културолошких алузија, интензивне дистрибуције означитеља.

Када се у „Post scriptumu“ врати тону песама које кореспондирају са језичко-аналитичким теоријским моделом, хрватски песник оставља песму без

стварног завршетка, у *неизговореном*; на крају, након разбокорене метафорике, реактивира се дијалог са славном Витгенштајновом тезом о томе да се мора ћутати о чему се не може говорити (Wittgenstein 1987: 189): „а извана никаква гласа,/ ништа осим ријечи које ниси хтио// изговорити; па се све, наравно,/ ништи: и слике, и ријечи и остане/ тек један дах, један непријеђени пут/ и све је, баш све, *одједном*:“, 54). Граница језика је и граница света, али и лирског текста. Курзивом назначена реч *одједном*, открива траг имплицитног аутора који, осим изразито доминантног концептуално-пуристичког обликотворног начела, оставља и могућност да логичко-аналитички „апарат“ лирског субјекта остане нем пред једним дискретно сугерисаним искуством. „Тек један дах“ и „један непријеђени пут“ неоспорно асоцирају на долазак смрти. „Сенка“ егзистенцијализма, након продуктивног дијалога са Витгенштајном, појављује се у *неизговореном* лирског Ја.

## 5. 5. У Деридиној сенци: лирски субјект у хрватској неоавангарди

### 5. 5. 1. Дарко Колибаш: декларативна објава *différance*

Фокус се у наставку помера ка хрватској књижевности седамдесетих година. Ако бисмо акцентовали дијахронијску перспективу када је реч о неоавангардним и поготово уже поиманим постмодернистичким стремљењима у њој, свакако је незаобилазна збирка Дарка Колибаша *Рез* (1969). Њен утицај није тако изразит као у случају рецепције Северових збирки, али је парадигматичан када је посреди рефлектовање поетичких промена у хрватској неоавангардној поезији, сходно трансформацији епохалног хоризонта.

Када је реч о самој лирској субјективности, она је у Колибашовој збирци врло ретка, али када се објави, препознатљива је по испрекиданој, дисконтинуираној, најчешће недовршеној и фрагментизованој рефлексiji која дистрибуира појмове повишене апстрактности или пак симболичког потенцијала, што је праћено и увођењем паралитерарних елемената, попут математичких знакова, те спорадичном динамизацијом форме, понекад разврставањем стихова у две вертикалне колоне. Отуд се песнички текст не чита само на „линеаран“, конвенционалан начин, већ и као две паралелно постављене и међусобно семантички повезане песме (в. Despotov 2005: 144–153; Грдинић 2000: 59-106),



У другом случају лирски субјект констатује: „Тисуће да би повукли црту излазак/ Приљубљени до сирове озбиљности Смисла/ Иду овим бридом// Око чије изузетности нема погодбе.// Нити с које стране/ док стјешњује се размак сваком,/ О пунино преше! потискивања/ Брид све тањи бива“ (53; истакао Г. К.). Истакнута деиктика не чини прегледнијом просторно-временску позиционираност лирског субјекта, већ пре свега употпуњава алегоричну ситуацију умањења дистанце („стјешњује се размак сваком“), посредно – индивидуалности, разлике – између неименованих ентитета, што као консеквенцу има „сирову озбиљност Смисла“. Лирски субјект је полазиште повишено апстрактног исказивања чија потка је симболичко-алегоријска, али је и сведок искуства („овим бридом“) чији смисао задржава донекле затамњеним. Улога уведене деиктике је двострука – њоме се може упућивати на апстрактно предочену емпирију, али и на саму текстуалност, на „дешавање“ у самом дискурсу. Иако се размак/рез/разлика „стешњују“, губе, условљавајући тиме нову/стару релеванцију Смисла, њихово постојање се у Колибашовој збирци не може потрети. Другим речима, разлика се признаје каткад као незаобилазни и нежељени фактор есенцијалистички профилисаних циљева („До које висине/ До које чистоће сржи гонећи/ У коју властитост/ језик утирућ/ Раздире ал нужно/ Нечистост разлике“, 32).

Лирски субјект, евидентно лишен израженије „унутрашње“, егзистенцијалне динамике, спорадично се оглашава екскламативним исказима који не откривају одређени емотивни „садржај“, већ пре одражавају својеврсну затеченост субјекта и његово откривалачко искуство пред препознатим својствима језика/текстуалности/идентитета које је доносило ново, постмодерно време („Али ми,/ изнутра избрушени разликом резом/ Мигом ока/ Или брисањем/ Колико се НО У НЕУТРАЛНО/ бесконачно растајемо!“), 13).

Колибаш у својој поезији, дакле, рефлектује прве „потресе“ на епохалном хоризонту. То се превасходно постиже спорадичном, фрагментаризованом рефлексивношћу лирског субјекта који је „у служби“ артикулације новог питања разлике, на начин који осцилује између симболичко-апстрактног говора и декларативности.

### 5. 5. 2. Милорад Стојевић: језик и субјект „у самом дробу Ст. Икс А“

Аутор чија је поезија вероватно најупечатљивијег вербалног „замах“ међу неоавангардним лирским остварењима у хрватској књижевности током 70-их година, свакако је Милорад Стојевић. Прецизније казано, у његовим збиркама назначене деценије асоцијативни принцип уланчавања исказа/слика, ширење лексичког опсега, метафорична дисперзивност и разградња кохерентног семантичког плана досежу ниво који ће омогућити каснију самосвеснију песничку реализацију новог, постмодерног разумевања текстуалности. При томе је Стојевићев израз специфичан по споју настојања да се синтакса очува у врло високој мери и тежње да се унесу визуелно-паралитерарни елементи.

Сама лирска субјективност у Стојевићевој лирици, и поред најчешће конвенционалне синтаксе, услед сугерисане центрипеталне метафорике губи стабилно језгро излагања. Уочљива исказна инстанца обзнањује се заправо врло ретко – провизорно се оглашава интензивном кумулацијом исказа/слика који/које се опиру јединственој контекстуализацији, уз сталну дисеминацију, одлагање коначног значења. Ретки су примери када се могу наслутити алегоријски обриси околности које артикулише лирско Ми, као у песми „WAZ“: „Тако смо слушали ženske reptile ukočene/ u govornom tkivu/ vidjeli ih kako izlaze iz jezera/ što je u zrcalu nijemo otvaralo usta/ проказујућ изговор tijela što se imalo upisati/ као WAAAZZZ! u šljunku —>/ који некад биваше језик запухане звијери.// Upis skončan u samom drobu St. Iks A/ rđa u znakovima које је kamen izdaleka upio“ (Stojević 1974a: 13).<sup>149</sup>

У наведеним стиховима може се препознати атипичан ниво експликативности аутопоетичких питања за Стојевићево песништво 70-их година, будући да су она пре „притајена“ и имплицирана (у) самим обликотворним поступцима. Лирско Ми, које се у датом случају може разумети као одређена универзализована позиција, заједно са наглашеним детаљима („*slušali ženske reptile ukočene/ u govornom tkivu/ vidjeli ih kako izlaze iz jezera*“), прераста у важну компоненту параболичне лирске конструкције. Један од важних ослонаца те параболизације чине елементи повезани са феноменом говора/језика

---

<sup>149</sup> И у случају Стојевићеве поезије, материјална, графичка страна реализације песничког дискурса саставни је део производње значења текста, те је стихове неопходно навести у њиховом изворном, латиничном писму.

(„u govornom tkivu“, „nijemo otvaralo usta“, „izgovor tijela“, „jezik zapuhane zvijeri“, „rđa u znakovima“). Интерпретативна оптика осетљива за деконструкцијску мисао може водити закључку о депсихологизованом лирском Ми које је препознатљиво превасходно по формирању одређене представе о језику и специфичној тензији између писма и гласа.

Јер, у претходним стиховима сугерисана је извесна немоћ фоноцентричне позиције – језеро је у огледалу немо отварало уста, при чему се шљунак препознаје као некадашњи „језик запухане звијери“, тј. аналогно мотиву шљунка, важно својство језика јесте расутоост, ефемерност, осипање значења, његов „упис“ је „скончан“, а рђа је „у знаковима“. Лирско Ми је заправо инстанца параболне артикулације новог разумевања језика, „место“ лирског остварења деконструкцијске визије превођења гласа у означитељски процес и губљења претпостављеног иницијалног смисла извора гласа, „онемелог“ већ при првом, огледалном посредовању/пресликавању. При томе Стојевићев поступак подразумева преиспитивање феномена знака у две равни – у пољу најшире схваћене језичке комуникације, али и у сфери употребе мита, што се духовито сугерише назнакама дијаболичних бића и гашења фоноцентричног ауторитета „у дробу“ *Ст Икс А*.

Конструктивна и десупстанцијализована „природа“ лирског Ми посебно бива уочљива услед типографских интервенција, класичног (нео)авангардног средства које задобија посебан статус из перспективе теорија разлике и проблематизације односа између писма/текста и гласа/говора. Типографске интервенције у наведеном случају (раз)откривају експериментално-игриво, демистификаторско начело имплицитног аутора које подразумева да значења не произлазе само из основног тока исказивања. Истицање принципа *разлике* манипулацијом „раскорака“ између фонетског и графемског аспекта текстуално презентоване речи („ТаСо“ уместо „Тако“), као и иронично наглашавање типографског „отиска“ гласа који ће се „насувати“ (метонимијски, и сам фоноцентрични извор) на обали *Ст Икс А* („WAAAZZZ“), одражава међусобну потпору између значења која произилазе из основног тока исказивања и динамизације графичког плана песме.

Врло ретко лирско Ја Стојевићеве поезије добија обресе субјективности која је предочена одређеном аутореференцијалношћу, метафоричном везом

између сопственог излагања/гласа и тела, при чему су разградња, мобилност и рањивост соматског плана аналогни дисперзивним импликацијама тока исказивања, самог „тела“ текста („*Овај* глас је гесло фокуса и фреквенције/ Цијука./ / Тијело испуњено електронским чиревима –/ емитирањем тијела према стратосфери./ Када је ватра распарала спол,/ ако је било безочно стегно трећег лица,/ ако је ватра распарала спол...“, „Пила“; Stojević 1974b: 15; истакао Г. К.). Ипак, наставак песме показује да није реч о прегледној и протежној тематско-мотивској „нити“ која би хомогенизовала лирско Ја.

При спорадичним објавама лирског Ја у Стојевићевој поезији може се заправо говорити и о јачању несвесног принципа, о радикалној превласти асоцијативног начела уланчавања исказа/слика и непоузданог имплицитног аутора, базираног на афирмацији песничке праксе аутоматског писања и минимализовању арбитрарно-корективне улоге рационале „стране“ субјективности при конструисању лирског говора („Но, раширимо пречке, истопимо злато,/ начинимо ражањ за димензију делфина./ Ова длакава пахуља аеролита и реп/ свиђа се достојанственој гозби/ смежураних флуида./ У бакљи су стегнути лијевци“, 15). Стојевићев лирски субјект – онда када даје повода да препознамо његове обресе – представља, дакле, и врло сугестивну варијацију обликовања исказне инстанце поступцима чији је најрепрезентативнији представник у оквирима јужнословенских неоавангардних тенденција био Томаж Шаламун.

### 5. 5. 3. Бранко Малеш: лирски субјект у тексту *Текста*

Лирска субјективност у Малешевим остварењима често је потиснута управо ради експерименталног наглашавања означитељског аспекта песничког текста, окретања „какофонији ‘случајне’ и асоцијативне звуковности, (...) дадаистичким ироничним коментарима, занимању за баналности“, с намером свођења „’садржаја’ ријечи на њезино графичко и фонетско обиљежје“ (Milanija 2002: 359).

Ипак, у Малешевој збирци *Текст* (1978) постоји специфичан поступак од велике важности за конституисање парадоксалног лирског субјекта, и тиче се паратекстуалне стратегије насловљавања песама. Као што је насловом збирке у



први план истакнут деконструкцијски маркиран појам *Текста*, и појединачни наслови песама у збирци одражавају повишену поетичку и (де)конструктивну свест. У њима су сублимирана поетичко-обликотворна начела имплицитног аутора, утемељена пре свега на идеји о тексту као конструкцији, као артефакту/результату примене одређених, у основи неоавангардно-експерименталних, песничких пракси („*Правим текст*“, „*Наставак текста*“, „*Што је то: што је то пјесма*“, „*Овдје сам неке ствари рекао посве фонетски*“; истакао Г. К.). Сходно томе, када се говори о постмодерности Малешеве дебитантске збирке, онда се пре свега може имати на уму наглашавање текстуалне природе саме песме и свест о означитељским процедурама који је конституишу.

У многим песмама поетичко-обликотворни принципи су евидентно истакнути и „најављени“ насловом који „задаје“ и одређене стратегије читања и декодирања песме. Тако у песми „*Добро звучаче*“ препознајемо игриву комбинаторику фонема, познату још из Северове лирике, при чему семантички план песме бива подређен специфичној логици умрежавања лексема на основу звучних квалитета, хомонимија и парономазија, а не смисаоно-логичких кореспонденција („манко капак/ перјаст калпак/ и/ фотографија сунца/ каљен пак калпак/ кап је гладне/ живе која гута“, Maleš 2002: 9). Отуд се и појава лирског Ја може третирати као акциденталан и провизоран ефекат исказа руковођених пре свега експериментално-игривим поетичким принципом, не логичко-когнитивним релацијама („више нас шева/ нас сна слова и сна/ у хладним устима кипова“, 9).

Лирски субјект се, дакле, у датим примерима не формира као јасно персонализована инстанца; уколико се појаве наговештаји одређеног „лица“ лирског Ја, реч је о контингентној последици ослобођене означитељске и звуковне игре, о фрагментарној и привремено обзнањеној инстанци за коју се пре може рећи да је том игром произведена него што се намеће као „језгро“ које је генерише и уобличава. Малеш тако настоји да скрене пажњу на то да „стварање лирског текста није вођено искључиво имагинацијом, него, такођер, низом унапред заданих конвенција“, те да „језик лирике није прозиран медиј преношења од аутора намјереног смисла, него је, такорећи, сукреатор тог смисла, ако не и једини његов творац“ (Vuković 2010: 163).

Ипак, осим наведене контингентне и несталне исказне инстанце, постоје и примери који наговештавају дискретну персону песника, или, адекватније новом епохалном хоризонту – конструктора текста, будући да се током исказивања препознају аутореференцијални импулси који упућују на сам текст песме („цин цин лин/ кинез је који станује у звонцу/ његова је душа поодмакла досада доласка/ његово је тијело округло безоко безного// прсти га госта сурово утискују у зид// *овдје почиње нова песма*“, „Наставак текста“, 29; истакао Г. К.; „да се вратимо отоку/ са чиме се римује/ (...)/ вероватно оток спакирав куфер/ гиба даље тада/ не знам то“, „Старост текста“, 30; „кад рој китова боингасто слијеће/ на испеглан пијесак/ да ли је то слика/ везана за морску испашу/ да ли је заодјевен коцкаст смисао“, „Што је то: што је то пјесма“, 31)<sup>150</sup>.

Све то је неопходно довести у вези са већ сугерисаном метапоетском димензијом Малешовог поступка, чије је неуралгично и повлашћено место обзнањивања „руб“ текста, наслов, што производи својеврстан парадокс: парадокс превреднујуће поетике која обзнањује „смрт аутора“ ослобађањем означитељске динамике од ауторске интенције, док, с друге стране, задржава наглашене знаке персонализованости и метапоетске свести у самим насловима песама. Зато је у датим случајевима могуће говорити о уочљивијој персонификацији/антропоморфизацији инстанце имплицитног аутора – што је иначе једна од карактеристика самог теоријског говора о тој инстанци. То рубно али незаобилазно „оглашавање“ инстанце имплицитног аутора *Текста*, у описаном типу песничког дикурса продукује значајне последице и за конфигурацију лирске субјективности.

Прецизније казано, инстанца обзнањена у металитерарним насловима повезује се са спорадичним и децентрираним објавама лирске субјективности „унутар“ песме, и тако служи као донекле екц-центрирано, суплементарно упориште њене стабилизације. Провизорна и нестална појава лирског Ја тако добија персону песника/конструктора текста захваљујући металирском и паратекстуалном контексту формираном насловима који подразумевају наглашану свест управо о конституисању песничког текста.

---

<sup>150</sup>У појединим случајевима, у *Тексту* је реч о лако препознатљивој децентрираној субјективности, изведеној предочавањем лирског Ја низом центрипеталних фигура („ја сам гонгорин транзистор, црни златник/ његове замршене тинте, жена-бугачица/ из чије коже читају мрље и грешке“, 57; „ја сам црна биљка која лети/ ја сам смуњен хитац који брза/ ја сам комад туша који гризе“, 31).

Тако Малеш у збирци амблематског наслова, у дијалектици метапоетских начела, паратекстуалних индикатора, појачаног експонирања имплицитног аутора и контингентних објављивања персоне конструктора текста, успева да оствари један карактеристичан тип лирске субјективности, која, парадоксално, истовремено остаје текстуално децентрирана и алтернативним путевима стабилизована. Такав поступак сведочи о томе да су песници нових епохалних околности настојали да помире двоструки императив који је наметала нова ситуација писања: императив разградње субјекта и конвенција настанка песничког текста и, са друге стране, високоспекулативне и теоријски освешћење регулације тог тока деконструкције.

#### **5. 5. 4. Бранко Чегец: лирски субјект и демистификација опсцености политике**

Један од најрепрезентивнијих аутора постмодерних поетичких стремљења у хрватској књижевности свакако је Бранко Чегец. Његова дебитантска збирка *Ерос – Еуропа – Арафат* (1980) на изражајно-формалном плану одражава низ препознатљивих својстава поезије неоавангардне експерименталности, али и специфични, постмодерни третман када су посредни поједине теме/феномени, попут идеологије, историје, политике.

Лирска субјективност у таквом поетичком оквиру поседује различита „лица“. У случајевима када изостаје нарушавање стандардизованог синтаксичког устројства, постоје примери преузимања специфичног идиома који од исказне инстанце чини средство ироније, поготово када је реч о односу према конструкту националног идентитета („Истражујем теракотна здања глагољице. Шупаљ лихбен стисак домовине: Лијепа наша, усађујем ти јур успаљен врисак опстојности; моробит морâ су остаклила куртизане и гимнастичаре; моробит сатанска спрега попутбинâ, роза рука мајке полаг чега апстрахирамо традицију (...) Поново бих ти пришао, ма прелијепа, ангажиран и свјестан тве дијалектичке збиље“, „Генесис (домовина): вазда и довијека“, Џегес 1980: 9).

Већ наредна песма, међутим, доноси лирски субјект који није специфичан по супростављању прецизираном етосу, друштвеном уређењу, или појединачној колективистичкој визији („Била је то љута утакмица категорија/ замислите

сликовите бијеле електране-књиге/ и пластику купола оријенталних ваза/ све зелено све сврстано у/ а// б// ц// (...)/ Замислите потом обичан радиоактивни реактор/ на сисама владарице еуропске пустоши/ и појединачну прошлост која нас свезује у/ БРАТСТВО/ (...)/ да ли је уопште могуће избјећи/ фантазмагорију дијалектичких сучељавања/ затим питање есенције/ (...)/ поновљена назочност повијести/ приповијест за генерације“, „Из повијесног каоса“, 10). Посредством исказа повишене експликативности, лирско Ја препознаје „љуту утакмицу категорија“ на пољу историје, „фантазмагорију дијалектичких сучељавања“, „затим питање есенције“, те је очигледно да настоји да демистификује ауторитативност било које идеолошке опције или повлашћеност било које представе повести.

Лирски субјект се, дакле, у једној групи песама дебитантске Чегецове збирке указује као инстанца деилузионистичког и повремено иронијског става, далеко од исповедно-егзистенцијалистичког модуса, одређена пре свега указивањем на дискурзивно-конструктивну, релативистичку природу било којег разумевања историје, идеологије, комунитарности.

Већина преосталих песама збирке остварена је у нешто другачијем изражајно-формалном маниру. Тај манир подразумева паралитерарне елементе, упечатљиве графичке интервенције, кружнице, правоугаонике, квадрате, одступање од јединственог типографског принципа, често у тежњи да се у оквиру дистрибуиране лексеме препозна још један означитељ који, будући графички наглашен, омогућава да при формирању значења учествују и мотиви/речи који остају „скривени“ при уобичајеној типографској нивелацији и ортографској стандардизацији текста. Тиме се истовремено посредно открива да конституисање семантичког плана није строго условљено ауторском интенцијом („бЛУД-НИЧИте наМетници/ изнимНО усРан је дан/ у грррб МоНаЛиСе/ у заМетку заЧетак Зрака/ (...)/ и кад не би Цуре биле једнодевни рУски оКот/ око Т би се разЛијегао зВУК нОВЦА“. „За једнодевно рабљење /ДДТ/“, 58).

Типографска (ре)акцентуација речи неретко се односи на опscene и еротске мотиве, који се доводе у корелацију са друштвено-политичком сфером искуства, што се може приметити и у самом наслову збирке. Реч је заправо о томе да је „полигон 'универзалних истина' прожет сексуалношћу која је протурјечно уплетена у низове означитеља као њихова унутарња-извањскост, иманентна

немоћ да зауставе свој плес. Дакле, како би симболичке процедуре националне традиције и владајуће идеологије биле учинковите, кроз њихове форме мора проћи необуздана 'опсцена' материја" (Vuković 2005: 119).

Како се описана поетичка својства рефлектују на плану конституисања лирске субјективности? Јасно је да је у већини песама збирке које су специфичне по разградњи традиционалног формалног, синтаксичког и типографског плана песме реч о очигледној дезинтеграцији кохерентног и јединственог „језгра“ исказа, уз истовремено „јачање“ и евидентније профилисање експерименталног начела имплицитног аутора. Лирско Ја спорадично највиши ниво конкретности достиже у обрисима персоне песника/конструктора текста, на начин врло сродан формирању лирске субјективности у Малешовом *Тексту*, посредством корелације исказне инстанце и метапоетичке улоге наслова („материјал:/ узбуњеност азијом; мало патетике и родна груди; алсо: муда св. анастасије плус батеријска парадигма – језеро-деветстотинаседамдесетседма ушчитана као острижак згуснута склопа карневалских РА-ГУЗА./ (...)/ пост скрипtum: допушта се упораба свих могућих средстава“, „Пјесма коју тек треба направити“, 43). Ипак, чак и тада лирско Ја није само показатељ одсуства рационалне контроле над динамиком означитеља и провизорно персонализовани „извор“ кумулације често дисперзивне метафорике.

Исказна инстанца у многим песмама Чегецове збирке самим садржајем исказивања, динамизованог типографским (раз)откривањем „скривених“ означитеља „унутар“ дистрибуираних графема, конституише се као лирски субјект специфичног етоса. Тај етос је превасходно заснован на игриво-демистификаторском односу према означитељима из политичко-идеолошке сфере и измицању пред стабилним идеолошким предзнацима, што тесно кореспондира са обликотворним начелима имплицитног аутора, најочљивијим у поменутој комбинаторици „унутар“ графичког устројства речи. Другим речима, лирски субјект Чегецових песама није само контингентни, „успутни“, разграђени „резултат“ ослобођене означитељске игре; тек када се уочи његова тесна зависност од принципа графичког (раз)откривања лексема „унутар“ других лексема, лирски субјект се указује као десупстанцијализовани, функционализовани конструкт који је у поетички конкретизованој служби продуковања специфичне означитељске динамике чије опсцено наличје имплицитни аутор демистификује типографским играма.

## 5. 6. Словеначка неоавангарда: лирски субјект између жеље и политике

### 5. 6. 1. Милан Јесих: недохватни ужитак самоодређења

Након неоавангардног таласа у хрватској књижевности, неопходно је пажњу усредсредити на парадигматичне ауторе неоавангардних стремљења у словеначкој поезији. Најпре, о Милану Јесиху, који је већ дебитантском збирком *Uran v urinu, gospodar!* (1972) заузео једно од најзапаженијих места у неоавангардном таласу словеначког песништва. Његов израз се превасходно заснива на лудистичкој динамици мотива, на поигравању звучним ефектима, конвенцијама риме и везаног стиха, на својеврсној „демитологизацији“ поступака и тема словеначке модернистичке лирике (Stanič 1992: 1980-182). Саму лирску субјективност Јесих је третирао као својство песничког текста које се не реализује по неком унапред утврђеном концепту, већ као спорадичну, контингентну и депсихологизовану појаву услед хуморно-експерименталног динамизовања модернистичких стваралачких принципа доминантних на почетку осме деценије. Тек у појединим примерима исказна инстанца се указује у нешто хомогенијем виду захваљујући протежности виталистичко-бунтовног тона који у раним Јесиховим текстовима увек има и самоиронично наличје („razbiti zvezde! vohati brigade!/ jahati! sijati! as you like!/ plavuti dnevvov, ja, pomoč navade!// (...)// zastrte bajke v domovini,/ vročične ure v smelih testih,/ tu smo, stisnjeni v črnini:/ asfaltni, čili, trdi, zvesti“, Jesih 1972: 49).

Промена у приступу феномену лирске субјективности уочљива је у збирци *Kobalt* (1976), у којој се стреми посебном односу и међусобној условљености рефлексивног тока и метафорике надреалистичке провенијенције (Zlobec 1977: 422-423). У тој вероватно естетски најубедљивијој збирци када је реч о песничким књигама које је публикувао током 70-их година, Јесих се углавном дистанцира од лудистичко-експерименталног манира, желећи да очува синтаксу при току исказивања, али да истовремено одржи и висок ниво присутности асоцијативног принципа низања исказа/слика. При томе се, као у лирици ретко ког јужнословенског песника неоавангардног сензибилитета, у први план поставља потреба, односно недовршена потрага лирског субјекта за самоодређењем.

„Учим да будем леп, орем да будем жедан,/ лажем да се преда мном светлост размакне –/ пропета вискозност тишине копа си у мени гроб,/ на прсима идем, док брегове гради и премешта, повлачи сећање“ (Јесих 1981: 9) – стихови су који рефлектују специфичност Јесиховог поступка. Наиме, лирско Ја је у великој већини песама нескривено полазиште исказа/слика, спорадично алогично устројених, понекад обликованих у виду вишестепене метафоре која евоцира извесно егзистенцијално стање, при чему се „уланчавање“ тока исказивања изводи уз очување синтаксе и производњу утиска о постојању извесног каузалног принципа при излагању. Реч је заправо о лирском Ја изразито аутореференцијалне природе, те се извесни континуитет излагања остварује захваљујући не увек видљивој, али у већини песама збирке присутној, јединственој тематској основи –проблеми самоодређења, односно идентитета аутореференцијалног лирског Ја.

Међутим, управо настојање да се одржи копча са поступцима надреалистичке провенијенције спречава стабилизацију идентитета исказне инстанце – на одређене активности које наводи лирски субјект (учим, орем, лажем) надовезују се стремљења која, у међусобној интерференцији, затамњују мотивацију уведених радњи. Ипак, иако неоспорно произашао из Шаламуновог „шињела“, Јесих у збирци *Kobalt* спорадично формира и лирски субјект специфичан по деоницама које одражавају његову хомогенизацију, чак делимично патосом прожету егзистенцијалистички профилисану рефлексију („Пливам, зато је ваздух, ћутим, зато је језик, горим, зато је нада – /надам се, зато се још нисам растргао и зато сам знао остати бик,/ надам се у дан када ће ме убити моје играчке за моју љубав“, 43). У наведеном случају лирски субјект се самоодређује посредством низа чинова (пливам, ћутим, горим, надам се), с тим што консеквенце тих активности продукују метафорику која производи специфичну „унутрашњу“ динамику лирског Ја, генерисану парадоксалним „гласним ћутањем“ („ћутим, зато је језик“) и особеном пасионираношћу („горим, зато је нада“). Назначено отварање унутар неоавангардног проседеа за другачије и традиционалније модалитете лирског говора и субјективности, важно је приметити као индикатор еволуције лирске субјективности Јесихове поезије<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> Са наредном збирком, *Volfram* (1980), лирска субјективност уочљиво напушта трагалачку интенцију произашлу из авангардног наслеђа с којим је Јесихово стваралаштво, у раној фази,

Сугерисано „скретање“ ка хоризонту егзистенцијалистичког лирског корпуса ипак не подразумева доминацију поступка обликовања општих места егзистенцијалистичке поетике и/или тегобног, понорног стања лирског Ја. Пре је посреди мултиплицирање потенцијалних метафоричних еквивалената несталних и флуидних стања лирске субјективности, која, будући предочена у *интерогативној форми*, рефлектују истовремено и изразите недоумице и стремљење промени.

Отуд не чуди низање питања – „Ко је дошао, да ми је у слепоочницама успламтела сува со?/ (...) / да се вратим у своје златне чаршаве? премда горак и заборављен?/ Да седнем, мада не знам лажи и слеп не видим истину?/ Како ћу, дакле, бити море? и кад?“ (25); „да се дигнем над изгладнеле чамце опет у себе, у порцелан,/ да будем млад, кад сам бронзан, да буде пепео мој плод!/ Да одложим шлем, да поставим воденицу – па да се сакријем?“ (17). Може се наслутити да ни једна од уведених опција, тј. потенцијалних активности, одређених особина или покушаја уобличења идентитета лирског Ја, не представљају адекватан и коначан аналогон исказне инстанце. Мада вреди приметити да постоји реферирање на више временских планова, на прошлост („да се вратим у своје златне чаршаве?“) и на будућност („Како ћу, дакле, бити море? и кад?“), те се слуте одређена, некада задобијена или пројектована стања лирске субјективности. Спорадично се може назрети симболичка вредност појединих уведених мотива који, ипак, никада не постају смисаоно тежиште песама. Осим тога, просторно-временски „оквири“ лирског субјекта немају поуздану референцијалну основу, већ се семантички резултат производи честом недоумицом пред тим да ли је реч о метафорично-симболичком или „стварносном“ аспекту уведеног мотива („Је ли нада мном небо? зар је пшеница? јесам ли код куће?/ Возови ми се заустављају у грудима, заустављају вокали“, 17).

Може се заправо рећи да се ниједна од назначених варијанти хомогенизације, контекстуализације или спацијално-темпоралног лоцирања лирског Ја не може сматрати коначном, те специфичност лирске субјективности у Јесиховом *Kobaltu* превасходно можемо тражити у потенцијално недовршеној и

---

свакако било скопчано, те се у поменутој књизи песама могу пронаћи стихови који неоспорно асоцирају семантички бледа општа места егзистенцијалистичких поетика („Не смем предалеко: изненада сам сâм – да л’ се од такве самоће засветли у души труло/ дрво? Стварно?/ Жедан, а моја слобода нема тела“, 101).



стално обнављаној тежњи да се изведе сама аутодескрипција. Другим речима, дистинктивно својство лирског субјекта у издвојеном случају може се препознати у специфичном, изнова и изнова понављаном акту без довршеног резултата, те за разлику од егзистенцијалиста који претпостављају извесна стања и место субјекта у свету, као и потенцијал језика да их евоцира, Јесих формира лирско Ја које не запада у топику егзистенцијалистичких рефлексија и, *умножавањем интерогативних формулација*, притајено ужива у немогућности коначне евокације.

„Можда, чак, уживам у томе да се мучим, не знам, не познам се још,/ можда се претварам да трпим, зато да бих уживао, како да знам?“ (41) – недоумице су лирског субјекта *Kobalta* које евидентно откривају да није акценат на тегобним осећањима каква се тематизују у егзистенцијалистичкој поезији, већ о понављању неразмрсивог споја ужитка и мучнине који субјект не може себи потпуно да експлицира. Узрок назначене међусобне условљености уживања и тегобе, задовољства и боли, готово типичне *jouissance*, остаје недоступан за целовиту свесну спознају те продукује репетицију асоцијативних флуксева, видљиву у току исказивања, као самодовољну манифестацију својеврсне сраслости нелагоде и ужитка. Отуд је лирска субјективност многих песама заснована на мултиплицирању интерогативних конструкција на које се и не тражи коначни одговор, чиме се рефлектује то да понуђеним означитељима/асоцијативним сликама/одговорима узмиче једнозначна и коначна означена компонента, стање лирског Ја.

Јесих је заправо усложио и превладао егзистенцијалистичку матрицу, формирајући лирско Ја које проналази парадоксално уживање у мучном и сталном узмицању идентитета, те се одсуство наслова песама и обриси поемичне континуираности указују као сигнал/симптом потенцијалне недовршивости назначеног амбивалентног процеса. На специфичан начин словеначки песник, дакле, уводи несвесно као генеративни принцип самог тока исказивања, и то не само спорадичним препуштањима (нео)надреалистичкој песничкој пракси. Испоставља се, у ствари, да је несвесно покретач и исказа који поседују уочљивије церебрално устројство, да је сама изразита фреквентност, наглашена поновљивост и варијабилност исказа/слика којима лирско Ја настоји да одреди/саморазумева себе и своје место у свету траг несвесне мотивације,

притајени рад *jouissance*, а само изостајање коначног одговора и идентитета показатељ да, када је одређење субјекта и универзалније схваћеног бића посреди, „ниједан предикат није довољан“ (Лакан 2010: 206).

### 5. 6. 2. Иво Светина: еманације ероса

Током 70-их година Иво Светина објављује шест песничких књига, заузимајући једно од водећих места у новом таласу словеначког песништва, обзнањеног након неоавангардног „буђења“ средином претходне, седме деценије. Лирско Ја његове поезије засновано је на специфичном односу церебралних упоришта и асоцијативног тока, генерисаног особеним флуидно-виталистичким стањима. Прецизније казано, поменути рационални ослонци излагања и фактори делимичне хомогенизације семантичког плана, могу се препознати у интертекстуалним везама, историјским, чак друштвено-политичким референцама које Светина уводи врло брижљиво, и поред приметне (нео)надреалистичке песничке праксе. Другим речима, стања лирског субјекта, иако специфична по афективној, каткад ирационалној природи која се опире дискурзивној артикулацији, нису лишена извесне културолошке и друштвено-политичке контекстуализације.

Наравно, у свакој од збирки одражавају се извесне варијације сугерисаног поступка. Посебну провокативност, у контексту јавног и књижевног мњења СФРЈ, поседовала је лирска субјективност у књизи песама *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja* (1976). Персона ове збирке специфична је пре свега по прожетости еротским/љубавним „струјањима“, тј. по исказивању које подразумева евоцирање путености женског тела, неретко вишестепеним метафорама („Tvoje telo se ziba v snegu mojih sanj, na blazini/ črnih vrtnic...“, „In nova hrana in sveža kri“; Svetina 1976: 57; „Lepa si, ko te prežari krčevit svit in tresoč/ odmev ljubezni, tekoča moč krhkega živca/ strahu in sladke hrane, speče v bledih kupolah/ tvojega dolgega telesa“, 17). Ипак, тај еротолошки лирски комплекс није у функцији одржања „чистоће“ жанра љубавне поезије, већ и (ре)контекстуализације теме Октобарске револуције, њених циљева и консеквенци. Лирски субјект је специфичан по истовременој упућености на два плана егзистенције – еротски/соматски и идеолошки, и њиховим међусобним

приближавањем („Rad bi bil labod, rad bi se te napil, rad bi bil/ velika rdeča zastava Oktobra“, „Sem voda tvojega poroda“, 44) даје повода да се говори о одређеном одступању од идеолошке правоверности.

Раст опцености при исказивању („Z zasneženimi lasmi tiho sediš/ v lisičjem ogrinjalu, piješ vodko in božajš moj/ penis, da rase med tvojimi tatarskimi stegni“, 54) уз задржавање трагова револуционарног ентузијазма („Revolucijske pesmi/ odmevajo v nočni tišini po speči ulici (...) doni/ naša pesem Internacionale in dela“, 44) одражава лирско Ја вишеструких импликација – интерпелациони позив је делимично прихваћен, али уз његово дискретно иронизирање и одустајање од подређивања плана приватности/сексуалности идеолошким императивима.

На типолошком плану такав лирски субјект је посебно значајан јер представља специфичан неоавангардни одговор на идеологизовани лирски субјект колективистичких поетика. Наиме, ток исказивања који, као што је већ сугерисано, спорадично бива прожет вишестепеним метафорама и слободнијом асоцијативношћу, не даје повода да потпуно прихватимо, али нити да потпуно одбацимо упућеност исказне инстанце на револуционарне идеје. Пре би се могло рећи да је реч о лирском субјекту који је истовремено афициран идеологијом али који, будући прожет флуксевима асоцијација и радом жеље, партикуларно (телесно) искуство не подређује колективном начелу. Узме ли се у обзир и то да посебно место у збирци имају изразито аутопоетичке песме и белешке у којима је евидентна персона песника, и у којима се песнички чин афирмише до руба сакрализације, те предочава као импулсивни, готово ирационално мотивисан порив, постаје јасно да није посредни тек супростављање поезије и идеологије, односно ероса и револуције, већ предочавање сужености идеолошког хоризонта и његово ентузијастичко надилажење стваралаштвом и ослобађањем сексуалности („Pisanje je luč, v kateri se umiva POEZIJA, luč sveta./ (...) / Univerzalna plazma pisanja zadiši/ v svetlobi po ljubezni, srkajoči vase vsa mlada/ in krhka znamenja najinega veselja. Nabit sem s/ kristalnim fluidom neznanega imena“, „Sončne ure mojega čudežnega življenja (poetika)“, 62). У односу на примере лирске субјективности који су модернистички одраз супростављања индивидуе доминантим инстанцама моћи, у раној поезији Светине лирски субјект се поиграва идеолошким означитељима, не третира их са нужном озбиљношћу, те их превреднује и тако, посредно, ослобађа могућност њиховог новог политичко-друштвеног „живота“.

Таква „стратегија“ једна је од варијација тзв. лудистичких поетичких тенденција обзнањених почетком 70-их година у словеначкој лирици, при чему се збирка *Botticelli* (1975) Иве Светине неретко истиче као репрезентативна за назначени поетички талас (Poniž 1980: 57-61). Светина у поменутој књизи песама најочљивије реализује поступак који ће у осталим песничким остварењима публикованим током осме деценије примењивати у различитој мери. Наиме, обликујући лирско Ја специфично по кумулацији лирских „еквивалената“ ентузијастичко-емфатичких стања и препуштања еросу, словеначки песник инсистира на аналогијама и међусобној условљености песничке/уметничке креације и телесне страсти. Све то прати лајт-мотивско увођење луксативних топоса ради сугестије својеврсних микроепифанија субјекта препуштеног еросу („Понад мене су велике свјетлосне твари, бијела Мнемосина/ кожа је свјетло, тешко и наборано кано шпањолски плашт“, Svetina 1980: 39; „Стољећа свјетлости теку кроз твоју кожу,/ тисућљећа свјетла, њежнија од воде, (...)/ обрубљена младом сунчаном/ пути, у Ботичелија нарисана“, 53).

Лудистички аспект поступка, како га је разумевала критика која је пратила динамику неоавангардних струјања у словеначкој поезији, подразумевао је, дакле, не нужно хуморно-експериментално поигравање формом и конвенцијама модернистичког песничког израза, већ пре интензивно умножавање „афирматива“ (Poniž 1980: 59), тј. афирмативно устројених исказа када је реч о односу према субјективности темељно одређеној афективно-пасионираном препуштању раду жеље и стваралачком пориву. Отуд формирање лирског Ја изискује отвореност за асоцијативни принцип исказивања, задржавање рационалних упоришта превасходно конкретизацијом круга културолошких референци (нпр. ренесансно/Ботичелијево сликарство) које би илустровале аналогије између ероса и креације, љубави и уметности. Прецизније казано, у случају обликовања лирског субјекта у поезији Иве Светине, његово референцијално утемељење препознаје се превасходно у два аспекта: кроз упућивање на уметничка дела/артефакте, чиме се контекстуализује само исказивање, и посредством корпорално-еротичких мотива који не подразумевају нужно „пренесено“ значење. Интензивна еротизација песничког чина, самим тим и персоне песника, као и акцентовање соматско-афективне стране егзистенције,

испостављају се као основна својства лирског субјекта лирике Иве Светине током 70-их година.

## 5. 7. Нови поетички „путокази“ у македонској поезији

### 5. 7. 1. Милош Линдро: неоавангардне „вибрације“ лирског субјекта

Крајем 70-их година неоавангардно-еманципаторске тенденције у македонској поезији су тек у зачетку, те и песничка остварења на том трагу нису потпуно лишена облика лирске субјективности по којима је препознатљива македонска високомодернистичка лирика. Милош Линдро је свакако један од најистрајнијих аутора у процесу превладавања поетичких модела послератне македонске поезије. Његова „стихозбирка“ *Вибрации* (1980) представља пример иновативних испитивања језичко-обликотворних могућности и трагања за видовима лирске субјективности који би одражавали одговор на „једноличност и нарцисоидну самозадовољност“ (Линдро 1980: 981) модернистичких исповедно-егзистенцијалних, космогонијско-метафизичких и фолклорно-колективистичких поетика.

Сама конструкција збирке рефлектује једну тенденцију уочљиву међу новопрстижућим македонским песницима/песникињама на крају 70-их година. Реч је о својеврсној контаминацији и сублимирању песничких поступака претходних генерација, варираних на начин који открива и прве трагове неоавангардне експерименталности. Отуд организација Линдрове збирке у виду три циклуса („Оријенталне вибрације“, „Егзистенцијалне вибрације“, „Церебралне вибрације“) сведочи о поетичкој „транзицији“ од културолошко-историјских тема, преко егзистенцијалистичких топоса, до специфичне когнитивне имагинације.

Већ је примећено у критици да се у издвојеној Линдровој збирци „рачуна“ на изразитији интелектуални ангажман читаоца при рецепцији, што је свакако условљено и преношењем обликотворних интересовања са емпиријског света на аутореференцијално поље песме, на „свет који је сама песма са својим искуством“ (Смилевски 1980: 60). Сходно томе, лирско Ја, дакле, упушта се у рефлексију о проблемима песничког израза, што прераста у промишљање о шире схваћеним означитељским праксама и репрезентацијским моћима језика. Све то профилише

церебралну основу лирске субјективности, што често прати изостајање сложеније психичке динамике.

„Ајде во зборовите/ во туѓите зборови/ зашто немаме сопствени/ оти и сопственоста/ и таа е само збор/ еден далечен и нем/ што не може да се има“ (Линдро 1980: 35) – оглашава се лирски субјект апелативним тоном, чинећи од апострофиране инстанце провизорну, недовољно прецизирану заједницу којој и сам припада. Упућени позив за измештање „у туђе речи“ („во туѓите зборови“) не подразумева привилегованост друге језичке заједнице, будући да је уведено зазивање само „оквир“ за пригушену рефлексiju о гашењу обавезујуће везе означитеља и означеног. И сама реч „сопственост“ „не може да се има“ јер је само реч, не и есенцијалистички феномен независтан од језика и означитељских пракси. Другим речима, увођење речи „сопственост“ не подразумева повратак егзистенцијалистичкој топици већ акцентовање материјалности означитеља који је „далек и нем“, без унапред задате и општеважеће везе са означеном компонентом.

Такав лирски субјект, церебралног устројства и метапоетске улоге, повлачи се у случајевима израженијег уплива конкретистичко-текстуалистичке поетике, да би нову, неочекивану конфигурацију добио у песми „Итака“: „(Содржи) Изврши! (Содржи!) Препушти!/ Кон, И, Ама, Макар, Па сепак/ Изнеси! (останува) Натаму! (вистинско)/ Штом, Скоро, До таму НЕГДЕ.// Заврти заврти заврти/ и така и така и така/ еве неееееееееее/ во длабоко СЕГДЕ“ (49). Најпре, евидентно је да парцелизација израза, гомилање синкопа, учестале ексclamације и императиви могу да сведоче о лирском субјекту повишене афектације; међутим, да није превасходно реч о моделовању извесног емотивно повишеног стања, мање показује ускраћивање прегледних обриса лирске ситуације, а више режим селекције лексема, својеврсна лингвистичка логика која води и когнитивно устројава ту „афектацију“ лирског гласа.

Та језичко-граматичка логика видљива је посебно у кумулацији и дисконтинуираном низању тзв. помоћних речи, везника, прилога, предлога, речца, које нису семантичке јединице по себи већ значење задобијају тек у релацији са другим речима. У цитираним Линдровим стиховима бивају осамостаљене и промовисане у самодовољне јединице. Испоставља се да се у надовезивању помоћних лексема може наслутити специфично осциловање

између несвесног и свесног принципа лирског субјекта – церебрални аспект лирске субјективности може се приметити у издвајању, селектовању одређеног скупа лексема, док несвесно начело генерише њихово синтаксички алогично низање.

### 5. 7. 2. Ристо Лазаров: иронија, хетеротопија, инфантилизам

Када је реч о неоавангардним импулсима у македонској поезији 70-их година вреди издвојити и поезију Ристе Лазарова. У критици је већ истицано да рана лирика Ристе Лазарова садржи „трагове младог Давича (...) уз својеврсни покушај заснивања вербалног поп-арта“ (Ђурчинов 1988: 89). На наведена поетичка својства надовезују се квалификације да је поезија Лазарова „захуктана и нестрпљива, нервозна и оспоравајућа, са видљивим траговима 'бит-поезије'“ (88). Све сугерисане поетичке особине дају повода да наслутимо лирско Ја чији ток исказивања рефлектује ослобођену асоцијативност и бременитост означитељима из света нових медија, субкултурних дискурса и популарне културе.

Тиме се, међутим, тек начелно предочавају карактеристике лирске субјективности ране Лазаровљеве поезије. Важно је, наиме, приметити да у његовој дебитантској збирци, *Ноћна птица у парку* (1972), лирски субјект најчешће преузима персону чувара парка, што је једна од ретких компоненти кохезије исказне инстанце. Сугерисана персона се не запажа само у песмама у којима се простор и амбијент исказивања јасно откривају („Из мемоара једног чувара парка“, „Парк“)<sup>152</sup>, већ и у многим случајевима када изостаје прецизирање околности појаве лирског Ја. Оправдање да се и у потоњим примерима може препознати персона чувара парка, налази се у једној протежној особини исказне инстанце, присутној и у песмама јасније указане персоне чувара, и у лирским текстовима када то није случај. Реч је, наиме, о апострофирању Драге (Лидије),

---

<sup>152</sup> Персона чувара парка је, дакле, фактор интегрисања инстанце чије исказивање „прети“ да постане сувише дисперзивно услед интензивне рецепције окружења, односно услед разнородности садржаја које исказна инстанца доводи у међусобну везу („Ове јесени парк личи на телевизијски квиз/ док песма хоће са најближег минарета/ подсећа на најновији хит тома џонса/ (...)/ неби се смејало као старлета на првој страни 'чика'/ парк је живот клупа није пепо“; „Чуда су почела да се дешавају у парку/међу изгаженом травом око споменика/ са цвећем ничу и презервативи“, „Из мемоара једног чувара парка“, 7-8).

што само привидно Лазаровљева лирска остварења ситуира у жанровски корпус љубавне лирике.

Ипак, лирски субјект у песмама *Ноћне птице у парку* није превасходно конституисан моделовањем љубавних осећања. Разлог није само спорадично иронизирање љубавне преданости („Лидија, прилазим ти више ни мало свечано/ каменом секиром у грлу/ бацих цвет у реку“, Лазаров 2003: 10; „Лидија, ево ти шипак“, 11), већ и евидентна нелинеарност исказивања услед несталне, дестабилисане исказне инстанце која се врло ретко препознаје као одговорна за континуирану и прегледну рефлексију. Симптоматично је да су у току исказивања лирског Ја учестало присутни означитељи који рефлектују друштвено-политичку сферу, експанзију нових медија, поп културних и субкултурних феномена: „Небо се смејало као старлета на првој страни 'чика'/ парк је живот клупа није пепео/ лидија, докле ће се наша енергија упоређивати/ са залихама нове текстилне фабрике/ само зато што нам је смешно срце од жвакаће гуме/ ћелавог директора/ сада већ не смем умрети/ деца су порасла и скинула са кровова све телевизијске антене/ пуста љубомора: хоће да буду једини који ће на батеријама/ гледати последњу епизоду серије 'кременко'/ дугме мог сакоа пукло је од беса када је видело како се топола/ огледава у свом огледалу“ (7).

Чини се отуд да је у дебитантској збирци Ристе Лазарова изведен „ранопостмодернистички“ поступак (Димовска 2008: 8) компоновања субјективности на начин који одражава њену „премреженост“ и условљеност симулакрумима и дискурсима јавног мњења и потрошачког друштва. У дисконтинуираном, скоковитом и фрагментарном предочавању несталних тематско-мотивских „жаришта“ исказивања, претежно заснованих на опису „унутрашње“/приватне сфере живота посредством означитеља новог, екстерног постмодерног света, остварен је депатетизујући и иронијски отклон од исповедно-егзистенцијалистичке лирске субјективности.

Шта имплицира, на плану конституисања лирског субјекта, спој описаног поступка и континуитет појављивања персоне чувара парка? Вреди имати на уму то да се парк може разумети као један од видова хетеротопије, као место „које се налази ван сваког места а чији се положај ипак може одредити“ (Foucault 1990: 280), и које би, по сугерисаном теоријском концепту, требало да преставља својеврсно „склониште“ од експанзије идеолошко-медијских дискурса. Лазаров



посредством обликовања лирске субјективности иронијски подрива одјек утопијске мисли у поменутом поимању култивисаних површина урбаних простора – то што је исказна инстанца непосредно повезана са парком (чувар парка), не значи да је њено саморазумевање изоловано и заштићено од динамичне дистрибуције означитеља и референцијалних веза које непосредно упућују на свет који „опкољава“ парк. Другим речима, опис „унутрашњег“ живота лирског субјекта не подразумева одређену психологизацију те инстанце, већ свест о њеном конституисању тек „привлачењем“, при децентрираној и фрагментизованој рефлексији, компоненти екстерног света медија, друштвено-политичко-потрошачког „поља“ егзистенције, поп-културе и субкултурних, алтернативних дискурса.

Док је у *Ноћној птици у парку* аутор обликовао лирску субјективност која иронично детектује рађање новог, постмодерног света, у збирци *Јана* (1980) остварује се својеврстан дијалог са авангардном песничком праксом. Реч је о инфантилизацији лирског Ја, о обликовању дечјег ракурса који омогућава да се свет укаже у зачудном и изненађујућем светлу. Тај поступак се у појединим песмама збирке изводи уз специфичну фокализацију. Најпре се може препознати лирски субјект који је пре свега препознатљив по сећању на детињство („Добро се сећавам: имао нешто повеће од три години“, Лазаров 2008: 49), да би се у једној „тачки“ тока исказивања, без преиспитивања и релативизације, одређено искуство описало из инфантилне перспективе („Цела ноћ плачев, плачев, плачев./ Не знам како, но утредента се разбудив без едно ребро“, 49).

Такав преображај „ракурса“ лирског Ја изведен је уз очување перфекта, те је реч о својеврсној контаминацији перспектива „одраслог“ лирског субјекта и његове дечје персоне. У последњем цитираном стиху, осим што се, дакле, објављује персону детета која ће бити све присутнија у наредним песмама, започета је и лајтмотивска нит протежне вредности – од ребра лирског субјекта настаје Јана. Она је повод за обликовање својеврсног модерног, инфантилистичког канцонијера, са честим повратком на перспективу „одраслог“ лирског субјекта који се свега присећа („Веће знаев како се пишува буквата Ј./ Ј – голема и мала, Ј – печатна и ракописна/ (...) / Во цртанката број еден со црвени корици/ постојано ја цртав Јана/ Таа сега има пет години,/ има убави чизмички,/

има црно фустанче со бела крагна/ (...)/ Еј, па летувањето! Бо Охрид беше лудо!/ Во куферот од третокласен картон ја понесов и мојата Јана “, 51).

Уведена лирска јунакиња Јана, која може представљати одређени феминини принцип, и сама се трансформише са променом лирског субјекта, те његов „зрелији“ ракурс омогућава да се понови одређени манир из збирке *Ноћна птица у парку*. Реч је о томе да лирски субјект осећања, ставове, искуства посредује уз спорадичну дистрибуцију означитеља из поља јавности у којем интерферирају дискурси политике, медија, поп-културе. Отуд ће лирски субјект депатетизовати љубавне мотиве и придати им хуморну ноту („Јана е дибидус секси/ (манекенките на 'Астибо' трчат околу неа/ како на пролетен крос “, 53), или ће пак остварити посредну критику друштвеног поретка подсећањем на његову утопијску визију („Јана кога е во мене/ ми се чини/ летаеме во комунизмот“, 56). На тај начин Лазаров у збирци *Јана* обликује широк распон начина објављивања лирске субјективности – од инфантилизације исказне инстанце до тесне зависности процеса исказивања и „унутрашњег“ стања лирског Ја од инванзивних дискурса новог, постмодерног света.

## **5. 8. Демони субјекта и историје: лирско Ја критичке поезије**

### **5. 8. 1. Шта плаши лирски субјект: *uncanny* у поезији Милутина Петровића и Новице Тадића**

Следећи корак при анализи лирске субјективности подразумевао би повратак у корпус српске књижевности и фокусирање на специфичне поетике које смо условно именовали као „критичку поезију“. У том контексту, потребно је најпре посветити пажњу поезији Милутина Петровића, који током 70-их година објављује три песничке збирке: *Глава на пању* (1971), *Промена* (1974) и *Свраб* (1977), показујући сваким новим остварењем склоност ка трансформацији и превазилажењу изражајног модела оствареног у претходној књизи. При томе није тек реч о експериментисању језиком/формом које занемарује семантички план; чак би се могло рећи да је Петровић аутор који, иако у основи неоавангардног сензибилитета, итекако одржава сагласје и међусобну условљеност облика и садржаја, израза и смисла.

Сугерисане промене одражавају се и на конфигурацију лирске субјективности. Најпре, у *Глави на пању* Петровић формира лирско Ја које често започиње нестални, непредвидљиви, изразито сегментизовани и каткад дисконтинуирани ток исказивања, уклањајући интерпункцијске знаке<sup>153</sup> и варирајући распоне „белина“ између речи, истовремено их истичући и умањујући њихову предвидљивост. Ипак, песник не настоји да потпуно истисне „маркере“ који би синтаксички/правописно регулисали реченице, већ „тежи да их ресемантизује“ (Лукић 1985: 65),<sup>154</sup> те отуд није укинута разлика између великих и малих слова, самим тим ни разграничење између реченичних целина. Чини се, заправо, да у назначеним типо-ортографским интервенцијама није у првом плану већ много пута обнављана и авангардистички инспирисана разградња литерарних и синтаксичких конвенција, или пак одјек конкретизма и изразитијег преношења пажње са равни значења на визуелни план комбинаторике графичких јединица, ослобођених условљености реченичним структурама и конвенцијама односа означитељ/означено. Напротив, у *Глави на пању*, а и у већем делу Петровићевог опуса, битна је, ако не и поетички круцијална, управо лирска субјективност.

Отуд се одсуство интерпункције чак може разумевати као израз настојања да се одржи одређени континуитет у исказивању, и поред његове повишене парцелизације са сваком појавом великог слова или израженијим размаком између речи. Тај континуитет исказивања лирског субјекта донекле је подржан и извесним микронаративима, који, упркос фрагментизовању, најчешће не одају утисак херметичности. С друге стране, варирање опсега хијатуса између лексема сигнал је да линеарност и прегледност исказивања ипак донекле бивају дестабилисане. Саме те „празнине“ у тексту су „отисак“ извесних елиптичности, промена, процепа, пауза, изостављања, ћутања, што условљава да песме *Главе на*

---

<sup>153</sup> Интерпункцијски знаци су задржани само у неколико случајева: зарези у појединим насловима, и црта као последњи типографски траг у песмама када се очекује да након ње следи извесно довршавање претходних тврдњи. Ипак, Петровић такав наставак по правилу изоставља, те су црте само вектор усмерен ка празнини, што се различито може тумачити, а свакако је један од упечатљивих знакова елиптизације израза у Петровићевој поезији и поетичке проблематизације с њом везаних категорија прекида, тишине, це(н)зуре одсуства и недовршивости („Испљуваћу/ те једног дана из/ своје утробе Гушиш ме/ Позабави се другим/ лудацима На пример – “, „Тек после, зна се“, Петровић 1972: 50).

<sup>154</sup> Чини се да су до сада аналитички најпосвећенији текстови о Петровићевој поезији критике и есеји Јасмине Лукић (Лукић 1985: 57-87; Лукић 1993:41-47).

пању евоцирају извештан *недостатак*, иако често подразумевају једно ситуационо језго, иако, дакле, одају утисак да је изнета одређена околност, „сцена“ лирског Ја.

Тиме се додатно сугерише ефекат који се указује у самим обртима наизглед референцијално утемељених микронаратива – лирско Ја у одређеним тачкама излагања открива своју бизарно-ирационализовану перспективу, солипсистичко-алогичке закључке, параноидни хабитус и „криво срастање“ између Ја и не-Ја, између себе и света, с тим што се на концу мора узети у обзир и то да таква претпостављена аура субјекта узвратно релативизује референцијалне импулсе на којима је песма заснована.

Тако у „Мимоходу“ лирски субјект отпочиње излагање на готово анегдотски начин, чак и истичући уобичајеност и рутину свакодневице, да би се, након приметне белине у тексту, наговестила промена („Улица ме води до куће/ Као и обично/ трамвајем      Нешто се/ ипак догодило“). У наведеном случају „празнина“ по једноставној аналогiji упућује на прекид уобичајеног тока повратка кући, што ће, како се испоставља, подразумевати одређену лакуну у моделованој свести („Понеко бледо/ светло      Неприметно/ Крећем се споро/ (...)/ Морао сам да будем у/ соби око пола два/ У трамвају сви дремају/ Свукао сам се и/ погледао у часовник/ било је прошло четири/ Где сам/ скренуо с пута/ Ничег се не сећам/ Ал слутим      Нешто се/ у заносу морало да/ догоди“, 21).

Истакнути дисконтинуитет који у равни конвенционалног низања типографских ознака уводе белине, одраз је поетичког начела и интервенција имплицитног аутора, односно, прецизније, начела сугестије атипичних стања свести које лирско Ја настоји да реконструише из накнадне перспективе. При томе је одређени „рез“ у свести сугерисан и нестабилношћу дистрибуције глаголских облика – након презента при опису радњи и околности које су претходиле „празнини“ у сећању („Крећем се споро“, „У трамвају сви дремају“), следи перфект којим се описује повратак („Свукао сам се и/ погледао у часовник/ било је прошло четири“), затим изнова презент у тренутку присећања („Ничег се не сећам/ Ал слутим“). Ипак, ни сумирајућа позиција није прожета новим знањем лирског субјекта о себи, о природи несталности своје свести и њених непрозирних периода. Чак се, на основу закључка који лирски субјект изводи („Ал слутим      Нешто се/ у заносу морало да/ догоди“) може приметити да и наизглед стабилна позиција/етапа лирске субјективности није гарант рационално-

когнитивне персоналости и поуздане перцепције, пошто се енигматични процепи у свести и стање дезоријентације готово афирмативно вреднују и именују као *занос*.

То не би морало да представља било шта вредно чуђења, будући да се као једна од семантичких опција при тумачењу намеће међусобно опонирање церебралне и ирационалне „стране“ лирске субјективности, те би препознавање *заноса* био још један пример, надовезан на многе у песничкој традицији, опредељења за дистанцирање од рачица, чак за његово оповргавање. Уз то вреди узети у обзир многе друге песме *Главе на пању* у којима је лирско Ја одређено корелацијом са Другим, као угрожено или као претећа инстанца, што већ наговештава лирску субјективност наредне збирке, *Промене* („Кад дођу кише/ не могу/ а да не упадам/ у туђе домове// Да тражим/ Топлу постељу/ Празну/ Или пуну меса/ осољеног/ Да шапућем/ Каткад/ кржаве слузи/ теку/ Низ беле чаршаве“, 18; „Изненадио ме један човек/ Што испред моје куће/ стајао је/ Не померајући се“, 28). Постаје јасно да је реч о моделовању латентно виолентног сопства које такву природу препознаје и у Другом.

Када у завршној минијатури лирски субјект непосредно реферира на сам књижевни артефакт („Уместо вас ја/ затварам ову књигу/ Склапам њене корице/ У неком другом свету“, „Последња песма“, 59), и када се уведе интегрисање текстуалног конструкта лирског субјекта и емпиријских субјеката у заједницу повезану окончањем књиге („Тако што у истом/ часу букне Сви/ нестајемо Уједињени/ Последњи покушај/ био нам је Живот/ на домаку“, 59), постаје јасно да се може говорити о металирској инстанци, о персони песника која (раз)открива артифицијелну природу лирских субјеката претходних песама, који се сада указују као разноврсне персоне лирског субјекта „Последње песме“. Тиме се ослобађа вишесмисленост у завршним стиховима — док лирски субјект завршне песме чезне за „животом на домаку“, будући да се непремостивом чини граница према емпиријској стварности, извештан „живот“ се окончава и за емпиријски субјект, недосегнути „живот“ фикције која сопственим крајем односи извесну превагу над екстерним светом (в. Лукић 1985: 73).

Метапоетичком свешћу лирског субјекта епилошке песме, Петровић донекле ублажава радикализацију егзистенцијалистичке матрице која је у *Глави на пању* доминирала пре „Последње песме“. Са *Променом*, једном од

најзначајнијих песничких књига српске послератне поезије, аутор умањује експлицитност аутопоетичких и металирских аспеката, али и знатно проблематизује границе егзистенцијалистичког етоса, формирајући комплексну поетичку основу певања која се опире књижевнокритичкој типологизацији.

Лирска субјективност *Промене*, како је већ примећено у оквиру више тумачења, израста на топосу двојништва (Perišić 1977: 241-254; Микић 1993: 48-50),<sup>155</sup> али и у кореспонденцији са фаустовским мотивом (Lukić 1985: 69). То се посебно односи на прве две песме збирке у којима је лирско Ја обликовано као својеврсна демонизирана инстанца („Именујем те дужником својим“, „Уговор“, Петровић 1974: 8), наизглед уништена већ у наредној песми („Угљенисано тело на улици./ Полутина./ Обавио си посао“, „Поништење“, 9). То не само да представља атипично разрешење савеза са Нечастивим, већ самој хуманоидној позицији придаје квалитет који се може самеравати са дијаболичним моћима.

Песме у наставку могу се разумевати као обликовање интеракције опонираних инстанци (дијаболичног и хуманоидног ентитета) која се одиграва између „Уговора“ и „Поништења“, али и као продужетак, након „Поништења“, међусобног превладавања супростављених сфера једног подвојеног сопства. Таква семантичка отвореност једна је од кључних врлина Петровићеве збирке, и она се посебно рефлектује при обликовању лирске субјективности. У *Промени* се, наиме, ослобађа могућност да се насилно деловање припише и лирском Ја и његовом двојничком опоненту, али и да се укаже као одраз унутрашње расцепљености појединачне свести. Тој вишезначности иде у прилог редуковање информација, мноштво елиптичних конструкција, изостављање различитих облика глагола „бити“ и немогућност да се поуздано одреди да ли су, из песме у песму, носиоци инстанци првог и другог лица једнине увек исти ентитети, или се они међусобно смењују. Такво специфично „ћутање“, ускраћивање ширег контекста исказивања, Петровићеву поезију приближава хоризонту поетика које управо опирањем вербалном/дискурзивном разграђују модернистичку представу књижевности и стваралаштва (Hassan 1992: 28–29).

---

<sup>155</sup> У критици је такође је наглашавано да, делимично од *Главе на пању*, а поготово са *Променом* и *Сврабом*, Петровић посеже за „радикалним лиризмом“ (Perišić 1977: 245), тј. песник поставља лирски субјект као стожерно „место“ конституисања песничког облика и поруке, као најдинамичније и семантички најпрегнантније „језгро“ конституисања песме.

И када се, дакле, исказна инстанца у првом лицу огласи („Склопио сам очи“, „Злогласни мој бријач“, 29) пре низа констатација лишених личних облика глагола „бити“, у наставку увек остаје отворена семантичка опција да је инстанца дијаболичног Другог „одговорна“ за известан чин („Пустио/ литице./ Отворио кутију. Извадио гвоздени бријач./ Мали грч/ над горњом усном./ Принео сечиво/ гркљану./ Слика у сенци. Одлазио./ Одмахивао главом“, 29). При томе не би требало губити из вида да се увек може подразумевати и опција која би укључила и треће лице (Одлазио сам/си/је. Одмахивао сам/си/је), чиме би се додатно усложниле фрагментарно и редуковано изнете лирске ситуације.

Евидентно је да имплицитни аутор није специфичан по стабилној и прегледној логици расподеле исказних инстанци, што подразумева визију субјективности која није статично концептуализована и која се опире прегледном дискурзивном опису. Све то доводи до изразитије читалачке улоге при конкретизацији конфигурације лирског субјекта. Другим речима, рецепијент доноси одлуку томе да ли је реч о лирској субјективности која подразумева смену носиоца исказних инстанци, и у то у виду учесника метафорично-параболично предочених виолентних интерперсоналних односа актера који могу одражавати и траг лирске фантастике, тј. дијаболичну природу, или је, пак, све време посреди једна, дисторзирана субјективност у радикалном унутрашњем конфликту и иреверзибилном расцепу психичких сила.

Такво потенцијално осциловање рецепијентских одлука у погледу статуса и природе лирске субјективности даје повода да се говори о специфичном *uncanny/unheimlich* ефекту, што је, испоставиће се, естетски далекосежно својство једног врло сведеног круга поетика у јужнословенским модернистичким и постмодернистичким књижевностима. Најпре, Де Манова реинтерпретација поменутог феномена, како је већ указано у теоријском делу рада, подразумева „халуцинаторни ефекат“ читаоца пред лирском прозопопејом, замаглење разлике између *видим* и *мислим да видим*, између емпиријског хабитуса персоне и њене конструктивне природе (De Man 1985: 64). Реч је о варијацији *uncanny/unheimlich* феномена, којим је Фројд описивао специфичну реакцију субјекта, кроз споја језе и недоумице, страха и чуђења, пред наизглед познатом, уобичајеном појавом која, са повратком потиснутих, у несвесном ојачаних садржаја психичког живота, бива

сенчена острањеним, понекад застрашујућим и претећим нијансама (Freud 2001: 929–952)<sup>156</sup>.

Фокусирање на лирску субјективност *Промене* даје повода да се интригантни *uncanny* феномен још једном актуелизује, укаже у новим варијацијама и испостави као својство и рецепијентског процеса, и самог лирског субјекта. Наиме, обликовање лирске субјективности у *Промени* посредством поменутих поступака редуковања информација, резултира немогућношћу децидиране одлуке рецепијента пред тим ко је актер сугерисаних виолентних интеракција. Отвара се могућност да је реч о сукобу два различита ентитета, можда о конфликту генерисаном двојништвом или „малим разликама“, или су посредни две инстанце од којих бар једна може имати чак и наднаравни хабитус. Наравно, подједнако је релевантна могућност да је реч о двојничким „лицима“ једне јединствене свести, подвојене продором и кумулацијом несвесних садржаја. Тежња рецепијента да заустави сугерисано осциловање опција може довести до *uncanny* ефекта – свака исказна инстанца може се указати као већ позната, али острањена, зачудна и неподложна коначној типологизацији.

При томе само двојништво, како је већ Фројд скренуо пажњу ослањајући се делимично на Ото Ранка, један је од најрепрезентативнијих примера *uncanny* феномена (Freud 2001: 940-941). Уколико се томе дода и Де Манов став да поменути ефекат представља фундаментално својство лирике као такве, може рећи да је у самим Петровићевим песмама реч о интензивнијем и видљивијем моделовању ситуација које производе *uncanny* ефекат при рецепцији. За то је заслужан један од средишњих и најособенијих мотивских и обликотворних комплекса Петровићеве *Промене*, комплекс двојништва.

Свака од наведених опција лирске субјективности – насилни однос два ентитета који се потенцијално смењују као исказне инстанце, или једно, радикално и неповратно подвојено сопство – дају повода да говоримо о *uncanny* искуству као својству саме исказне инстанце. Суочена са двојничким Другим, било да је реч о дистинктивној инстанци или острањењу „дела“ сопственог бића, лирска субјективност песама *Промене* посредно сведочи о немогућности да се

---

<sup>156</sup> У наставку користићемо превасходно енглески термин (*uncanny*) за назначени феномен, иначе тешко преводив једном речју на српски језик.



Други и/или сопствени „унутрашњи“ свет изнова укажу као познати и пацификовани.

Зазор, стрепња, параноидна осећања, кризна стања свести, обострано насиље, све то је изазвано сусретом са Другим који се тешко може разлучити од лирског субјекта, што Петровић каткад остварује специфичном фокализацијом, променом исказне инстанце унутар саме песме. Отуд се лирско Ја може најпре наћи у позицији жртве („Везао си ми ноге. Бацио у пловну реку./ Признајем да се не могу/ извући“, „Питање, признање“, 42), затим и насилника („Смејеш се/ док те вода пљуска/ у ноздрве“, 42). Виолентне сцене, које прожимају читаву збирку, могу се разумевати као вид распршене и фрагментизоване параболе о суочавању субјекта са продором потиснутог, несвесног, те се и изразито гротескна представа телесног плана егзистенције, од првих стихова након пролошких песама „Уговор“ и „Поништење“ („Падаш с крова./ На дно моје утробе“, „Формула“, 15; истакао Г. К.), може посматрати као метафоризација „дна“ субјекта, несвесне сфере бића. Несвесно које се опире дискурзивној артикулацији извесну аналогију, дакле, добија у флукуацији, имперсонализацији и „естетици ружног“ унутрашњих органа.

Осим тога, сваки мањак информација – у контексту *Промене* – може се препознати као изостанак продора несвесног у дискурс, као својеврсно *потискивање*. Уместо асоцијативно-аутоматске песничке праксе која несвесно успоставља као нестално, непоуздано регулативно-обликотворно начело, реч је о лирском субјекту који у процесу исказивања износи напетост између изреченог и (још увек) потискиваног, исказаног и неартикулисаног, наизглед познатог и непрозирног аспекта сопственог бића, између садржаја који су пробили цензуру свести и напона ирационалних импулса. То условљава и специфичну технику монтаже, конститутивну за многе (нео)авангардне поетике, која је у *Промени* генерисана исказима лирског субјекта који одају утисак непотпуно предочених и нелинеарно уланчаних ситуација. Те околности су назначене различитим „кадровима“ који дају повода, уколико се међу опализацијским опцијама одредимо за референцијалну интенцију, да говоримо о различитим просторно-временским координатама исказне инстанце и њеног опонента (нпр. „Умирио сам те. Усмерио на предавање/ из историје./ Лежиш на дасци. Прав./ Змију/ скриваш под пазухом./ Подижем завесу“, „Танким цревом извлачим ти мозак“, 34).

Са друге стране, читалачком опредељењу за подвојену лирску субјективност иде у прилог *презент* као време сваке од фрагментарно назначених, разуђених ситуација, те се овај облик може разумевати као сигнал симултаности и децентрираности „унутрашњих“ превирања сопства, као један од начина сугестије напетости и сукоба који генеришу субјективност компулзивно „принуђену“ на формирање представе о двојнику, на персонификацију узнемирујућих потиснутих садржаја. И евидентни центрипетални семантички „импулси“ уведених „кадрова“ – уколико их схватимо метафорично – показатељ су удаљавања од модернистичке представе субјективности која би се реализовала са откривањем адекватних „објективних корелатива“.

Са *Сврабом* Петровић се враћа металирској равни реализације лирске субјективности. Док се у пролошкој песми објављује персоне песника („извадио сам машину, из црне кутије,/ ставио, на сто, од ораховине,/ и наумио, да пишем, књигу: свраб“, Петровић 1977: 7), лирски субјект завршне песме „Смрт књиге“ обзнањује сам крај песничке креације, при чему у супростављању фикције и емпирије тегобније осећање повезује са „јавом“ („Нисам ли слутио: тек у јави почиње мука,/ кад се књига удебља,/ мастило пролије,/ склопе корице, с поштанским жигом“, 63).

Лирски субјект се у осталим песмама збирке указује као варијација персоне песника пролошке и завршне песме, као исказна инстанца која апострофом „оживљава“ извештај феминини ентитет, специфичан по кризним егзистенцијалним ситуацијама које неретко дели са лирским субјектом. Све то прати изразито сегментовање текста пробраним интерпункцијским знацима, у служби наглашавања сваког члана реченичне фразе ради истицања одређеног чина или својства лирског субјекта/лирске јунакиње. Тај поступак се изводи уз високофреквентну присутност мотива тела/организма/коже, често уз сугестију извесног болног чулног утиска или гротескног изобличења тела („Управљаш покретима:/ иглицу у огањ,/ у туш./ Боцкаш образ,/ подлактицу, калемљену, на два места:/ кругови:/ моји младежи:/ расути, по телу, уиграни,/ а:/ ти-туш, у иглици за уцртавање:/ утрнула:/ дубиш, у мени,/ гнездо“, „Туш, гнездо“, 17). Спорадично је евидентно и конкретније реферирање на зависност од наркотика („Стављаш на прецизну вагу прах, белкаст“, „Мера, чин I“, 12; „лизни, шприц,/ обло, хиљадуструко: стисни:/ гумено црево“, „Вода, припремна“, 13). И у *Сврабу*,

као и претходне две анализиране збирке, Петровић формира лирску субјективност „сусретом“ две стваралачке опсесије — радикализације егзистенцијалистичке поетичке матрице и експериментисања неоавангардне провенијенције на плану саме синтаксичке организације исказивања лирског субјекта.

Посебно прво од два наведена својства стваралачког концепта, радикализација егзистенцијалистичке поетичке матрице, повезује Милутина Петровића са Новицом Тадићем, са песником чије дело је успело, као мало које, да оствари консензус унутар најшире схваћене интерпретативне заједнице српске књижевности. Многи тумачи су посветили пажњу кључним Тадићевим тематским опсесијама, нпр. широком спектру еманација зла, од психолошки мотивисаног до онтолошки утемељеног, те се стиче оправдан утисак да се на ту тему мало шта новог може додати. Осим тога, евидентно је да је врло позитивно вредновање песникових лирских остварења понекад инертно и прећутно повезивано са самим присуством поменуте тематске потке.<sup>157</sup>

Независно од питања која се могу отворити, посебно о симболичкој улози Тадићевог опуса у нашем јавном, културном простору, фокусираћемо се на лирску субјективност у његовим збиркама публикованим током 70-их година — *Присуства* (1974) и *Смрт у столици* (1975), за које сам песник каже: „Моје су ране песничке збирке (*Присуства* и *Смрт у столици*) записи из сеновитих ентеријера. Соба, ходник, собичак и песнички субјект у њима. У угловима, међу предметима, између зидова као да се обликују утваре само снагом маште и сновиђења. Ту су: тамни пењач, онај који оштри језик, кезила, скакутани, кезилићи. Мали демони воле собне просторе и употребне ствари“ (Тадић 2012: 7).

Описана тенденција видљива је још у дебитантским *Присуствима*, али ће препознатљиво обличје добити посебно у *Смрти у столици*. Најпре, лирска субјективност *Присуства* пресудно је контекстуализована пролошким и епилошким песмама идентичног наслова — „Тамни пењач“. У уводној песми

---

<sup>157</sup> Видети зборнике *Новица Тадић, песник* (Краљево, 2009), *Огњено перо Новице Тадића* (Београд, 2014), и *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим* (Нови Сад, Плужине 2012). Може се заправо рећи да је тема зла у поезији Новице Тадића успело да провизорно уједини тумаче и критичаре потпуно некомпатибилних интерпретативних и идеолошки полазишта, попут нпр. традиционалног критичко-идеолошког усмерења (Ивана Негришорца, Драгана Хамовића), и, са друге стране, начелно неолибералне идеолошке матрице (Драгољуб Станковић, критичар веб портала e-novine).

лирски субјект говори у име неименоване заједнице која се, сходно одсуству прецизније атрибуције тог провизорног скупа, може разумевати као универзализовање самог стања и ситуације лирског Ја. А сам доживљај света лирског субјекта сенчен је предосећањем „тамног пењача“ који, чини се у први мах, представља извесно екстерно својство, претећу особину света („знамо толико да долази/ да се лагано и упорно успиње/ опна што нас дели према нама се угиба“, Tadić 1988: 7).

Испоставља се да „оживљавање“ „тамног пењача“ апострофом подразумева и „буђење“ својеврсне запоседнутости субјекта („јечи ли то он у часу поподневном/ отвара ли ми то уста/ да на папир плувачку проспе“, 7; „како би те из груди истисли/ грудне кости притискамо“, 8), или пак уплив чудовишног ентитета, односно мрачне особине света у простор приватности („тако си близу,/ заиста си у дувару“, 14). Кључна недоумица — да ли су слике језе трансформација онтолошких квалитета стварности, или је пак реч о радикално дестабилисаном субјекту, о ирационално и гротескно-бизарном стању свести која „искривљује“ саморазумевање и перцепцију окружења — рефлекс је заправо *uncanny* ефекта. Де Манова недоумица (*видим и мислим да видим*) указује се у новом светлу у контексту Тадићеве поетике – не може се јасно и недвосмислено рећи да ли је реч о метафизичкој амбицији и настојању да се лирски евоцирају универзална и примордијална својства егзистенције, за шта Тадић и даје повода („опет се/ свом репу враћа/ за собом/ остављајући свет тако сличан/ исељеном мравињаку/ свет шупаљ и бобоњав// и речи ове пуне петелке“, 15), или је пак посреди преобликовање слике стварности сходно дестабилисаној перспективи лишеној рационалног утемељења.

Ако бисмо рекли да је реч о специфичној психологизацији лирског Ја, тиме би се само делимично дао одговор на питање конфигурације исказне инстанце у *Присутвима*. Пре је посреди моделовање аспеката субјективности који се опиру репрезентацији и разграђују симболички поредак којим субјект описује и објашњава себе и свет. Било да те узнемирујуће садржаје именујемо као несвесно, траума и/или искуство сусрета са лакановским Реалним, евидентно је да Тадићев поступак естетску релеванцију црпе из дистанцирања од било каквог алегориско-параболичног „кључа“, или сугестије некаквог дискурзивно преносивога повода „изобличења“ себе/стварности. Када лирски субјект у песми

„Кокош у соби“ констатује да је „од ормана до врата/ дрвено (...) легало попречио/ под њеним прљавим присуством/ ствари да уздрхте“, да саму кокош *не види*, иако „собни простор/ квоца и узмахује/ да им/ ваздух лице шиба“, те да када „цигарете или *прсте*“ (истакао Г. К.) пали, „креста се на шибици појави“ (11) – јасно је да конотације наизглед референцијално утемељеног описа не пружају ни приближно јасну слику о иницијалном импулсу лирске ситуације, чему свакако у прилог иде и опирање прегледној семантизацији уведеног тривијалног мотива „прљаве кокошке“.

Пре би се могло рећи да се песничким средствима обликује одређени доживљај лирског субјекта, али не и узрок тог доживљаја, те постаје јасно да је *отуђење познатог*, приватног простора лирског Ја, одраз самог *uncanny* искуства, надирања артикулацији неподложних импулса несвесног који се откривају и у трагу самодеструкције (субјект понекад пали сопствене прсте). Да то не потиरे и опцију одређене мрачне метафизике, сведочи епилошка песма у којој је управо „прљави кокош“ поменути као један од видова „тамног пењача“. Може се рећи да то што лирски субјект слуги је одређени универзалнији поредак света („час је онај који оштри језик/ час веверица час *прљави кокош*/ час разјарена женка/ верујем/ да је неисцрпно и да ме је/ само незнатан део напао“; 15; истакао Г. К.).

Могуће је заправо препознати тачку пресека назначених семантичких опција. Реч је о томе да Лаканова поставка Реалног, ма колико се базирала на истраживању и анализи несвесног, у његовим увек партикуларним и контингентним облицима и објавама итекако рачуна на трансцендирање искуства, специфичног за традиционални филозофски дискурс. Отуд је у самом Лакановом мишљењу Реалног, а поготово у његовим реинтерпретацијама, евидентна кореспонденција са Кантовом мишљу и идејом ствари-по-себи. Ствар-по-себи се, из пост-фројдовске психоаналитичке визуре, слуги као чудовишна празнина и одсутност, а не као недоступни квалитет који, услед недостатности когнитивно-перцепцијских домета, измиче одгонетању. Другим речима, „оно у Ствари што измиче нашем схваћању, није више сувишак њена позитивног садржаја у односу на наше спознајне моћи, него, напротив, њен *мањак*, то јест трагови *неуспјеха, одсуства* уписаних у њен позитиван садржај“ (Žižek 2006: 79).

Све то заправо не значи да је Тадићева поезија исувише „филозофска“, да нема превише повезаности са евокацијом индивидуалних, личних „демона“

појединца; напротив, управо наведене идеје произлазе, као што смо сугерисали, из пост-фројдовске психоаналитичке топографије партикуларне субјективности, из идеје о конститутивној улози *недостатка* за субјект и никада потпуно оствареног настојања да се мањак фантазамски надомести, будући да је за Лакана „фантазма на страни стварности – то јест она одржава субјектов ’осјећај за стварност’: када се фантазмички оквир дезинтегрира, субјект доживљава ’губитак стварности’ и почиње перципирати стварност као ’нестваран’ кошмарни универзум без чврстог онтолошког темеља“ (45). Отуд и филозофски дискурс показује недовољност у намери да „обухвати“ стварност, све то услед „пред-онтолошке димензије сабласног Стварног, које претходи и измиче онтолошком конституисању збиље“ (49).

На основу свега претходног, може се рећи да лирска субјективност у поезији Новице Тадића учествује у деструирању „великих наратива“, али не на донекле предвидљив начин постмодернистичке литературе – лирска субјективност Тадићевих (не само) раних збирки заправо показује неодрживост и недовољност како индивидуалних фантазама, тако и настојања да се својства човека и света подвргну дискурзивно-идеолошкој артикулацији. Стога поступци „преименовања света“ (Mikić 1988: 136) у *Смрти у столицу* одражавају радикализацију песничких стратегија обликовања лирске субјективности дебитантске збирке. Приватни, интимни простори лирског субјекта постају запоседнути препознатљивим гротескним „бићима“ Тадићеве поезије (кезила, грицкало, скакутан, телеточци, растакала), а употребни предмети (чешљеви, маказе, флаша, посуђе, послужавник, сијалица, славина, игла), разни ефемерни детаљи свакодневног живота, добијају изобличене, гротескне видове, некада претећа, а готово увек отуђена, чудовишна и/или бизарно-хуморна својства. Дакле, као што смо напоменули, сам лирски субјект Тадићеве лирике неретко постаје „носилац“ *исцану* искуства, будући да се управо његово најближе окружење и рутина свакодневице указују у зачудном, претећем и (не)познатом виду.

Скоро свака песма друге по реду Тадићеве збирке парадигматична је за сугерисану перспективу лирског Ја, за извесну острањеност чак и оних најуобичајенијх животних активности („Издужена лика/ У флаши клокоћеш/ Давиш се можда/ Водена твоја/ Коса/ У грлу ми/ Певуши/ опет/ Опет си ту/ О

дебелоусни/ Уоколо за нас/ нико не зна“, „Флаша кезило“, Tadić 1988: 31). Умножаваће „демонизованих“ означитеља свакако је симптом да означена компонента измиче, тј. да је реч о узнемирујућем *недостатку*, упражњеном „месту“ смисла и/или „језгра“ лирске субјективности. Само мултиплицирање његових „имена“ и облика, у овој као и у наредним збиркама, може се препознати као „својеврсна стваралачка доследност, која никада није праволинијског, обично репродуктивног типа, већ је доследност непрестаног откривања и надограђивања (...) предосећаног, до сада речима ненастањеног простора“ (Pantić 1988б: 52).

Стиче се утисак и да у *Смрти у столицу* спорадична хуморна алегоризација и персонификација донекле разграђује *uncanny* ефекат, придајући предвидљиво „лице“ чудовишној стварности која је надмоћна над пасивизираним лирским субјектом („Жице дрхте јер/ Кезило/ то на њима/ На танким/ Трапезима/ Вежба“, „Сијалица кезило“, Tadić 1988: 33). Када је лирски субјект одређен приметнијом аутореференцијалношћу, регистар његовог лирског гласа неретко открива *uncanny* искуство, као у песми „Табакера“, у којој лирско Ја осећа отуђеност делова сопственог тела: „Послужитељу добри дођи да ми/ Табакеру отвориш ја прстију// Моји су прсти претанки ја прстију/ Заиста ја прстију немам// Можда се жуте можда се злате/ Светачки мирни иза поклопца“, 26).

Осим могућности да се препозна још један пример разградње свести, чак суптилно градативно дат иако је реч о лирској минијатури, може се прихватити и опција да је извесна дијаболична аура својство апострофираног послужитеља, сходно поетичко-обликотворном принципу по којем лирски јунаци Тадићевог света представљају еманације „сабласног Стварног“, пред-онтолошких, пред-когнитивних, смисаоно непрозирних и дискурзивној артикулацији неподложних „демонских“ својстава света. Сама исказна инстанца, у још једној семантичкој варијанти, може се препознати као персону управо такве – метафорично казано – „демонске“ природе.

Осим тога, „светачки мирни“ прсти, само наизглед позитивно конотирани, сенчени су изразитом амбиваленцијом и језом, будући да постоји спој алузија на мошти, на тело свеца које, својом зачудношћу, такође представља нарушавање симболичког поретка којим се описује и објашњава свет и, са друге стране, мотива дезинтеграције, распада услед острањења прстију од лирског субјекта без његове воље. Квалитет *светог* приписује се невољно *отуђеном* и *несталом* делу тела

лирског Ја, лишеног потпуног знања о свом стању, и тако представља заправо провизорну особину „иза“ које се наслућује застрашујуће и неизречено својство и самих прстију и природе самог искуства лирског субјекта.

При томе поступак преобликовања тривијалних детаља свакодневице, сама склоност редукцији стиха, поменуте алегоризације и персонификације праћене хуморним ефектима, третман микропростора и приватних амбијената – „призивају“ поетику Васка Попе у контексту анализе Тадићеве лирске субјективности, што подразумева укључење и Настасијевића у тај низ поетичко-обликотворних кореспонденција, сродности и надовезивања (в. Хамовић 2014: 45-57). Будући да су многе блискости већ назначене, пажња се може скренути на још један аспект који повезује поменуте ауторе. Реч је проблематици неизбежног, блумовског превладавања великог песничког претходника, што се посебно одражава у односу Тадића и Попе. Управо на плану лирске субјективности је то посебно видљиво – сетимо се најпре завршне песме *Споредног неба*, у којој персоне песника „сиротој одсутности“ нуди уточиште у песничком говору, што „у неку *присутност* води“ (истакао Г. К.), у извесно обнављање метафизичких потенцијала песничког језика. Са друге стране, Тадићев лирски субјект сведок је другачије *присутности*, тј. *Присустава*, разградње метафизичких обзора и метаморфоза *недостатка, несаопштиве одсутности*, „заслужне“ за „искривљење“ и „демонизовање“ стварности и субјекта. За контекстуализацију саме лирске субјективности значајно је то да је песник *Ругла* искорачио из модернистичког хоризонта и радикализовао, довео до границе одрживости визију света која у песничком искуству попут Попиног бива наговештена.

### 5. 8. 2. (Шт)а лирски субјект каже – *Карантин* Раше Ливаде

Збирка *Карантин* (1977) је трећа по реду у опусу Раше Ливаде и свакако представља његово најзначајније песничко остварење. Иако након ње није објавио ни једну нову песничку књигу, Ливада је *Карантином* стекао култни статус у српској поезији последњих деценија XX века. Посебна интригантност и привлачност његовог песничког поступка и стваралачког концепта великим делом почива на специфичности остварене лирске субјективности.



Најпре, начелно се може рећи да је Ливада пре свега тематизовао извесни колективитет који се, сходно уведеним топонимима, може повезати са простором Земуна, а који параболно може упућивати на сваку заједницу несталног и неретко угроженог статуса у повести. Тематска потка *Карантина* је, наравно, знатно сложенија, и подразумева преиспитивање „великих наратива“, историјских заблуда и идеолошких смерница, све то уз формирање врло упечатљиве исказне инстанце.

Први стих збирке и уводне песме „Капетанија“ је симптоматична максима – „Пловидбе више не личе на наше судбине“ (Ливада 1978: 9), те се као специфичност лирског субјекта указује губитак илузија у телеолошку (пред)одређеност пута заједнице, сродно поетичком „ставу“ Драгојевићеве збирке *Невријеме и друго*, само без уплива хришћанског етоса. Лирски субјект, превреднујући навигациони топос, обликујући пловидбу бродом као трговачко, не и по заједницу идеолошки утемељујуће путовање, посредно остварује отклон од идеолошких наратива који претендују на свеобухватну експликацију прошлости, устројства и циљева заједнице („Бродови превозе само своје димове Само/ – оружје – дуван/ – паладијум А капетани су постали/ савршени шрафови бродских мотора“, 9). При томе се отклон од повесних токова и заокрета сигнализује акцентовањем пре свега соматског плана егзистенције лирског Ја и поетички самосвесном тривијализацијом детаља, топоса који имају дугу традицију обликовања у литератури, попут месечине („и удубљујем се у нешто пресудније/ за мој живот/ У месечину/ што цури с крила на крило ноћних птица/ као пиво низ степенице// У моје/- синусе – плућа – слезину“, 10).

Када би подразумевала само назначене поступке, Ливадина песма би била одраз епохалних промена, у наведеном случају назначених исказима лирског субјекта, обликованим поступцима у основи модернистичке провенијенције. У том случају бисмо говорили о персони специфичној по повишеној, ироничној самосвести спрам надличног хоризонта искуства. Ипак, на крају „Капетаније“ – као и на концу осталих песама циклуса „Пиљевине“, у појединим песмама „Смола“ и у епилошкој песми „Филипика гордих“ – уочљиво су издвојени стихови-сентенце који имају резимирајућу улогу, универзални потенцијал мудросне максиме и, рекли бисмо, ауру неприкосновеног суда, резултанте свега изреченог у песми. Све то би могло да подсети на одређену тенденциозност и сужавање

значања. Завршни стихови уводне песме наводе на ту мисао („Ако си од дана: Иди у дан;/ ако си од ноћи: Иди у ноћ“), тј. дају повода да говоримо о извесном повратку бинарних, аксиолошко-метафизичких опозиција, о детерминисаности самог идентитета и есенцијалној повезаности субјекта са метафизички утемељеним пореклом.

Међутим, свака од сугерисаних поенти песама *Карантина* најављена је курзивним стихом „А Ливада каже“, чиме се инсистира на јединственом извору свих истакнутих исказа.<sup>158</sup> Како се наведени поступак одражава на плану конфигурације лирске субјективности, као и у равни значења? Најпре, песме које следе показују да сумирајући, завршни стихови ипак не поједностављују смисаони план. Већ наредни лирски текст, „Из Асизија“, потку хришћанске легенде изводи посредством лирског Ја чије се исказивање „раслојава“ на наративни ток и његове курзивом истакнуте, иронијски сенчене коментаре, као и графички истакнуте исказе неименованих лирских јунака („Уснио сам дебели-бисерни-крст/ Како стаса из устију,/ И ломи ми зубе:/ Још осећам срх-под-језиком.// Пало је неко зезање,/ Ал штоваше знак.// (...)/ А с једним (Умало-да-заборавим.)/ Који је тврдио за њихово вино/ Да је укусно као крв Бога:/ Братимили се“, 12).

Са завршним стиховима, видљив иронијски поступак којим је изведена песма, подржан и смештањем лирског Ја, након изношења хришћанског предања, у амбијент свакодневице („Ја опет видим/ Само јутарње бабе,/ Што с цегерима шпецераја/ Опходе тај свети камен“, 12), бива преведен у констатацију која одражава скептицизам, још увек задржавајући и отклон пред епифаничним искуствима из хришћанских легенди („А Ливада каже/ Предугачка провиђења замуће поглед“, 13). Тиме се имплицира, на крају, једна рационалистичка перспектива, могућност да се стварност сагледа *јасније*.

Одмах се може поставити питање каква повезаност постоји између завршних сентенци маркираних констатацијом „А Ливада каже“, на пример између наизглед есенцијалистичке поларизације идентитета у „Капетанији“ и

---

<sup>158</sup> Поједине песме другог циклуса, „Смоле“, немају препознатљиву завршницу — оне су пре свега конципиране као портрети припадника заједнице о којој лирски субјект говори у другим песмама. Лирско Ја се у тим песмама-портретима сведеније оглашава, понекад у виду персоне портретисаног „лица“ („Нисам луд Сећам-се-свега/ Био-сам-у-пребивалиштима-мртвих“, „Лудак“, 63), односно као инстанца која проналази аналогије између себе и Другог кога описује („И дрводеља би ме гађао сатаром/ Када би сазнао:/ Какав срамни наук учим од њега“, „Дрводеља“, 61).

демистификујућег окулара у песми „Из Асизија“? И како се та релација одражава на конституисање лирске субјективности у песмама *Карантина*? Одговор је могуће приближити тек увидом у интеракцију потенцијалних значења сумирајућих стихова осталих лирских остварења, и уочљиво обимнијих делова песама који им претходе. Тако је у песми „Синагога“, сродно поступку песме „Из Асизија“, исказна инстанца контекстуализована окружењем које тематизује – јеврејским храмом – говорећи из регистра који деилузионистички посматра потенцијално интегративну улогу вере и телеолошког циља за заједницу („У том сићушном божјем уху/ нигде живе душе/ само мишеви грицкају/ гњили трапист светлости/ и све је пусто/ (...)// по озидима свуд исписано// ако те заборавим граде/ нека десница/ нека левица/ усахне (...)// итд// а ко те се опомиње/ и ко ти се враћа“, 16-17). Завршна сентенца, ипак, задржава дозирано поверење у далекосежност предмодерних, конфесијски утемељених етоса („А Ливада каже:// Почетак добар, крај лош:/ Поруке остају“, 17).

Траг нешто изразитије оптимистичне пројекције, произашле, као и у претходном случају, из својеврсне демистификације одрживости принципа на којима је почивала заједница, видљив је у песмама у којима је колективитет метонимијски посредован појединим грађевинама које апострофира и/или перципира исказна инстанца („Куло,/ откуд ти међу сојеницама?/ Окер-висока,/ (смрзнута музика)/ апел цигле у словенско небо,/ суво,/ ко свињски валов.// (...)// Чучим у буђавој празнини, (голуб у олуку)/ слушама:/ Сплели се језици туриста,/ и ричу црева,/ трубе јерихонске.// (...)// А Ливада каже:/ Клица проклија,/ само на угашеној звезди“; „Миленијумска кула“, 22-23; „Мирна. Усправна. Као жижак/ Пре него што се угаси./ (Бик прободен крстачом мача,/ У арени порте)// (...)// А Ливада каже:/ Лишће опада, хоризонти се шире“, „Николајевска црква“, 28-29).

На такав регистар исказивања надовезује се специфично тематизовање односа генерација, и готово архетипске фигуре Оца као стецишта Знања и Закона, као предуслова континуитета заједнице; све то је уведено лирским Ми које подразумева провизорне персоне, нпр. оних који оповргавају претке („А великим швајс-апаратима/ Неспретно/ (тај занат се брзо учи)/ сечемо им бронзане главе/ и уши модре од ловора/ И везујемо за трамвај/ Нек тандрчу тандрчу/ Конзерве у магли// (...)// А Ливада каже:/ Прети, или ће те заборавити“, „Очеви“, 34-35), или

резонера историјских преврата („То ме свако пита. И зачудићеш се:/ Дуго је најлепше-и-највеће здање/ У граду био: *Карантин*./ (...)// А каква смо само мешавина били:/ *Словени... Грци... Германи.../ Угари... Јевреји... Латини.../ (...)*/ Шта нас је одржало,/ Која култура... обичаји...// (...)// Осим тога, мржња која траје,/ (*овде је трајала*)/ Учини да човек заборави:/ Ко је,/ И шта је./ *А Ливада каже:/ Учитељ никада не открива све/ својим ученицима. Ако их воли*“, „Чистилиште“, 36-37).

Поетичко-обликотворна начела имплицитног аутора не подразумевају јединствен принцип употребе курзивне типографије — некад је посредни иронијски отклон, понекад цитат туђих речи, попут натписа у синагоги, некада наизглед метафорични еквивалент већ изнете тврдње/слике. Може се ипак констатовати да је, и поред тога, реч о јединственом току исказивања који је по правилу контекстуализован одређеним, просторним амбијентом, неретко земунским миљеом у којем је полазиште динамичне рефлексије, специфичне по преиспитивању принципа на којима почива заједница, по проблематизовању међусобне условљености временских планова, прошлости, садашњости и будућности.

Ипак, заједничко својство свих песама у којима фигурира курзивно истицање стихова, свакако је финално наглашавање да одређене исказе *Ливада каже*, што се пресудно одражава на лирску субјективност песама *Карантина*. Будући да *Карантин* не одише експерименталношћу на формално-изражајном плану, и да у њему курзивно означавање у основи дискретно акцентује одређене (иронијске, метафоричне, цитатне) аспекте исказивања, само истицање да *Ливада каже* одређене сентенце могло би да подразумева да је носилац тих, издвојених максима неко *Други*, не инстанца која је све време „одговорна“ за рефлексију и основни део песама.

То би заправо укључивало посебан принцип обликовања лирске субјективности. Песмама би у том случају доминирала одређена персонa, која проговара из тематизованог миљеа, да би она сама скренула пажњу на то да *Ливада* има привилегију да уведу тему сагледа из перспективе која, стиче се утисак, одише извесном мудрошћу. Начело имплицитног аутора које из тога произлази подразумева посредно истицање релеванције ванпоетске, ванлитерарне сфере искуства — уз донекле ироничне импликације, сам

текстуални конструкт/персона је та која сугерише да је у ауторској позицији ситуиран релевантан став о заједници и њеној судбини. Парадоксално, уз поетичку компоненту блиску постмодерном искуству, уз свест, дакле, о декаденцији „великих наратива“, концепт *Карантина* подразумева и својеврсно „оживљавање“ ауторске фигуре, и то у времену специфичном по идеји о превласти динамике означитеља и значења над ауторском интенцијом.

Поступак формирања лирске субјективности могуће је сагледати и из нешто другачијег угла. Персона која упућује на то да *Ливада каже*, може се третирати као идентична инстанци која резонује на крају многих песама *Карантина*, тј. најфреквентнији стих збирке могао би поседовати аутореференцијалну природу. У том случају реч је о ироничној игри инстанцама: реферирањем на вантекстуалну стварност, на фигуру аутора, оформљује се специфична *персона песника* именована идентично као и емпиријски аутор. Тиме се истиче индивидуализовано, *песничко* становиште, дискретно иронично спрам сваког ауторитета и „великих наратива“, постављено у позицију носиоца коначног и неприкосновеног знања/суда о тематизованим појавама. Сам начин изношења завршних сентенци посебно, чини се, иронизује „гласове“ који претендују да посредују коначну истину о свету.

Међутим, семантичке импликације односа завршних мисли које *Ливада каже* и стихова који им претходе, показују да перспектива лирског субјекта није само демистификујућа. Чини се да је делимично реч и о извесној чежњи за временима када је, по разумевању лирског субјекта, било теже релативизовати аксиолошке лествице, што је, парадоксално, у поетици *Карантина* скопчано са извесном варијацијом ничеанског „активног ниҳилизма“: *клица ће тако проклијати*, већ је сугерисано, тек на *угашеној звезди*, тек са нестанком старог и са новим почетком. На сродном трагу, високофреквентни топос лирике, јесен као наговештај гашења живота, бива преиначен у ослобађање нових видика, јер тек када *лишће опада*, *хоризонти се шире*. Узме ли се у обзир да је у једној од песама провизорно уведена персона рабина Алкалаја, једног од кључних заступника идеје повратка Јевреја у Јерусалим и Палестину („Писмо рабина Алкалаја“), као и да завршне максиме које „*Ливада каже*“ подразумевају важност традиције за конституисање заједнице („*А Ливада каже:/ Теже је саздати срушене хромине,/ него нову кућу./ / И каже:/ Помери ногу, лек је под ципелом*“, „*Филипика гордих*“,

74), испоставља се да је поетика *Карантина* конзервативни пол постмодерног превредновања вредности, наратива, идеологија претходних епоха.

Другим речима, прича о повратку Јевреја у „обећану земљу“ као универзална парабола, важећа и за стремљења заједнице којој припада лирски субјект, у Ливадиној збирци представља једну од манифестација става да поједини наративи предмодерних времена нису превазиђени, премда је превазиђен начин њихове реализације. Лирски субјект *Карантина* отуд тежи да парадоксално споји чинове превредновања и обнове, демистификације и ревитализације, такође парадоксално откривајући „лице“ аутора/песника као новог „путоказа“. При томе се имплицитно реферира на емпиријску стварност, на ванлитерарни свет коме припада *Ливада* који *каже*, уз снажну интенцију никада потпуно могућег идентификовања исказне инстанце и ауторске фигуре.

### 5. 8. 3. Душко Новаковић: лирски субјект vs. структура модерне лирике

Душко Новаковић је свакако један од аутора чија поезија није без копче са модернистичким поетичким и искуственим хоризонтом, у виду надовезивања али и приметног превладавања. Још у његовој првој књизи, *Зналац огледала* (1976), уочљиви су поступци обликовања лирског Ја који проистичу из модернистичког поступка деперсонализације, попут употребе прозопопеје и увођења персоне из неживог света („Рекоше ми, Ваздухом, да се одазивам“, „Елемент“; Новаковић 1976: 5). Осим тога, већ у пролошком тексту дебитанске збирке Новаковић уводи поједине мотивске преокупације и успоставља извесна својства израза протежне вредности за свој опус.

Наиме, у цитираној песми се посредством персоне не открива одређени „наук о елементима“, одређено *arhe* које прожима свет – Новаковићеве амбиције су ретко метафизичке провенијенције – већ је пре посреди лирско и имплицитно критичко преиспитивање принципа на којима израста сама (античка) цивилизација („До овог ме часа плаши њихова једноставна одећа,/ Тактички ратови, морнарица и драме“, 5). У осталим примерима формирања лирског субјекта у *Зналцу огледала* не прелази се граница дискретне алузије на то да стабилност друштва зависи од извесне спреге војно-политичке моћи и сфере културе, чију метонимију препознајемо при помињању драме.

Прецизније казано, у већини случајева појаве лирског Ја у Новаковићевој дебитантској збирци, заправо је реч о варијацијама једног од модернистичких принципа конституисања персоне – исказна инстанца је специфична по констатацијама о пролазности и недостатности људских снага у култури/историји, при чему се донекле „затамњују“ литерарне и културноисторијске референце које контекстуализују исказивање.

У *Подеротинама на врећи* (1979) поступци формирања лирског субјекта се усложњавају. Најпре, у појединим песмама провејава пригушена, донекле скривена али ипак неизоставно присутна заинтересованост за аутопоетичка питања, али и шире схваћене проблеме самог песничког стваралаштва. При таквим интенцијама наслућује се конфигурација лирског Ја која подразумева имплицитно превредновање модернистичких принципа конституисања персоне, али и самог разумевања поезије/литературе. У једној од најпознатијих Новаковићевих песама, „Трошење носорога“, лирско Ми се може схватити као метонимија заједнице читалаца, тумача и стваралаца поезије, „сведока“ параболоизовано предоченог песничког чина („Атерирао у понедељак носорог/ Безбедно се приземио/ И рекао: Ја сам Дедал./ Ми сви зинули - не штима/ Не штима, никако не штима./ А стоји да то поезија може -/ Упути се тамо, и штима/ И штима некако“ (Новаковић 1979: 9).

Наведено исказивање специфично је по иронизацији<sup>159</sup> поимања поезије проистеклог из модернистичких поетика/етоса, верзираних за интертекстуалне везе и/или митске референце. Лирско Ми заправо не пориче модернистичко стваралачко искуство, већ, имплицирајући неоавангардно заснован поетички став, указује на то да се, начелно казано, извесна „производња“ значења/смисла реализује и при изненађујућим мотивским спојевима. Са друге стране, сам наслов („Трошење носорога“) који дискретно подразумева и трошење, семантичко осипање, дисеминацију самог митског предлошка, као и констатација лирског Ми да повезивање носорога и Дедала „штима некако“, притајено афирмишу ослобађање кореспонденција означитеља од ауторске интенције.

Када се у завршници песме констатује да се *поезија* „упути (...) тамо“, јасно је да употребљени прилог за место не помаже да се позиција лирског Ми укаже на

---

<sup>159</sup>Више о иронијским и пародијским поступцима у Новаковићевој поезији у: Лаковић 2013: 43-66. Детаљнији увид у поетичка својства у: Pantić 1988в: 119-125; Pavković 1988б: 126-133.

референцијалном плану – *тамо* постаје двосмислена одредница која поседује и извесну предмодерну ауру не-места на којем се реализује сама песма (може метафорично бити речи о „Парнасу“, или о „срцу“), али можемо говорити и о самој свакодневици, лишеној предзнака привилегованости и узвишености, будући да је носорог „атерирао“ у понедељак, у дан који пре асоцира на почетак радне седмице него што буди израженије симболичке импликације. Другим речима, просторна координата објаве лирског Ми, представљајући део параболичне слике, може подразумевати спуштање Поезије у раван ефемерног и емпиријског.

Очигледно је да, након прве књиге, лирска субјективност ране фазе подразумева и извесну кореспонденцију са епохалним променама, уз чести „веристичко-реторички модел певања“ и метафорично-параболичну вредност референцијалне основе (в. Pantić 1988в: 119–125). Све то не прати нужно и пролиферација поступака који би одражавали ново разумевање текстуалности, већ је најчешће реч о пригушеној, некада и декларативно објављеној епохално рубној (ауто)поетичкој позицији, у наведеном случају „Трошења носорога“ оглашеној свешћу о ослобађању значења песничког текста од арбитрарне улоге субјекта<sup>160</sup>.

Отуд и црнохуморна представа дејства отрова на Сократа („Ништа му није поштедео, чак ни перут// Кренувши од пете, дакле, одоздо/ Ишао је по неком свом одраније утврђеном списку/ Од једног мушког украса до другог“, „Отров“; Новаковић 1979: 15), осим што уводи опште место репресије заједнице над индивидуалцем чије мишљење надилази хоризонт искуства самог друштва, у наставку прераста у проблематизовање самог чина модернистичког певања, метафорично призваног алузијом на једну од најрелевантнијих студија управо о модернистичком песништву („Што није могло да се свари, да се самеље/ Што срзава учитеља, на пример: плач/ Бацио је народима на увид, а многи кажу/ И

---

<sup>160</sup>Када, више деценија након *Подеротина на врећи*, публикује изабране песме *Сећање на прве људе* (2012), Новаковић објављује и нову верзију „Трошења носорога“, која, знатнијом екстензивношћу, као и променом завршних стихова, одражава поетичко-изражајне трансформације које су се у међувремену одиграле у његовом стваралаштву („Немогуће јесте, али стоји да то поезија може/ Домунђа се око тога с неким и, одједном/ Штима, некако штима, а није трик за лаковерне“, Novaković 2012: 30). Другим речима, у познијој фази Новаковић постаје склонији кумулацији песничких текстова/збирки уз извештајан пад аутокритичке селекције, постаје, дакле, наклоњенији извесној „распричаности“, расплинутој реченичној фрази и, неретко, осиромашењу семантичког плана, што се, склони смо уверењу, белодано може уочити компарацијом две верзије „Трошења носорога“, посебно њихових завршница.



структури модерне лирике.// Обећава ли њено присуство мало већу сигурност/ У овом послу неправилне интерпункције – / Да чујемо, грађани!“, 15).

Другим речима, испољавање емотивног аспекта субјективности (плач) предочава се амбивалентно – као једини вид бића који не може бити „самлевен“ отровом/репресијом, али и као „предмет“ дат „на увид“ модерној поезији, који, дакле, може постати и њена тема. Лирски субјект који се неприкривено оглашава апострофом у завршним стиховима није инстанца конкретизованих просторно-временских оквира, тј. довођење у исту раван Сократове судбине и модерне лирике сведочи да није реч о персони која би припадала античком добу, нити апострофирање грађана подразумева прецизирану лирску ситуацију. Пре је посреди персоне специфична по отварању питања – о природи саме субјективности и о евокативним донетима модерне лирике, те о (не)могућој кореспонденцији изразите индивидуалности и друштва. Варијација проблема (не)могуће интеракције дата је управо завршном апострофом – запитана персоне обраћа се грађанима чији одговор, симптоматично, остаје ван песничког текста.

Новаковићев лирски субјект је, дакле, превасходно инстанца која „детектује“ то да су друштвени и литерарни феномени пре амбивалентни него саморазумљиви; при томе је важно узети у обзир да није тек реч о скептичном модернистичком субјекту, о аналогону индивидуе сумње и преиспитивања, већ о перспективи која (раз)открива то да појаве губе значења устаљена у традицији, било да је реч о употреби митологије у поезији или о разумевању Сократове жртве. Лирски субјект у *Подеротинама на врећи* отуд поседује дискретну модернистичку носталгију за литературом и светом стабилног смисла, истовремено настојећи да разуме нове епохалне околности, сопствени, амбивалентни став артикулишући уз аутоиронијску, црнотуморну дистанцу, те уз свест да стабилну контекстуализацију значења, са доласком новог доба, заправо прати и изванредан редукционистичко-репресивни акт, бар на плану окончања и редукције „игре“ означитеља.

Отуда и стихови: „Не нарушавајте ми слику/ Не нарушавајте ми слику свиње/ Не нарушавајте ми слику заклане свиње/ Не одузимајте ми ништа од моје слободне интерпретације“ („Свиње, биле сте нежне Афродите“, 26) – лирско Ја настоји да очува право на индивидуализовану праксу тумачења/разумевања, акт спутавања такве слободе метафорично предочавајући као наглашено

нутриционистичко, самодовољно задовољство („Или ћете сити топлих чварака/ Заронити, пред зору/ У сало своје талентоване миљенице// Изнад које се, као перо над листом банкпоста/ Лелуја сочна шунка!“, 26). Ипак, не само у претходном случају, лирски субјект *Подеротина на врећи* је високог нивоа кохеренције, специфичан пре свега по осетљивости за различите манифестације спутавања индивидуе.

Спорадично, лирски субјект се предочава у виду персона чија би карактеристика, чини се, требало да буде оглашавање из предмодерних времена. Ипак, евидентно је да уведени идиом само декларативно сведочи о томе да су персоне из прошлих епоха, те да у основи „скривају“ позицију (пост)модерне реинтерпретације феноменā прошлих цивилизацијских етапа. У песмама таквог поетичког профила оглашава се, нпр. Јуда („Благајник“), који сугерише наличје апостолске заједнице („И нисам се предавао тако лако, у збрци анархије и указа/ Тој лукавој братији праведних, тим сатрапима/ (...) / Како су то они чинили када би се међу родбином споменуо/ Именик проституције толерантне“, 31). У другом случају је реч о инстанци која преиспитује степен универзалности судбине неименованог античког хероја, затамњујући наслеђену могућност да у њему препознамо Одисеја (в. Раvković 19886: 129–133), све то контекстуализујући модерном идејом о смрти Бога, сугерисаном у препознатљивом Новаковићевом хуморно-детронизујућем маниру („Какво глупо центрирање телескопа/ Према давно отпалој фирми одгонетнутог фењерције// (...)// Рецимо да је све то тачно, али пре него што се разиђемо/ Ајдемо, да гукнемо нешто о газди, на стари начин, без увијања/ (...) / Неког ко је залутао упркос мапама и компасу/ Неког ко тоне кроз слојеве водене повести/ Неког ко се хлади и одваја од своје кичме/// Или је трагедија дотичног, господо Ахајци,/ Много шири појам. Не знам“ („Врећа“, 17).

У назначеним песмама појава лирског Ја зависи од следећих поступака – са једне стране, евидентно је да је предмодерна подлога ситуације заправо „параван“ за (пост)модерно ревидирање смисла одређених феномена претходних епоха, док се, са друге стране, ускраћује целовита представа о теми саме рефлексije, уз редуковање информација о контексту исказивања, о лирским ситуацијама пројектованим у далеку прошлост. Лирски субјект, дакле, посеже за одређеном мимикријом, истовремено остављајући многа „места неодређености“ када је реч о

наративизованим околностима предмодерних времена<sup>161</sup>. Тим заводљивим, двогубим поступком упућивања на конструктивност персоне и затамњивањем семантичког плана, Новаковић је формирао лирски субјект знатно сугестивнији од исказне инстанце својих познијих остварења.

## 5. 9. Феминистичке тенденције

### 5. 9. 1. Вања Петкова: отпор лирског субјекта интерпелацији

Предочавање типова лирске субјективности у песништву феминистичких тенденција, започињемо песничким остварењем из источног „блока“ јужнословенског песништва, збирком *Грешница* (1968), бугарске песникиње Вање Петкове. Поменута књига песама доноси облик лирске субјективности који подразумева приметну феминистичку самосвест. Ипак, истовремено је реч о врло ретком примеру таквог вида еманципације, у контексту јужнословенске интерлитерарне заједнице и у временском распону од краја 60-их до самог почетка 80-их година.

На први поглед, у издвојеној збирци Вање Петкове лирско Ја је засновано на артикулацији емотивно-рефлексивне динамике; ипак, у *Грешници* постоји самоодређење лирског субјекта какво се не може пронаћи у лирици бугарских песникиња које су ближе канонској „струји“ (Багрјана, Димитрова), или пак тзв. „алтернативном“ канону (Јосифова). Наиме, лирско Ја у лирици Вање Петкове специфично је по инсистирању на сопственој фемининој природи, при чему такву врсту самосвести прате и особени описи родних/полних дистинкција – бити жена подразумева самодовољност, витализам, те неконтролисано и разобручено умножавање жеља, метафорично предочено интензивном интеракцијом тела жене и сила природе („Колко е хубаво да бѣдеш жена.// Но жена като голо

---

<sup>161</sup>У песни „Шапа“, на основама описаног поступка, формирано је лирско Ја још изразитије сложености, најпре предочено посредством провизорне персоне гледаоца позоришне поставке трагедије, да би у наставку преузело персону/перспективу учесника трагичне сцене: „Тада се антички хор окрену према њему/ Према старом краљу кога донеше на леђима// (...)// Посматрао сам неколико продорних минута/ Његово згужвано - пепељасто лице локалног саксофонисте// (...)// Оче, рекох мом плашљивом и смањеном оцу/ Дозволи ми да ти заријем у парче откривеног врата/ Десет прстију ове младе и јаросне руке“ (41). У наведеном примеру може се уочити једно од кључних својстава Новаковићеве поетике – уместо конкретизације актера извесне ситуације која рефлектује насиље, репресију, субординацију, релевантнијим се испоставља сам виолентни феномен, чиме се универзализује сугерисани однос неименованих учесника назначених околности.

крайбрежие,/ да поглъщаш безпаметно всяко желание,/ като прилив над теб неизбежен./ Да кълват твоите малки и остри гърди/ ветровете с омекнали човки,/ да пълзят върху теб ненаситни вълни,/ да те граби дъжда с пръсти ловки“, Петкова 1968: 47).

Осим што постоји евидентна тежња да се „постајање женом“ доведе у везу са неспутаношћу тела, аналогно елементарним снагама природе, приметно је и да је лирско Ја одређено неприкривеним преиспитивањем унапред задатих улога жена у различитим релацијама – од интимних веза до верности идеолошким матрицама. Отуд се лирски субјект изузима из довршених и „корозивних“ љубавних односа, оглашавајући се у виду феминине персоне чији идентитет не зависи од корелације са маскулиним Другим. Самоодређење је, пак, засновано превасходно на верности акту љубави, који се разуме, донекле парадоксално, као вид еманципације од очекиваних емотивних корелација („Опитах се и разбрах./ Не могу да обичам мџ./ Обичам само љубовата“, 62). Феминина персона не може да воли мушкарца, али се не одриче самог феномена љубави, чинећи маскулину позицију замењивом и тиме посредно реплицирајући стереотипима који се из маскулине инстанце могу продуковати о фемининој „улози“ у љубави.

Лирски субјект је, дакле, специфичан по рефлексиви повишене експлицитности, по стремљењу идентитету чије се утемељење не би изводило „језиком категорија, термина и назива“ које сам субјект није створио (Batler 2012: 24). „Има закони измислени/ които требава да ме унищожат“ (Петкова 1968: 66), констатује отуд лирско Ја, иронично се дистанцирајући од процеса интерпелације („Прости, родино, че късно се родих/ и не можат за тебе да умра./ Прости, че не можах дори със стих/ да ти се отблагодаря“, 7). Испоставља се, у ствари, да феминистичку еманципацију прати својеврсно акцентовање индивидуализма наспрам идеолошки мотивисане унитарности заједнице, као и превредновање улоге песникиње у таквом контексту. Лирско Ја Петкове постаје препознатљиво по привидном прихватању стигматизоване позиције, тј. посредно, самих принципа укључивања/искључивања из заједнице и „хегемоних норми“ (Batler 2001: 142). Све то, наравно, подразумева иронијско наличје – означивши себе као „грешницу“, лирско Ја имплицира субверзивни потенцијал певања из скрајнутих и осуђених позиција („Но аз си оставам грешница/ сред всички враждебни викове/ и след всяка грешка/ пиша стихове“, 67).

### 5. 9. 2. Радмила Лазих и Љиљана Ђурђих: иронијско лирско Ја о „подели улога“

Током 70-их година у српској књижевности Радмила Лазих и Љиљана Ђурђих формирају лирску субјективност која антиципира каснија феминистичка струјања. Међутим, „трагови“ феминистички самосвесне лирске субјективности су врло ретки – у раним лирским остварењима обе песникиње превасходно постоје варијанте аутсајдерско-иронијског односа према рутини свакодневице, одједи егзистенцијалистичких опсесија, самосвест о поновљивим конвенцијама песничког чина, али све то без учестале реализације и препознатљиве варијанте „женског писма“ каква се може уочити, нпр. у познијој фази стваралаштва Радмиле Лазих. Другим речима, у раним стваралачким етапама наведених песникиња лирско Ја јесте засновано на извесном бунту, с тим што тек спорадично та побуна подразумева просијавање свести о конструктивној природи родне поделе, о маскулиној доминацији, те о еманципаторском етосу.

Најпре, обликовање лирске субјективности у дебитантској књизи Радмиле Лазих, *То је ТО* (1974), рефлектује „стрепњу од ауторства“ (Гилберт, Губар), која се може указати, сугерисано је у теоријском делу рада, као спутавајући фактор при конституисању самосвојне варијанте „женског писма“. Исказна инстанца је, наиме, формирана као лирско Ми, реализовано у песмама доследно спроведеног манира – реч је о својеврсним „портретима“ различитих феномена, појава, предмета, неизбежних елемената свакодневице (нпр. „Кључ“, „Кућа“, „Фотографија“, „Јава“, „Огледало“, „Успомене“), углавном предочених рефлексивом, прожетом спорадично повишеном метафоричношћу израза<sup>162</sup>. При томе је плурални облик исказне инстанце уведен ради посредовања универзално разумљивих и општепознатих искустава. Слутња да је у дебитантској збирци реч и о манифестацији „стрепње од ауторства“, произлази из увида у шири контекст стваралаштва Радмиле Лазих – поготово од половине 80-их година устаљује се лирско Ја специфично по самосвесном приступу питањима пола/рода, те се

---

<sup>162</sup>Парадигматична за збирку *То је то* је нпр. песма „Јава“: „као хаљина/ коју морамо обући/ за овакво доба дана/ боље рећи ноћи/ ти си присутна/ стојиш на услузи/ само да за тобом посегнемо/ и ти ћеш нам на рамена пасти/ узимајући нас под своје“ (Лазих 1974: 14).

конфигурација лирског Ми у дебитантској збирци препознаје као одсуство смелости да се значајније искорачи из хоризонта егзистенцијалистичких поетика.

Са збирком *Право стање ствари* (1978) поступак се приметно мења – индивидуализован лирски субјект доминира и наслућује се чак и у случајевима универзализације плуралним обликом, те се могу уочити песме засноване на персони уроњеној у свакодневицу, специфичној по свести о унапред задатим својствима и улогама родних/полних идентитета („стасити и мужевни/ они који нас љубе/ који праве каријеру/ снажни и паметни// они који/ журе планирају заборављају/ зевају дремају хрчу/ мљацкају срчу подригују/ штуцају псују вичу// наши Пигмалиони/ наши Аполони/ наши Хамлети// они којима/ супу стављамо на сто/ којима/ доносимо чисте чарапе/ они којима// машемо машемо машемо// унутрашњим рукама“, „Домаћи призори“, Лазић 1978: 31). Иронијски третирајући маскулину позицију која пристаје на стереотипну расподелу родних/полних „улога“, песникиња формира персону која заузима двосмислени став у завршници песме – махање „унутрашњим рукама“ може истовремено подразумевати и први сигнал напуштања унапред припремљеног „обрасца“ живљења, наговештај „унутрашње“ трансформације и рађање еманципаторске свести, али и нејаки импулс потребе за променом који остаје тек гест „унутрашњих руку“, не и акт који подразумева промену у окружењу фемининог субјекта.

И у неколико песама ране лирике Љиљане Ђурђић, присутно је лирско Ја особеног иронијског односа према родним/полним идентитетима конструисаних конзервативним етосом заједнице, који не мора нужно бити „угашен“ и у начелно прогресивним друштвима. На први поглед, реч је о лирском Ја који се саморазумева као жена, подређена маскулином субјекту доминантном у љубавном односу и при животним одлукама. „На начин изабраних/ Стављаш шешир на своје танке власи/ Одвезујеш пса/ Држиш ме за руку“ (Ђурђић 1977: 27), констатује лирски субјект у песми „Hms“ и на исказе који се могу препознати као референцијално утемељени, надовезује својеврсну интерпретацију љубавне везе и животног пута („Нема на теби ни једног знамења/ Па ипак си краљевски брод/ Her majesty ship/ (...) / Пловидба ће бити срећна“, 27). Лирско Ја постаје специфично по пригушеном иронијском отклону од идеализације љубавних односа у којима је, заправо, маскалина позиција доминантна, при чему се та

доминанција донекле прикрива стереотипним представама о мушкарцу „у служби“ жене („Her majesty ship“).

Лирски субјект је истовремено компонента стереотипно предоченог односа и фактор његове разградње, будући да се може наслутити иронијска (само)свест о неодрживости хармонизоване слике љубави/живота. То је још евидентније у песми „Плава жаба љуби мог драгана“, у којој лирски субјект уводи инверзију ситуације из бајке – жаба љуби „принца“, што не производи било какав преображај, већ ослобађа могућност да мотив жабе схватимо као метафоричну представу улоге фемининог субјекта у љубавном односу („Једна особита/ Плава жаба/ љуби мог драгана/ (...)/ Увече се смешта крај срца/ Мој драги је срећан“, 29). Лирско Ја у ствари формира параболу представу љубавног односа, тиме реализујући и сопствену еманципаторску интенцију – пре се прихвата улога „плаве жабе“ и конституисање атипичне „бајке“, него што се афирмише идеализована представа феминине позиције у љубавној релацији.

### 5. 9. 3. Саша Вегри и Светлана Макаровић: (не)могућа бекства

Саша Вегри је једна од ауторки која је у словеначкој поезији међу првима иницирала феминистичке тонове<sup>163</sup>, што је најочљивије у њеној збирци *Ofelija in trojni aksel* (1977), у којој лирски субјект зазива јунакињу Шекспирове драме („PRIPRAVLJAŠ SE ofelija/ RAVNOKAR SI zapustila konzervo shakespearovega duha/ (...)/ MED TEM KO ti glas za ustnicami poje/ MILI BOŽE ŠTO SAM LEPA“, Vegri 2014: 5). Офелија која напушта „конзерву шекспировог духа“ заправо одбија да испуни једну детерминисану, трагичну судбину, да остане у позицију жртве.

Реч је о побуни која постаје евидентнија када се пажња обрати на саму лирску субјективност. Најпре, апострофирање је изведено уз графичко наглашавање првог дела готово сваког стиха, при чему принцип типографског акцентовања наизглед пре подсећа на лудистичку игривост него на неко поетички конкретизовано и далекосежније обликотворно начело. Међутим, када се пажња усмери на једини стих који читав предочен истакнутом типографијом („MILI BOŽE ŠTO SAM LEPA“), постаје јасно да је реч о неуралгичној „тачки“ песме.

---

<sup>163</sup>Више о кључним ауторкама феминистичког сензибилитета у модерној словеначкој књижевности, у: Novak-Popov 2003: 250-285.

Наведени исказ представља преклапање исказне инстанце која апострофира и перспективе саме апострофиране јунакиње, те није неоправдано рећи да је реч о провизорној идентификацији лирског субјекта и Офелије. Наглашена аутореференција типографски истакнуте констатације сигнал је да Офелија, али и лирско Ја, излазе из позиције жртве, што се и истиче завршним стиховима, метафоричном пируетом коју изводи Шекспирова јунакиња пре изласка из света трагедије („JE OFELIJA izpeljala brezhibno trojni aksel/ PRED drobnim mehanikom severnega duha/ IN ODŠLA“, 5).

Међу словеначким ауторкама нешто млађе генерације које су такође током 70-их година биле отворене за феминистичка струјања, вреди издвојити Светлану Макаровић, чија поетика, свакако, не подразумева само посвећеност издвојеној, феминистичкој тенденцији. Ипак, она успева да оствари врло специфичан спој женског писма и народне књижевности, фолклорних веровања те најшире схваћене усмене традиције, што се одражава и на конфигурацију лирске субјективности.

У том контексту је парадигматичан триптих „Črni mlinar“, у ком је лирски субјект жена, одбачена због прељубе и кажњена од заједнице утапањем у реци. Песникиња врло вешто изневерава очекивања рецепијента – у првој песми диптиха најпре се стиче утисак да је реч о жени изгубљеној у мочварном пределу („Žejna sem. Močvirska voda greni./ Vrba s pisanim očesom vame strmi./ Megla se zgane“, Makarovič 1972: 22), да би преокрет уследио у завршним стиховима – лирски субјект се наизглед јавља с оне стране границе између живота и смрти, откривајући страшну судбину („Pred davnimi leti so me utopili,/ ker sem bila svojemu možu nezvesta“, 22).

Ипак, иако у први мах изгледа да није од пресудне важности, просторно-временске оквира у цитираној песми, али и у наредна два сегмента триптиха, можемо схватити превасходно као референцијално утемељене, јер се на тај начин стиче представа о природи репресивног чина извршеног над лирским субјектом. Другим речима, сугестивност поступка Светлане Макаровић је у томе што, придајући исказној инстанци својства неживог, истовремено је позиционира, ипак, с ове стране границе између живих и мртвих, у мочвари као неприступачном и на извештан начин непријатељском месту. Тиме се омогућава да лирско Ја сагледамо као жртву која је у окружењу ригидних обичаја и закона



добила својство зазорног, будући да је управо за презрену индивидуу којој се придаје предзнак зазорног специфично измештање ван оквира живота заједнице (в. Kristeva 1989). При томе и неприпадање мртве персоне жртве свету мртвих, препознајемо као метафору радикалне казне и искуства одбачености.

Када се у наставку триптиха апоретична егзистенција лирског субјекта повеже са боравком, током ноћи, на точку воденице, у простору који се у народном предању доживљава као лиминалан, између хтонско-демонског, и људског света („Do jutra v mlinu hude stope hodijo,/ vso noč se vozim zunaj na mlinskem kolesu,/ iz mokrega mahu si haljo tkem./ Že zdavnaj me ni“, 23), и када се у завршном сегменту, са доласком јутра, аветињско постојање персоне жртве преобрази у еманаације воде и нестане у природи („pobegnem med šibje, sem voda,/ sem kaplja, vodni mehurček, hlap“), постаје јасно да Светлана Макарович метафоричну слику судбине лирског Ја из првог дела триптиха проширује у параболичну представу изгнанства у сабласна не-места и коначно стапање са природом, све то уз помоћ топоса усмене књижевности и веровања, једног од основних уметничких средстава њене лирике (Golež 1998: 61–78).

Заиста, словеначка песникиња обликује, у више наврата, трауматично искуство жене у заједници репресивних обичаја/закона, с тим што се обликотворни поступак не заснива на продору трауматичног/потиснутог/несвесног у сам „ланац“ означитеља. Није по среди, дакле, дестабилизација саме означитељске праксе, већ је реч о врло суптилном одабиру мотива и наднаравних бића из усмене традиције посредством којих се формира параболична подлога чија је потка управо интимна несрећа или забрањена љубавна жеља. Парадигматично је стога издвајање фигуре жалик-жене, аморфног натприродног бића које постаје опсесија мушкарца и нарушава породичну заједницу („Kdor je poklical žalik ženo,/ temu ne gre več iz srca./ V avgustu ga brezasta noč ulovi,/ tare se obenj, v lase mu sega“, 25; „Pride žalik žena do človeških bivališč./ Nikjer ne potrka, v zastrta okna strmi:/ Daj mi, žena, toplo telo svojega muža“, 26). Без удела лирског Ја, провизорно препуштајући глас сабласној лирској јунакињи, Светлана Макарович сугерише наличје породичног живота, рад жеље и трауму жене у сукобу са друштвеним/моралним конвенцијама.

#### 5. 9. 4. Јагода Замода: лирски субјект као одговор Другом

Збирка *Књиженство ван себе* (1981), хрватске песникиње Јагоде Замоде, доноси врло специфичан вид лирске субјективности, не само у контексту феминистички оријентисаног певања. Најпре, већ самим насловом збирке, поигравањем са архаичним обликом „књижевство“, оформљује се неологизам „књиженство“, својеврсни синоним за праксу „женског писма“ и/или књижевност феминистичког поетичког профила. При томе се сугерише да је „књиженство“ заправо „ван себе“, тј. да су посредни околности које онемогућавају да феминистичка (књижевна) еманципација буде себи доследна, реализована сходно замислима и стремљењима феминистичког етоса. Осим тога, идеја да стање „ван себе“ може подразумевати и афективно-ентузијастичко расположење, производи иронијске конотације у контексту песама Замодине збирке и лирске субјективности о којој ће бити речи у наставку.

Замода, наиме, обликује лирско Ја чија је једна од кључних специфичности пружање одговора на ненаведена питања неименоване инстанце. Сами одговори су препознатљиви по лапидарности и асоцирају на субјект незаинтересован за метафизичке теме, посвећен свакодневной организацији приватног живота у модерном друштву: „Код куће. Читала бих и путовала. У кину, на плесу, у парку,/ с пријатељима. У Радио-клубу. У природи, уз књигу/ и ручни рад. Немам нарочитих жеља. У природи, уколико/ имам слободног времена. Било гдје – сама. Да сам/ задовољна;/ путујући“ (Zamoda 1981: 14).

Оправдано је у наведеним стиховима препознати исказну инстанцу контекстуализовану дијалогском ситуацијом, при чему су из песме „уклоњени“ иницијално питање и идентитет Другог у претпостављеној комуникацији. Отуд се лирско Ја указује као инстанца чије је конституисање управљено интересовањем неконкретизованог Другог, тј. лирски субјект обликује представу о себи сходно контексту који Други поставља. То је посебно видљиво у песми „Још не, али се јако бојим“, у којој су информације о околностима у којима се дијалог одиграва редукованије него у претходном случају („Још не, али се јако бојим. Још се не/ припремам. Мало, више ћу. Мало./ Па, припремам се./ Нисам баш лако почела“, 27). Такође, у песми „Путовати у иноземство“, исказна инстанца обликована је на сродном принципу као у претходним случајевима („Не знам! Засновати добру

обитељ./ Складан и сретан брак и дјеца. Можда ћу бити/ сретна... Задовољство у обитељи“, 7).

„Лице“ лирског субјекта у поменутих песмама, дакле, подразумева у различитој мери конкретизовано откривање тренутних стања, провизорних ставова и/или животних стремљења, уз задржавање „места неодређености“, будући да неисказана питања Другог усмеравају одговоре/исказе лирског Ја. При томе се ускраћују временско-просторне координате и не даје се повод да се оформи шира представа о субјективности. Наизглед, реч је о феминином субјекту који се, у зависности од песме, указује у различитим видовима: наговештајем недоумица и страхова чији узрок је неоткривен („Још не, али се јако бојим“), дискретном еманципацијом од прохтева/жеља Другог, од очекиваних друштвених улога, уз свесно формирање интровертног става („Код куће. Читала бих“), или пак оправдањем егзистенције посредством одржања породичних образаца („Путовати у иноземство“).

Феминистички импулси, јасно је, постоје, самим тим што се ослобађа могућност избора за субјект фемининог профила. Међутим, лирски субјект добија сложеније „лице“ у наставку појединих песама – нпр. у песми „Путовати у иноземство“, након феминине исказне инстанце, без синтаксичко-формалне „најаве“ да ће уследити било каква промена, обзнањује се инстанца у мушком роду. Такав глас продукује констатације које откривају намеру да се одговори на питања већ упућена претходној, фемининој инстанци („Посао и обитељ. Овиси? Да завршим вишу школу/ и будем задовољан. О томе треба/ Размислити. Упис на факултет. Срећен живот...“, 7). Идентичан поступак може се пронаћи и у песми „Код куће. Читала бих“: „Задовољан сам. Гдје има забаве. Исто./ Путовање, обале Мозамбика. Свугдје“ (14).

Какве су импликације наведеног поступка, када је посреди лирска субјективност? Најпре је неопходно имати у виду да у многим другим песмама *Књиженства ван себе* доминира (не нужно уз присуство лирског Ја) кумулација извесних фраза, општих места, стереотипа, превасходно повезаних са описом унутрашњег стања субјекта социјалистичког друштва, његове перцепције савременог света и организације сопственог живота („лијепо вријеме и крај тједна/ да те неко разумије, поштује и воли/ вољети и бити вољен/ задовољност самим собом“, „Лијепо вријеме и крај тједна“, 5; „искреност, осјећаји,

разумијевање/ разумијевање, материјални увјети/ разумијевање, слога, љубав/ пуно дјеце“, „Љубав, блискост, равноправност“, 10; „ради бржег напретка друштва/ јер живимо у социјалистичком самоуправном друштву/ да бисмо спознали како треба живјети/ способност за превладавање текућих потешкоћа/ то захтијева наш ток живота“, „Да бисмо се другачије понашали“, 28; „Не жели бити сама; воли дјецу. Да нађе/ смисао живота. Не зна разлоге./ Не жели се раније оптерећивати“, „Посветити се дјечи“, 34; „Радити, само радити. Желим радити, радити, радити./ У контролној служби./ Стојим за стројем и радим свој посао“, „У погону“, 39).

Наведени низ исказа, који описују различите модусе егзистенције – од плана приватности до друштвено-идеолошког оквира – контекстуализује и оне анализираних песме у којима се објављује лирски субјект, често промењивог родног/полног предзнака. Испоставља се у ствари да таква лирска субјективност представља презентовање специфичног вишегласја, укрштање маскулиног и фемининог погледа на одређена питања друштвене/приватне егзистенције, све у циљу извесног варирања и нијансирања стереотипних становишта сугерисаних у песмама у којима лирски субјект најчешће изостаје.

Другим речима, у песмама попут „Код куће. Читала бих“ и „Путовати у иноземство“ постоји контрапункт инстанци које се диференцирају на родном/полном плану, при чему феминин лирски глас спорадично одражава дискретну еманципацију од друштвених очекивања и предодређених идентитетских образаца. Уколико имамо у виду и песме у којима лирско Ја није присутно, може се, ипак, рећи да Замода превасходно упућује на видове прихватања одређених, предвидљивих облика друштвене егзистенције и приватности најчешће лишене егзистенцијалистичког набоја, при чему изостаје продубљенија рефлексивна самозапитања индивида/лирских субјеката о томе да ли се такве животне/друштвене праксе могу проблематизовати и надићи. Самим тим што изоставља лирску субјективност израженије самосвести о поменутих питањима, хрватска песникиња изриче специфичну критику друштвеног живота и свакодневице свог времена, посредно и нивоа тадашње феминистичке самосвести у јавном мњењу.

## 6. Закључак.

### 6. 1. Типологија лирског субјекта. Књижевноисторијске консеквенце

За разумевање феномена лирског субјекта и за његову анализу у партикуларним случајевима посебно су функционалне две потке интерпретације: употреба лирског комуникационог модела, аналогно наративном комуникационом моделу (Четмен), и препознавање лирског субјекта као субјекта исказивања фиктивне ситуације говора (Калер). Лирски комуникациони модел омогућава да се уоче фактори који потенцијално могу да утичу на вид појављивања лирског субјекта. Степен релеванције тих фактора при конституисању лирског субјекта зависи од поетичке специфичности песме коју анализирамо.

Уочавање лирског субјекта као субјекта исказивања фиктивне ситуације говора враћа нас функционалном термину персоне који представља провизорни идентитет субјекта исказивања. Лирски субјект се указује као дискурзивни „резултат“ и за његово потпуније сагледавање важан је контекст исказивања. Сам термин персоне је ужег „опсега“ од лирског субјекта, јер лирским субјектом означавамо и инстанце исказивања лишене персоне, дезинтегрисаног идентитета и разграђеног контекста исказивања (нпр. у експерименталним поетикама).

Након аналитичких деоница, могуће је успоставити одређену типологију лирског субјекта у јужнословенским књижевностима 70-их година и указати на књижевноисторијске консеквенце спроведеног истраживања. Критеријуми на основу којих је могуће функционално груписати различите видове лирског субјекта неће произлазити само из поступака обликовања. Неопходно је пратити корелацију тих поступака и поетичке улоге лирског субјекта у анализираним делима. Уколико би се типологија ограничила на поступке обликовања, добио би се каталог лирских средстава, али би се тиме изоставиле књижевноисторијске, семантичке, потенцијалне идеолошке и шире антрополошке импликације феномена лирске субјективности, у чему заправо почива главни хеуристички потенцијал тог комплексног лирског феномена. Кроз типологију, основне видове

и трансформације лирског субјекта могуће је пратити кључне промене у јужнословенским песничким поетикама седамдесетих година, и то на начин који их повезује са глобалнијим поетичким и филозофско-културолошким тенденцијама.

Типолошке групе које ћемо издвојити дате су у поретку који сигнализује књижевноисторијски релевантне трансформације видова лирског субјекта: 1) од персоне песника до десупстанцијализације песничког субјекта; 2) од лирског субјекта метафизичких увида до лирског субјекта сцијентистичког оптимизма; 3) од егзистенцијалистичког лирског субјекта до лирског субјекта радикалног расцепа; 4) од интимистичког лирског Ја до лирског субјекта несвесног; 5) од колективистичког лирског субјекта до деидеологизованог лирског Ја. Постоје и типови лирског субјекта који се профилишу као карактеристични за одређене поетике, али остају без значајније трансформације, попут *историјских персона* у поезији модернизма, *лудистичког лирског субјекта* неоавангардне поезије, или *фемининог лирског субјекта*.

Циљ овакве типологизације јесте да се плаузибилно, функционално и прегледно презентују типови лирског субјекта на начин који ће указати и на кључне облике њихових трансформација, и на поетичку и књижевноисторијску релеватност тих промена. У *медијалној* књижевноисторијској деценији, коју обележавају *зени*т модернистичких и *рађање* неоавангардних/постмодернистичких поетика, лирски субјект један је од важних „индикатора“ сложених поетичких процеса, сусрета и превладавања песничких поетика, односно ширих епохалних промена у културном пољу и сфери мишљења.

У оквиру појединачних типолошких група, дефинисаних стабилизацијом одређених фактора релеватних за разумевање „физиономије“ лирског субјекта, „померања“ и трансформације поседују закономерност која је превасходно условљена „одговором“ неоавангардних/постмодернистичких поетика, тј. новим углом гледања на модернистичке песничке праксе. Будући да је предмет истраживања лирски субјект у јужнословенској интерлитерарној заједници, типолошке трансформације не посматрамо само у оквирима појединачних књижевности, већ их третирамо као својеврсне „симптоме“ епохалних промена у заједничком „пољу“ јужнословенских литература осме деценије XX века.

При томе је важно имати на уму да свака типологизација, па и понуђена типологизација лирског субјекта у јужнословенској поезији 70-их година, нужно имплицира одређену симплификацију и апроксимацију, будући да је реч о комплексном и специфичном лирском феномену чији се пун семантички, структурни и поетички потенцијал види само у конкретном контексту његове реализације, у конкретном песничком тексту. Јасно је и да се одређени видови реализације лирског субјекта у појединим случајевима могу придружити различитим типолошким „скуповима“, што може зависити и од процеса тумачења, будући да рецепијентска улога активно суделује у препознавању и актуализацији оптималних фактора који одређују лирски субјект у партикуларном (кон)тексту. Зато ћемо у наставку указати и на неколико *пресека типолошких група* с већом поетичком и књижевноисторијском релеванцијом.

#### **6.1.1. Од персоне песника до десупстанцијализације песничког субјекта**

Типологију лирског субјекта у јужнословенским књижевностима 70-их година из више разлога је захвално отпочети *персоном песника*. Најпре, унутар ове групе се на посебно јасан и инструктиван начин може сагледати једна од основних промена унутар феномена лирске субјективности седамдесетих година. Реч је о процесу дезинтеграције персоне песника и њене постепене трансформације у десупстанцијализовану метапоетску инстанцу која рефлектује заокрет ка текстоцентричним поетикама и новом разумевању језика и књижевности. О важности овог типа лирског субјекта говоре и његова фреквентност и примери „контаминације“ с другим типолошким групама, где се персоне песника укршта са исказним инстанцама нешто другачије провенијенције.

Персона је, како смо показали у теоријском делу рада, провизорни идентитет лирског субјекта, што у типолошкој групи коју на почетку издвајамо подразумева исказну инстанцу упућену на проблеме, праксе и сврху песничког стварања. *Саморазумевање* те инстанце често резултира песничком (само)свешћу, те еквивалентна ознака за персону песника може бити и *песнички субјект*.

Поступци обликовања таквог лирског субјекта могу бити врло разнолики, али се у сваком од њих срећемо са моделовањем *свести* о песничком чину, о месту песника у заједници/свету, о корелацији егзистенције и песничког стваралаштва.

То је посебно видљиво у лирици модернистичких бугарских песника: Николаја Канчева, Ивана Цанева и Љубомира Левчева. У лирици Николаја Канчева песничко Ја се (раз)открива провизорним подвајањем (апострофирањем песничког Ти у песми „Поетическо искуство“), поређењем „унутрашњег“ света са космичким просторима, или увођењем метафоричних еквивалената за позицију лирског Ја у друштву („Бјала врана“). У сваком од тих случајева песнички субјект се самоодређује *самоћом* као круцијалним предусловом песничког стварања и кључним својством песничке егзистенције.

Песнички субјект у лирици Ивана Цанева изразитије је део параболичних ситуација. Било да је реч о перцепцији стабла/Поезије у неконкретизованом простору/времену („Поетическо искуство“), или пак о апострофирању пчеле и рефлексији о њеним амбивалентним својствима („Пчела“), увек су посредни две „стране“ корелације песник/Поезија – неугасива потреба за стваралаштвом и недодатност идеализовано пројектованог и ка трансценденцији упућеног стваралачког резултата. На параболичним основама обликован песнички субјект јавља се и у песмама Љубомира Левчева, у којима се, нпр. персоне песника сусреће са својим „убицом“, са самом Поезијом која условљава да се егзистенција лирског Ја реализује и манифестује искључиво кроз стваралачко деловање („Стиховидение“).

Да су *параболичне конструкције* један од фреквентнијих видова реализације песничког субјекта у јужнословенским модернистичким књижевностима 70-их година, потврђују и поступци обликовања персоне песника у лирици Борислава Радовића и Богомила Ђузела. Док је нпр. у Радовићевој песми „Ветар“ параболична ситуација у функцији контемплације о ограничењима песничких моћи, исказивање песничког субјекта у Ђузеловој песми „Егзерцир“ контекстуализовано је ситуацијом чишћења корова у башти, аналогно потрази за „правом“ речју при стваралачком чину. Персоне песника је конститутивни део параболичне конструкције и у песми „Потоп у интернационалном програму за писање, Ајова сити“, у којој се, уз ироничне паралелизме између окупљања писаца



и библијских мотива (Потоп, Вавилонска кула), открива траг песничке самосвести о новој епохалној „ситуацији“, иако се, на плану песничке праксе и самог обликовања лирског Ја, остаје у модерничком „пољу“. Песнички субјект у поезији Бранислава Петровића обликован је сродним поступцима као и лирски субјект његових песама које не подразумевају персону песника – уз екскламације и апострофе, спорадично уз разговорни идиом и хуморне обрте – конституише се песнички субјект најчешће амбивалентног односа према песничком чину, уз истовремену деестетизацију и неоромантичарску стваралачку омнипотенцију („Читајући Катула“).

У сваком од наведених примера, песнички субјект не подразумева сложену топографију нити комплексне антрополошке импликације, већ је његово круцијално својство модерничка самосвест о песничком чину, посредована континуираном рефлексijом, реализована у распону од топоса о песничкој усамљености до иронијског односа према домету песничког стваралаштва. Доминанта на плану самог поступка је обликовање *параболичних конструкција* чији је саставни, најчешће круцијални део сама персона песника. Другим речима, и када постоји референцијална основа ситуације исказивања, јасно је да је то у функцији параболичног „склопа“.

Један од „сигнала“ удаљавања од до сада описаних персона песника и приближавања текстоцентричним поетикама видљив је већ у оквирима модерничког песништва. У контексту тог дискретног померања по књижевноисторијској „оси“, парадигматичан је песнички субјект у појединим Лалићевим лирским остварењима: у песмама „Осмаврач галебова“ и „Марина IV“ исказна инстанца реферира на сам песнички текст „у настајању“. Посебно је специфично песничко Ја у „Марини IV“, где одабир деиктика („ево“, „малочас“, „овог слова“) сугерише „преклапање“ времена настанка текста и времена његове рецепције, иницирајући приближавање перспектива ствараоца/персоне песника и емпиријског читаоца.

У смеру трансцендирања модерничких облика рефлексije о условима настанка и дометима Поезије упућују поједини примери персоне песника у лирици Биња Иванова, који дискретно сигнализују рађање нове визије текстуалности, језика и субјективности. Примери попут песме „Ветар“ показују

како је персона уметника/песника превасходно одређена немогућношћу да без „расипања“ и „губитка“ посредује активност/садржаје сопствене свести, чиме се уводи *проблематизација репрезентацијске моћи језика*.

У контексту назначених преиспитивања вреди истаћи и лирско Ми у „Трошењу носорога“ Душка Новаковића. Та исказна инстанца је метонимија заједнице стваралаца и читалаца/тумача поезије, одређених свешћу о *дисеминацији*, „трошењу“ општих места лирике. Ипак, и у Ивановљевој и у Новаковићевој песми, песничко Ја/Ми није засновано на радикалним, субверзивним неоавангардним поступцима, будући да је још увек реч о континуираном исказивању и целовитим параболним конструкцијама, чак и у Новаковићевој травестијско-хуморној песми. Другим речима, лирски субјект може бити „афициран“ свешћу о новом разумевању језика/текста/поезије, а да сами поступци који га обликују не одају разградњу церебрално устројеног тока исказивања, нити изразитији уплив експерименталности. Такво својеврсно „непоклапање“ свести о песничком чину која већ напушта хоризонт модернистичке поетике, и поступака обликовања лирског Ја који још увек поседују копчу са модернистичким праксама, посебно је важно због праћења поетичких промена и медијалних облика у конкретном књижевноисторијском процесу.

Лирска субјективност у концептуално-пуристичкој поезији (Копицл, Тишма, Маковић) потврђује да персона песника у оквирима неоавангардних тенденција не подразумева потпуно укидање *церебралног* полазишта исказивања. При томе је управо у издвојеној провизорној поетичкој „групи“ видљиво да песнички субјект постаје инстанца чија песничка самосвест није заснована само на рефлексији о песничком стварању, већ на промишљању ширег спектра питања о означитељским праксама, конвенцијама и репрезентацијској моћи језика. Стога у оквиру типолошке групе коју чине персоне песника, можемо издвојити подгрупу *метапоетског субјекта концептуално-пуристичке поезије*.

У раној поезији Копицла таква исказна инстанца је фокусирана на конвенције означитељских пракси, при чему је само исказивање прожето „траговима“ имплицитног аутора, посебно графичким/курзивним „интервенцијама“. Ниво исказивања постаје акцентован, подржан и семантички

„допуњен“ курзивним наглашавањем појединих речи, типографским променама за које исказна инстанца не може бити одговорна, чиме се указује снажнија кореспонденција између метапоетског субјекта и имплицитног аутора, карактеристична за један круг неоаванградног песништва.

У Тишминој поезији метапоетски субјект промишља о материјалности књиге, реферирајући одабиром деиктика (презент, различити облици показне заменице „овај“) на саму *текстуалност-у-настанку*. Лирски субјект у Маковићевој поезији може се, пак, препознати као *метајезички субјект*, будући да се референцијалне компоненте ситуације исказивања уводе као саставни „делови“ поступне, готово аналитички устројене рефлексije о односу језика и света. Потоње својство обликовања лирског Ја у концептуално-пуристичкој поезији није реткост, али је у Маковићевим песмама најевидентније присутно.

У поезији Копицла, Тишме и Маковића лирски субјект је, дакле, у метапозицији, „очишћен“ од било каквог афекта и сложеније топографије, и често у елементима статичне лирске ситуације налази повод за рефлексiju. Такав метапоетски/метајезички субјект профилисан је церебралним исказивањем које представља специфично лирско „адаптирање“ логичко-аналитичких „операција“, што често при тумачењима омогућава „призивање“ Витгенштајнове мисли. Нови вид скептицизма такве лирске/песничке субјективности, који није превасходно упуњен на високомодернистичка питања о донетима и сврси песничког стваралаштва, већ преиспитује одрживост самог процеса означавања у језику, пример је обликовања нове песничке/стваралачке самосвести у време када су високомодернистичке поетике још увек представљале централну поетичку „струју“ у јужнословенским књижевностима.

На плану књижевноисторијских консеквенци, следећи облик отклона од модернистичких видова персоне песника налазимо у обликовању *десупстанцијализованог песничког субјекта*, што је један од фреквентијих типова лирског субјекта у неоавангардним тенденцијама током 70-их година. Такав вид песничког субјекта приметан је нпр. у дебитантској збирци Војислава Деспотова. Умножавањем графичких/интерпункцијских ознака мимо синтаксичких правила, уз спорадичне облике презента („цепам певање“), исказивање је сведено на аутопоетички, антилирски, иронично-субверзивни, лапидарно формулисани став.

Радикалним редуковањем исказивања и мултиплицирањем поступака везаних за „очуђавање“ интерпункције, песнички субјект се лишава било којег „унутрашњег“ садржаја, афеката или развијенијих ставова.

И у многим другим примерима обликовања неоавангардног лирског субјекта, уз пратеће типографске-формалне интервенције за које не може бити одговорна сама исказна инстанца, открива се „јак“ имплицитни аутор, изразита, поетички круцијална кореспонденција између графичког експериментисања и редукованог плана исказивања. Десупстанцијализовани лирски субјект не представља стабилну исказну инстанцу континуираног исказивања и моделованог „унутрашњег“ живота, већ је заправо функционализован и „испражњен“ ради акциденталне дистрибуције означитеља и манифестовања новог вида текстуалности, песничке праксе и поимања поезије/књижевности.

У словеначкој књижевности 70-их година, десупстанцијализовани песнички субјект присутан је у поезији Вена Тауфера; он је оглашен врло ретко и то у виду елиптичних металирских коментара на реконтекстуализовање и ново, експериментално повезивање фрагмената из фолклорних/митских прототекстуалних полазишта. У хрватској књижевности појављује се више варијација издвојеног типа лирског субјекта. У лирици Јосипа Севера песнички субјект наизглед добија кохерентнији „лик“ због спорадичних континуираних етапа исказивања. Ипак, у већини таквих случајева није реч о моделовању „унутрашњег“ живота, а само исказивање обележено је дистрибуцијом означитеља чије су смисаоне кореспонденције у другом плану. Релевантније постају везе по звучности, односно минималне лексичке разлике које скрећу пажњу на материјалност означитеља (песме „коњ“, „осеан“). То је спорадично праћено деиктикама којима песнички субјект реферира на саму текстуалност, тј. посредно себе (раз)открива као текстуални конструкт (у песми „музика вида“).

Док је у песмама Јосипа Севера још увек могуће препознати „сенке“ егзистенцијалистичке поетике, у Колибашовој збирци *Рез* метапоетска исказна инстанца још увек поседује сведене, когнитивно устројене, понекад декларативно, интерогативно и екскламативно интониране деонице исказивања. У симболичко-алегоријским конструкцијама и уз пратеће формално

експериментисање, лирски субјект се окреће питању *разлике* као круцијалног својства језичког означавања/идентитета.

У песмама Бранка Малеша, Бранка Чегеца и Милорада Стојевића довршава се процес разградње модернистичке персоне песника и десупстанцијализација лирског субјекта. У Малешовој збирци *Текст* још једном је посведочена кореспонденција „јаког“ имплицитног аутора и песничког субјекта у експерименталним поетикама. Поред наслова који указују на поимање текста као конструкта литерарних конвенција и селектованих означитељских пракси (нпр. „Правим текст“), у збирци *Текст* срећемо два карактеристична и у основи врло сродна вида лирског субјекта. Први тип могао би представљати варијацију десупстанцијализованог песничког субјекта: у игри означитеља песнички субјект се „открива“ у спорадично „кондензованим“ исказима који реферирају на саму текстуалност-у-настанку. Још је значајнија реализација поступка који се може сматрати крајњом књижевноисторијском консеквенцом поступне деконструкције персоне песника. Реч је о појави глаголских облика који у деридијанској, експериментално-игривој динамици означитеља исказну инстанцу показују као контингентну, акциденталну појаву лишену егзистенцијалне мотивације исказивања, сведену на један од ефеката реализације постмодернистичког разумевања текстуалности. Уз одређене варијације, поменута два вида десупстанцијализованог песничког/лирског субјекта обликована су и у појединим песмама Милорада Стојевића (уз деиктике које реферирају на сам текст и уз проблематизацију фоноцентризма), Бранка Чегеца (уз типографске интервенције које у дистрибуираним лексемама откривају „скривене“, политички субверзивне, опцене означитеље), и, неопходно је додати, у експерименталним песмама македонског аутора Милоша Линдра (у збирци *Вибрации*, 1980).

На крају описа овог типолошког скупа, долази до својеврсног „затварања круга“, будући да се, овога пута у неоавангардном „кључу“, враћамо стабилнијим видовима песничког субјекта. Уместо десупстанцијализованог лирског субјекта, неоавангардни текстови Јудите Шалго („Изведени текстови“) садрже исказну инстанцу која наглашава идентификациону везу с ауторском фигуром и подразумева рецепијентски аудиторијум, специфичан по читању наглас текстова којима поменута исказна инстанца припада. Као вид побуне против

диференцирања уметности од живота, лирски субјект у појединим песничким текстовима Јудите Шалго представља, дакле, обнову *песничког субјекта*, али у новом виду – песнички субјект је специфичан по свести о превазилажењу границе између текста и стварности, уз имплицирање ауторског и читаочевог *телесног* присуства.

### **6.1.2. Од лирског субјекта метафизичких увида до лирског субјекта сцијентистичког оптимизма**

Посебна група може се формирати око примера *лирског субјекта метафизичких увида*<sup>164</sup>. И у овој типолошкој групи могуће је пратити књижевноисторијски карактеристичне промене у равни обликовања лирског субјекта, које сигнализују нови епохални/поетички хоризонт, посебно на плану књижевног третмана метафизичких тема.

Симптоматично је да је у модернистичким поетикама лирски субјект метафизичких увида дат у виду *персоне наратора бајки/предања*. То је видљиво и у Попиним песмама *Споредног неба*, и, нешто сведеније, у Стрнишиној лирици. У оба случаја визија космогонијског поретка је предочена кроз алегоричке конструкције, уз истовремено иронијско-хуморно „снижавање“ метафизичких амбиција самим увођењем персоне наратора бајки/предања. Попин поступак обликовања лирског субјекта метафизичких увида условљен је и комплексном композицијом збирке, што може довести до опализације, односно до могућности да се персона наратора бајки, посредник знања одсутног логоцентричног извора, поима и као персона самог, одсутног Звездознанца.

У македонској модернистичкој поезији, у поезији Аце Шопова и Радована Павловског могуће је уочити варијације лирског субјекта метафизичких увида. Контекст исказивања лирског субјекта метафизичких увида у поезији Аце Шопова специфичан је по псеудореференцијалности и метафоричном значењу

---

<sup>164</sup> Поменути метафизички „увиди“ се не разумевају као коначно знање, већ их узимамо у обзир условно, будући да они често, у складу са модернистичком сумњом, рефлектују ограничење људских когнитивних/перцептивних моћи.

деиктика (показних заменица), те се исказна инстанца привидно премешта у „језгро“ природних процеса и (пра)елементарних сила природе. С друге стране, Радован Павловски, посебно у збирци *Зрна*, успоставља и афирмативно третира есенцијалну повезаност колективистичког начела и метафизичког оправдања егзистенције. Континуирана, понекад повишено експликативна рефлексивна лирског субјекта метафизичких увида у збирци Павловског специфична је и по кумулацији онтолошких квалитета и својстава *зрна* као монаде метафизичког „поретка“.

У генерацији песника која је нешто млађа од поменутих родоначелника модернистичке македонске лирике, издваја се Матеја Матевски. Његов циклус „Откривање на пустињата“ релевантан је показатељ промена на књижевноисторијској „скали“, што се може приметити по дискретном дистанцирању од типа лирске субјективности остварене у *Зрнима* Павловског. У поменутом циклусу контекст исказивања лирског субјекта је амбијент пустиње, назначен деиктикама и описима простора, при чему из дескрипције таквог окружења произлази то да су монаде песка конститутивне за природу, субјект, чак и за сам језик. Али будући да *архе* није плодотворно зрно, као у лирици Павловског, већ квинтесенција пустиње, лирски субјект метафизичког знања у циклусу Матевског обликује се као инстанца *метафизичко-антрополошког песимизма*.

У словеначкој књижевности збирка *Labrador* Кајетана Ковича доноси једну специфичну варијацију лирског субјекта метафизичких увида. Критика је у Ковичевој збирци истакла тежњу ка „метафизичкој домовини“, што свакако потврђују поступци обликовања лирског субјекта. Употребом одговарајућих прилога за место или описом просторних односа, исказна инстанца се позиционира у природи, истичући да сама природа *јесте*. Таква констатација није резултат развијене рефлексивне, већ је својеврсни метафизички *став*, наглашен и типографско-курзивним истицањем презент глагола бити. Другим речима, поверење у онтолошку оправданост егзистенције је круцијално поетичко и обликотворно начело, које се наглашава узајамношћу плана исказивања лирског субјекта и „јаког“ имплицитног аутора, „утиснутог“ графичким/курзивним интервенцијама у тексту.

У досадашњим модернистичким примерима лирског субјекта метафизичких увида, *контекст исказивања* је најчешће *простор* (природа, пустиња, макрокосмос), при чему метафизичка „визија“ лирског субјекта израста из перцепције таквог окружења и сублимираних закључака. Варијације назначеног типа лирског Ја подразумевају инстанцу која је „носилац“ метафизичке „истине“ (персона Звездознанца, персона зрна), као и инстанце (персоне наратора бајки/предања) чија артикулација метафизичких увида имплицира одсуство „чуvara“ коначне „истине“. Значења која произлазе из обликовања лирског субјекта метафизичких увида остварују се у распону од афирмације онтолошког оправдања егзистенције (Поповски, Кович) до метафизичко-антрополошког песимизма (Матевски). Поетичка „кретања“ током 70-их година ће показати како се кључне трансформације лирског субјекта метафизичких увида одигравају у смеру проблематизације самог метафизичког „домена“ о којем лирски субјект настоји да „сведочи“ и говори.

Приметно дистанцирање од лирског субјекта метафизичких увида остварено је у појединим песмама Миодрага Павловића („Силазак у лимб“, „Последњи обед“, „Чим се поклопац спусти“), у којима је обликован *лирски субјект метафизичке скепсе*, и то на начин сродан поступцима моделовања лирског субјекта метафизичких увида, уз задржавање препознатљивог контекста исказивања лирског „метафизичара“, односно специфичног простора тематизованог у самој рефлексiji. Павловићева поетичка особеност и препознатљивост самог лирског субјекта је у томе што спацијални план постаје „оностран“ простор који је скептично-иронијски третиран.

Коначно преобликовање лирског субјекта метафизичких увида одиграва се у неоавангардној лирици Мирољуба Тодоровића. У Тодоровићевом *Путовању у Звездалију* остварен је *лирски субјект сцијентистичког оптимизма*, чије је заједничко својство с лирским субјектом метафизичких увида контекстуализација исказивања просторима који су „предмет“ перцепције и рефлексije. У *Путовању* лирски субјект поседује паноптичку позицију у макрокосмичким просторима и/или бива специфичан по „разлагању“ телесног плана на „јединице“ материје именоване означитељима из природних наука (хемија, физика). У Тодоровићевој поезији лирски субјект се може разумевати или



као инстанца која манифестује апсолутизовану моћ науке, или као нељудски, ванземаљски ентитет, услед кореспонденције *Путовања* са научнофантастичним жанром. У оба случаја, метафизички хоризонт је замењен максималистички предоченим дометима науке.

### **6.1.3. Од егзистенцијалистичког лирског субјекта до лирског субјекта радикалног расцепа**

Типични *егзистенцијалистички лирски субјект* уочљив је у лирици појединих хрватских песника (Каштелан, Михалић, Славичек). За њега је специфична ауторекфлексивна, артикулација садржаја „унутрашњег“ живота и/или места човека у свету, уз увођење једног круга карактеристичних означитеља који кореспондирају са традицијом егзистенцијалистичког мишљења и универзализују партикуларно стање лирског субјекта. Егзистенцијалистички лирски субјект је особен по томе што, при процесу *саморазумевања*, често у први план доводи рубна искуства која се опирају дискурзивном опису, при чему то за последицу нема сумњу у репрезентацијску моћ језика, радикалну дестабилизацију исказне инстанце, или повишену релеванцију експерименталних песничких пракси. Егзистенцијалистички лирски субјект пример је обликовања исказне инстанце на начин који показује границу високомодернистичког разумевања односа језик/искуство и антрополошке визије која то прати, што на плану самог поступка подразумева увођење тзв. „објективних корелатива“ сугерисаних стања лирског Ја.

Отуд је егзистенцијалистички лирски субјект превасходно субјект рефлексивне и саморазумевања, али у његовом фокусу није ни проблематика песничког субјекта и стварања, ни интимистичка лирска рефлексивна у ужем смислу. Његово исказивање није нужно контекстуализовано референцијално утемељеном ситуацијом, већ је „уоквирено“ традицијом мишљења која је „призвана“ дистрибуираним означитељима и уведеним темама, „крајњим“ питањима о сврси постојања. У Каштелановој лирици то се манифестује поверењем лирског Ја у „савез“ језика и бића, специфичном антрополошком

„сликом“ која подразумева „чуло пада“, те *параболичном улогом специјалних координата*, тј. употребом деиктика на начин који пре открива „унутрашње“ стање субјекта него позиционираност у простору („нитко не може/ приступити овдје гдје сам“, истакао Г. К.).

У лирици Славка Михалића егзистенцијалистички лирски субјект обликован је на сродан начин. Исказивање прожимају *питања о смислу*, а при ауторекфлексiji и (ауто)дескрипцији (стања) лирског субјекта активира се метафора *вертикале/дна*. Симптоматично је да је у исту сврху уведена и *параболична слика* срушене куће („Арија уз љутњу“), што може имати важне поетичке импликације када имамо на уму феноменолошко тумачење употребе тог мотива као потпоре „свести о централности“ (Башлар). На том примеру се најевидентније показује специфичност егзистенцијалистичког лирског субјекта и домет високомодернистичке поетике. Уместо да тематизовање понорних, кризних стања, сугерисано мотивом срушене куће, прати децентрирање исказне инстанце и „лом језика“, увек је реч о *церебрално-резимирајућем* и *конзистентном* исказивању. Обликовање егзистенцијалистичког лирског субјекта у Славичековој поезији потврђује претходну тезу. Варијација издвојеног типа лирског субјекта остварена је исказивањем повишене експлицитности и издвајањем појединих сегмената текста у заградама, с тим што је потоњи поступак естетски ефективан тек када подразумева интерполирање иронијски интонираних делова исказивања.

У словеначкој књижевности Едвард Коцбек, Цирил Злобец и Нико Графенауер најрепрезентативнији су представници поетике егзистенцијалистичке провенијенције. У Коцбековој лирици *унутрашња подвојеност лирског Ја* и острађење од себе самог, обликовани су развијеном параболом („Туђинац у мени“). И у поезији Злобеца могу се уочити сродни топоси при обликовању лирског субјекта, као и *параболичне конструкције* које осликавају „унутрашње“ стање, с тим што су код Злобеца егзистенцијалне кризе често сугерисане учесталим *интерогативним исказима* и *церебрално-резимирајућим* увидима, сродно лирској субјективности код хрватских егзистенцијалиста. Упитни искази о месту човека у свету и својствима самог света уочљиво се мултиплицирају у лирици Нике Графенауера и представљају једини

траг лирске субјективности, рефлектујући, као и у случају Злобцових песама, комуникацију лирског субјекта са самим собом.

У хрватској и словеначкој књижевности егзистенцијалистички лирски субјект је заснован на сродним поступцима обликовања који одражавају, као што је већ сугерисано, истовремено *поверење у репрезентацијску моћ језика* и моделовање рубних „унутрашњих“ стања која се опиру дискурзивном опису. Сваки од наведених примера подразумева церебрално-конзистентно исказивање, увођење „објективних корелатива“ за сугерисана стања лирског субјекта, затим специфичну селекцију означитеља и топоса који „призивају“ егзистенцијалистичку традицију мишљења. Доминантна је употреба исповедно-монолошког модуса и параболичних конструкција при предочавању „унутрашњег“ живота, уз умножавање интерогативних исказа, поготово у лирици појединих песника словеначке књижевности.

У бугарској књижевности Борис Христов примењује описане поступке, с тим што су параболичне конструкције изразитије *референцијално утемељене*, тј. могу подразумевати и посредовање његовог „унутрашњег“ стања, али и ситуацију у којој се налази егзистенцијалистички лирски субјект („Прозор“, „Затворено писмо“, „Вечерен тромпет“). У македонској књижевности Михаил Ренџов је аутор у чијој поезији налазимо примере обликовања поменутог топоса подвојеног, од себе острањеног лирског субјекта, и то на начин који не подразумева само параболичну потку песме, већ и пригушену дијалогичну интеракцију церебралног и отуђеног „дела“ субјекта („Видим то“), односно лирског Ја и неименованих Других који ту подвојеност препознају („Дете ми је лепо“). У српској књижевности, специфичан вид егзистенцијалистичког субјекта садрже и поједине песме Ивана В. Лалића; реч је о лирском Ја чије је исказивање препознатљиво, осим по тематизовању граничних искустава и непрозирности божијих намера, и по посредовању мисли/става/емоције вишестепеном метафориком. Контекст исказивања неретко је условљен референцама на византијску цивилизацију и иницира својеврсни дијалог временских планова (доба византије/данашњица). Један круг Лалићевих песама егзистенцијалистичке лирске субјективности, пак, не подразумева контекст византијског света; у њима

исказивање лирског Ја одражава често сведену, егзистенцијалистички профилисану мисаону резултанту перцепције окружења.

Неопходно је вратити се кратко поезији Славка Михалића, јер је у њој могуће пронаћи примере усложњавања до сада издвојених варијација егзистенцијалистичког лирског субјекта. Наиме, у појединим Михалићевим песмама исказивање лирског субјекта контекстуализовано је *утопијским и/или хетеротопијским простором* („Врт црних јабука“, „Атлантида“, „С Гуливерових путовања“), што прати и присуство персона које могу припадати сугерисаним „световима“. Тиме се заправо прави дискретни отклон од најрепрезентативнијих реализација егзистенцијалистичког лирског субјекта.

У контексту динамизације типолошке групе егзистенцијалистичке лирске субјективности, важно је обратити пажњу на специфично обликовање исказне инстанце у песмама Миодрага Станисављевића и Ивана Сламнига. Иако оба песника остварују у својим опусима шири спектар видова лирског субјекта, овде издвајамо *иронијско-егзистенцијалистички лирски субјект*, амбивалентни тип који подразумева иронијско дистанцирање од егзистенцијалистичког етоса. У поезији Станисављевића исказивање таквог лирског субјекта је на особен начин стилизовано (фреквентна употреба аориста, премештање атрибута након именица и глагола на крај реченице, реторичка питања с дозом патоса). Све то продукује иронијске ефекте али не нарушава у потпуности саморазумевање лирског Ја, изведено посредством рефлексије о учесталим егзистенцијалистичким опсесијама (смрт, смисао постојања). И у Сламниговој поезији иронијско-егзистенцијалистички лирски субјект, и поред тога што је понекад обликован на прототекстуалној основи која рефлектује приближавање постмодернизму при спорадичном пародијско-персифлажном третману песничких пракси и лирских субјективности претходних епоха, најчешће задржава егзистенцијалистичке преокупације и бива превасходно одређен амбивалентним односом према њима.

Посебна врста дистанцирања од доминантних поступака обликовања егзистенцијалистичког лирског субјекта, уз истовремено задржавање егзистенцијалистичког етоса, видљива је у песмама Никице Петрака, Богомила Ђузела и Данета Зајца. У песмама Петраковог циклуса „Запис о слузи“ појављују се

две персоне – персоне наратора бајки и персоне слуге – при чему су кризна стања и спознавање сопственог места у свету персоне слуге ретко дати у лирским монолозима или пак у дијалогу са првом персоном. Персоне слуге заправо је лирски јунак чија су рубна искуства посредована исказивањем персоне наратора бајки. Уз задржавање кључних егзистенцијалистичких опсесија о смислу постојања и о смрти, такво „одузимање“ гласа инстанци која је носилац искуственог „језгра“ имплицира иронијско дистанцирање од солилоквија егзистенцијалистичких лирских субјеката.

У случају Ђузелове поезије лирски субјект након монолошке деонице може бити перципиран од стране Другог у тренутку смрти („Рођенданска“), или пак побуђује опализацију – лирско Ја може припадати свету живих или мртвих („Поподневни излет“), говорити из сна или јаве („Посјетитељ“). У сваком од наведених случајева, исказна инстанца није строго парадигматичан егзистенцијалистички лирски субјект – реч је о лирском Ја које бива *измештено из позиције монолошко-аутореференцијалног презентовања кризних егзистенцијалних стања*. Уместо тога, сугерише се *несаопштивост* рубних искустава, будући да фокализатор постаје Други, или се само исказивање указује у зачудном светлу јер се исказној инстанци може приписати одлика неживог/сновидог.

У Зајчевој поезији остварује се додатно дистанцирање од монолошко-аутореференцијалног егзистенцијалистичког лирског Ја. Егзистенцијалистичка поетичка „матрица“ добија на семантичкој слојевитости управо услед проширења скупа поступака обликовања лирског субјекта: уместо описа „унутрашњег“ живота, предочава се дискурзивно несводива корелација исказне инстанце и издвојеног симбола („Сунчани греч“, „Убице змија“). То понекад доводи до специфичне фокализације, препуштања перспективе самом симболу. До које мере се може превладати монолошко-аутореференцијално егзистенцијалистичко лирско Ја, а да се при томе остане у оквирима егзистенцијалистичке поетике, показују и Зајчеве песме у којима се оспорава метафизичка повлашћеност емпиријске „стварности“ и тематизују „могући светови“, услед чега је ослобођена могућност вишегласја, међусобне замењивости исказних инстанци („Зрцала“, „Исти“).

На крају, лирски субјект у поезији Милутина Петровића и Новице Тадића представља *радикализацију егзистенцијалистичке поетичке матрице*. Најпре, лирски субјект Тадићевих песама често подразумева зачудну позицију „сусрета“ егзистенцијалистичке артикулације рубних искустава и сугестије (пост)метафизичке „основе“ постојања. Исказивање лирског Ја многих Тадићевих песама еманира *uncanny* ефекат, побуђујући недоумицу рецепијента пред тим да ли је реч о одликама самог субјекта или о иначе познатим и само наизглед пацификованим, а заправо демонизованим својствима света; осим тога, сам лирски субјект може поседовати зазорне одлике, или пак бити одраз моделовања *uncanny* искуства, сагледавања простора свакодневице као острањених и претећих. Лирско Ја Тадићеве поезије се отуд испоставља као екстремно постављена варијанта егзистенцијалистичког лирског субјекта који се лако може схватити и као лирски субјект (пост)метафизичких увида. Увођење предзнака „пост“ указује на то да је реч о визији света у којој не само да су неодржива било каква метафизичка оправдања постојања, већ се одсуство тог оправдања указује као предуслов непријатељских и зазорних одлика света.

У Петровићевој лирици реч је посебно о радикализацији топоса о подвојеном субјекту, али и о *удаљавању од континуирано-исповедног исказивања* које доминира при реализацији егзистенцијалистичке лирске субјективности. Већ је у *Глави на пању* најављено параноидно лирско Ја чије је исказивање парцелизовано лакунама у тексту и контекстуализовано ситуацијама напетости између исказне инстанце и неименованих ентитета. У *Промени* је обликован *лирски субјект радикалног расцепа* који отвара и могућност појаве две исказне инстанце, њихову међусобну замењивост и/или неразликовање. Изостављањем различитих облика глагола „бити“, елиптичним конструкцијама и ускраћивањем информација о ситуацији исказивања, умножавањем глагола који сугеришу виолентне интерперсоналне односе, имплицира се и могућност да је реч о сукобу две диференциране, потенцијално двојничке инстанце, али и да је посредни располућени субјект унутрашњег раздора.

Све то даје повода да се говори о још једној варијацији *uncanny* ефекта, као „искуства“ исказне инстанце и као својства рецепције. При томе се ослобађа и могућност да се редуковање информација схвати као својеврсни *траг*

*потискивања*, те обликовани сукоб може представљати конфликтну динамику свесног и несвесног дела бића. На тај начин у *Промени* се обликује сложени вид лирске субјективности који иницира опализацију и еманира сложену, песимистичну антрополошку визију.

#### **6.1.4. Од интимистичког лирског Ја до лирског субјекта несвесног**

Када говоримо о *интимистичком лирском субјекту*, имамо у виду исказну инстанцу исповедно-монолошког модуса и конзистентног исказивања, која је превасходно усмерена на опис емотивно-афективне динамике, тј. на увођење „објективних корелатива“ који би ту динамику посредовали. Исказна инстанца интимистичке провенијенције подразумева топографију субјекта превасходно одређену саморазумљивим емотивним стањима која не имплицирају опробавање репрезентацијске моћи језика. Другим речима, исказивање интимистичког лирског субјекта не прати самосвест о посредничкој улози језика и одгађању, осипању значења, те таква исказна инстанца најчешће не садржи и одређено наличје, амбиваленцију, несводивост.

Репрезентативни примери таквог лирског субјекта могу се уочити у поезији Десанке Максимовић, Јелисавете Багрјане, Благе Димитрове, Весне Парун и Блажета Конеског. Континуираним и понекад повишено експликативним исказивањем у овој интимистичкој поезији се „детектују“ емотивно-афективне промене, посредоване алегоријским конструкцијама, хиперболизацијом, „објективним корелативима“ у виду прозирне метафорике и саморазумљивих означитеља емотивних „стања“. Тиме се сугерише антрополошка „слика“ која не подразумева контингентне упливе несвесног, несагласје између искуственог и артикулисаног, односно недостатност самог исказивања. Просторно-временске координате, у контексту таквих поступака, често су у служби заснивања поменутих „објективних корелатива“.

У песмама Десанке Максимовић уочљиви су наведени поступци, с ретким примерима њиховог дискретног усложњавања, као у песми „Тајни састанак“. У њој је стање лирског субјекта, након сусрета са саблашћу вољене особе, приказано из

угла Других, те је само констатован физички изглед („бледа“). На тај начин сугерисано је одређено искуство које сама исказна инстанца не успева да артикулише, односно назначено је постојање ирационалних, *несаопштивих* „унутрашњих“ стања.

У поезији Весне Парун интимистички лирски субјект је врло фреквентан, с тим што је „унутрашњи“ живот нешто флуиднији и несталнији него у лирици Багрјане, Димитрове и Десанке Максимовић. Ипак, „језгро“ исказа остаје конзистентно. Лирски субјект поезије Весне Парун специфичан је по континуираном исказивању и не „открива“ своју несводиву „страну“, али нешто чешће него у случајевима других реализација интимистичке лирске субјективности чини лабилнијом границу између Ја и не-Ја, између себе и природе из које се неретко „преузимају“ „објективни корелативи“. Обликовање интимистичког лирског субјекта у појединим песмама Конеског делимично одступа од досадашњих поступака, будући да је реч о редуковању, ускраћивању „информација“ лирског Ја о сопственом стању. Иако поетика Конеског није специфична по радикалном преиспитивању песничких пракси које моделују интимистичко лирско Ја, назначени поступци елиптизације дискретно сугеришу аспекте „унутрашњег“ живота који нису подложни артикулацији.

У којем смеру ће се одигравати превладавање интимистичко-монолошког лирског Ја, наговештено је управо у македонској књижевности, у лирици Владе Урошевића. Лирски субјект многих његових песама специфичан је по наративизацији садржаја снова, по артикулацији „унутрашњег“ живота који је „иза“ језику доступних, „кондезованих“ емоција и стања. Лирски субјект Урошевићевих песама заправо открива упућеност на *несвесну* сферу бића, али, упркос „начетим“ надреалистичким инспирацијама, још увек остаје примарно *когнитивно* и *рационално* утемељен, будући да је исказивање у функцији наративног и прегледног уобличења несвесне динамике означитеља у сну. Као и у неким ранијим примерима, овде се срећемо са својеврсним „непоклапањем“, односно лирским субјектом који је окренут ониричком и ирационалном искуству, али без аналогних реперкусија у равни исказивања и песничке праксе. Такви видови амбиваленције су књижевноисторијски релевантан феномен и осликавају *прелазне фазе* и „путању“ поетичких трансформација.



Промене на књижевноисторијској „скали“ постају уочљиве већ у оквирима „корпуса“ високог модернизма, при обликовању интимистичког лирског субјекта у песмама љубавних/еротских мотива Миодрага Павловића и Луке Паљетка, или у лирици бугарског песника Биње Иванова. Исказивање интимистичког лирског Ја у појединим текстовима Павловићевог *Хододарја* обележено је упливом несвесних импулса, што се манифестује (нео)надреалистичком (а)логиком слика које прате љубавне екскламације и виталистичку „путању“ исказивања субјекта. Другим речима, исказна инстанца не (раз)открива искључиво саморазумљива емотивна „стања“, већ и либидинозан, предвербални подстицај исказивања, који је неподложен дискурзивној пацификацији и стабилизацији у „објективним корелативима“. Интимистичко лирско Ја Паљеткове поезије подразумева интензивирање асоцијативног вида исказивања, уз стабилизацију коју му обезбеђује за поезију овог аутора устаљени ритмички „оквир“ лирског исказивања, тј. реч је о парадоксалном „додиру“ протејске субјективности и корективног прозодијског „рама“ за који је „одговорна“ инстанца имплицитног аутора. У лирици Иванова, иако нешто дискретније него у поезији Павловића и Паљетка, такође постоје примери исповедних деоница исказивања прожетих флуксевима слободних асоцијација („До другата трева“).

Јасно је да метафорика надреалистичке провенијенције у песмама Павловића, Паљетка и Иванова постаје „сигнал“ превазилажења интимистичко-исповедног исказивања. При организовању исказа кроз асоцијативне низове и надреалистичку метафорику није превасходно реч о аналогону емотивно-афективног „садржаја“, већ о продору у дискурс онога што дестабилише исповедно-монолошки модус – несвесне „сфере“ субјекта. Исказивање које подразумева уплив несвесног уводи сложенију топографију лирског субјекта и комплекснији однос језик/стварност, него што је то случај у уже схваћеној интимистичко-исповедној поезији.

Пре него што пређемо на примере у којима се ослобађањем несвесне мотивације исказивања остварује парадоксални вид интимистичко-исповедне лирске субјективности, потребно је скренути пажњу на два начина дистанцирања од интимистичко-исповедне исказне инстанце. Један начин подразумева обликовање *неоимпресионистичког лирског субјекта*, специфичног превасходно

за поезију Милана Милишића. Реч је о лирском Ја које, уместо (раз)откривања емотивно-афективног живота, минимализује рефлексивне деонице и изразитије предочава чулне реакције на окружење. Само исказивање је неретко контекстуализовано граничним позицијама између дана и ноћи, светлости и таме, града и мора, чиме се суптилно имплицира *неприпадање* као одлика лирског субјекта. Може се рећи да је посредни вид лирског Ја које се током 70-их, осим у Милишићевој поезији, није уочљивије појављивало у јужнословенском песништву.

Други начин дистанцирања од интимистичко-исповедне лирске субјективности постоји у песмама Вујице Решин Туцића (нпр. у збирци *Јаје у челичној љусци*), у којима се остварује *пародија интимистичко-исповедне исказне инстанце*. Са друге стране, таква исказна инстанца подразумева и конституисање нове осећајности, новог приступа откривању „унутрашњег“ живота. Долази, заправо, до *новог саморазумевања субјекта* који не укида исповедни модус, али га употребљава уз значајно присуство *самоироније*, уводећи аутодескрипцију „унутрашњег“ живота који није специфична за традиционалну интимистичку лирику.

Иако неоавангардне провенијенције, наведени тип лирског субјекта и облик исказивања нису особени по проблематизацији односа језик/стварност, тј. динамика означитеља при опису „унутрашњег“ живота, ма колико била иронично интонирана или често репрезентативна за *урбану* егзистенцију субјекта, не имплицира „расцеп“ између исказаног и доживљеног. Тек са *лирским субјектом несвесног*, који представља *радикализовани* вид откривања „унутрашњег“ живота, *недостатак* и асоцијативни флуksеви предвербалног, несвесног, потиснутог, постају конститутивни за лирски субјект, парадоксално га утемељујући „садржајима“ који се опиру преношењу у дискурс.

Тип лирског субјекта у многим песмама Оскара Давича и Томажа Шаламуна репрезентативан је за сугерисано превладавање традиционалног модела интимистичко-исповедне субјективности и увођење сложеније антрополошке слике која кореспондира са становиштима лакановске психоанализе. Реч је о томе да субјект „може 'имати' или мишљење или постојање, али никада обоје истовремено“ (Fink 2009: 50), те се *лирски субјект несвесног* у поезији Давича и

Шаламуна указује као субјект (несвесног) постојања које измиче мишљењу. Из перспективе таквог типолошко-поетичког исходишта, интимистичко-исповедни лирски субјект јасније се види као субјект доминантно *церебралног* устројства, будући да се сва „унутрашња“ стања која се тематизају исказивањем, третирају као *саопштива*. Другим речима, и када сведочи о одређеним емоцијама/афектима, традиционални интимистичко-исповедни субјект подразумева церебралну потку исказивања, дакле имплицитно, са становишта психоанализе, лажно уверење о сопственој целовитости.

*Лирски субјект несвесног*, чије увођење значи и ревитализацију надреалистичке песничке праксе, нема идентичну реализацију у Давичовом и Шаламуновом песништву. У песмама српског надреалисте долази до специфичне контаминације свести и „уплива“ несвесног, што се на плану исказивања најчешће манифестује „укрштањем“ алегоријских микроконструкција и асоцијативних флуксева. Та врста контаминације кореспондира с теоријском мишљу надреализма о тзв. *ултрасвести* (в. Поповић, Ristić 1985: 85), али и омогућава појаву *субјекта-рупе*, исказне инстанце темељно одређене *недостатком* и потребом за недохватним означитељем који би тај недостатак „описао“. Лирски субјект многих Шаламунових песама, пак, подразумева минимализацију сваке рационалне контроле динамике означитеља и „затамњеност“ интегришуће „позадине“ исказивања, што посредно доводи до својеврсне десемантизације песничког језика.

#### **6.1.5. Од колективистичког лирског субјекта до деидеологизованог лирског**

##### **Ја**

Током седамдесетих година многи модернистички песници, претежно у српској, македонској и бугарској књижевности, обликују тип лирске субјективности који ћемо одредити као *колективистички/идеологизовани лирски субјект*. Таква лирска исказна инстанца брани принципе колективизма, ревитализује националну традицију и есенцијалну везу појединац-заједница, и стреми уобличењу националног идентитета. Тај тип лирског субјекта не мора се

објављивати у плуралном облику, али подразумева контекст исказивања који значајно маркира идеолошке „координате“, одражава позиционираност лирског субјекта у одређеним историјским околностима, или пак у просторно-временским оквирима који подразумевају референце на националну културу. Други важан фактор при уобличењу колективистичког лирског субјекта је постојање одређене интерпретативне заједнице која не препознаје и не афирмише само идеолошку потку исказне инстанце, већ и поступцима њеног обликовања придаје предзнак високе естетске вредности.

Само исказивање колективистичког лирског субјекта нужно је кохерентно, чак и у фиктивним ситуацијама говора које се могу препознати као кризне. То искључује било какав продор несвесног, а чак и моделовање афективно повишених стања не подразумева „разградњу“ тока исказивања. Адекватан пример за то представља колективистички лирски субјект у поезији Љубомира Симовића (нпр. „Сеобе Србије“), где трауматично полазиште певања – искуство сеоба – бива подређено својеврсном лирском транспоновању колективног идентитета.

У поезији Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Матије Бећковића, такође се могу уочити примери колективистичког/идеологизованог лирског Ја. У Павловићевој лирици, контекст исказивања лирског субјекта може бити одређен (пан)словенском заједницом која је „чувар“ логоса, или идејом есенцијалне повезаности српског колективитета са прецима („Бекства по Србији“) Идеологизовани лирски субјект који на основама химничког жанра и у просторима Свете горе псеудоафективно слави постојање оностраног, карактеристичан је по суспензији скепсе и одсуству сугестије о недоступности и несаопштивости трансцендентне сфере. Примери идеологизованог лирског субјекта у Лалићевој поезији подразумевају афирмацију оностраног оправдања места српске заједнице у историји, као и повезаност српске и византијске традиције. Лирски субјект таквих уверења позициониран је у адекватним просторно-временским оквирима (Рашка, Хиландар).

У сваком од наведених случајева није реч о субјекту сложеније топографије и/или нијансираног „унутрашњег“ живота, већ о јединки која се самоодређује, у различитом степену експлицитности, пре свега као припадник одређене

заједнице, и самим исказивањем настоји да легитимише есенцијална својства те заједнице. У поезији Матије Бећковића такав вид лирског субјекта добија потпору и у експлицитној поетици и модусима усмене културе, у настојању да се очува „племенска говорна библија“ (Бећковић). Видљиве него у случајевима Павловићеве, Симовићеве и Лалићеве поезије, лирски субјект Бећковићевог песништва је функционализован и сведен на симплификовану „унутрашњу“ динамику, на (ис)казивање које је у служби афирмације одређене идеолошке „позадине“. Отуд је исказна инстанца „место“ репрезентације лексичког распона ровачког говора, или пак карикатурална персона која, будући да припада заједници ровачког дијалекта, одражава изостанак херојско-епског интегративног начела колективитета.

У македонској поезији упечатљиви примери колективистичког/идеологизованог лирског субјекта налазе се у поезији Аце Шопова („Споменем ли те“), где лирско Ја апострофира Домовину и разумева је као есенцијалну и идеализовану повезаност појединца, „родног тла“ и примордијалних почетака заједнице. У бугарској књижевности Љубомир Левчев током 70-их година уобличава варијацију идеологизованог субјекта („Откъс“, „Реч за реките на Българија“) који је посвећен апотеози националног идентитета у експлицитнијем виду од досадашњих примера из српске и македонске књижевности.

Потребно је напоменути да унутар корпуса модернистичких песничких остварења која садрже колективистички лирски субјект постоји одређени вид дестабилизације идеологизованих исказних инстанци. Такве примере проналазимо превасходно у *Усправној земљи* Васка Попе, у збирци која није без еманације идеолошких значења у служби српског националног идентитета, али у којој лирски субјект на различите начине бива измештен из статичне интерпелиране позиције. Та врста динамике превасходно је остварена различитим видовима *дијалогизације*, нпр. смењивањем две исказне инстанце, из песме у песму, непотпуно компатибилних ставова у циклусу „Вучја земља“, или, још семантички прегнантније, ослобађањем могућности да се ток исказивања чита на више начина, као монолошки или пак дијалошки (у песми „Манасија“). Испоставља се да идеологизација лирске субјективности потенцијално губи на

релеванцији уколико се активира рецепијентска пажња и уколико се читалац постави пред „места неодређености“ која би конкретизовао. Парадокс дијалогичне динамизације колективистичке лирске субјективности је ипак у томе што идеологизована читалачка перспектива и у потенцијално деидеологизованом лирском субјекту „Манасије“ може препознати инстанцу колективистичке провенијенције која демонизује оријенталног Другог.

Независно од таквих ретких случајева дестабилизације колективистичког лирског субјекта унутар модернистичког (идеологизованог) поетичког корпуса, 70-е године представљају, на књижевноисторијском плану, успон поетика које у први план стављају питање националног идентитета, и сходно томе, уводе идеологизовани лирски субјект. Могло би се помислити да се, као и у случају других типолошких група модернистичке лирске субјективности, и овде може говорити о постојању видова лирског Ја који се профилишу у отпору према „главној струји“ модернизма, у овом случају према исказним инстанцама афирмативно одређеним према колективистичким принципима. Ипак, уместо тога, обликују се исказне инстанце које не имплицирају супростављање идеологији националне интеграције, већ своју критику усмеравају или према савременој цивилизацији, или према владајућим државним системима у јужнословенским друштвима 70-их година. Осим тога, занимљиво је да лирски субјект таквих побуна често не подразумева и неоавангардну/постмодернистичку потку. Његово исказивање одржава опозицију партикуларно/колективно, посебно у случајевима критике социјалистичких државних уређења, али не имплицира превазилажење „великих наратива“.

Овде ћемо, стога, говорити о *ангажованом лирском субјекту*<sup>165</sup>, чија појава, сродно идеологизованом лирском Ја/Ми, у великој мери зависи и од интерпретативне заједнице која би његову ангажованост и субверзивност требало да препозна. Најпре се може истаћи *лирски субјект хуманистичког ангажмана*, специфичан за поједине песме Десанке Максимовић и Весне Парун.

---

<sup>165</sup>Могло би се рећи да колективистички/идеологизовани лирски субјект такође представља ангажовану исказну инстанцу. Међутим, овде правимо разлику: идеологизовани лирски субјект преваходно заступа колективистичка начела, док ангажовани лирски субјект подразумева индивидуализовани (субверзивни) однос према инстанцама моћи, што, на концу, такође имплицира одређено идеолошко становиште.

Такво лирско Ја усмерено је на (раз)откривање аксиолошке кризе модерне цивилизације, те исказна инстанца појединих песама Десанке Максимовић своје време исказивања (данашњицу) адекватном употребом глаголских облика, уз емпатичне тонове, изједначава с временом страдања у нацистичким логорима. У лирици Парунове лирско Ја хуманистичког ангажмана сатирично третира изневеревање пацифистичких начела од стране модерних нација.

Када говоримо о ангажованом лирском субјекту који проблематизује социјалистичка друштвена уређења, многи примери његове реализације бивају посредовани алегоријско-параболичним конструкцијама (Ђого, Павлов), што не подразумева потпуно „скривање“ референци на друштвено-политички контекст. Алегоријско-параболичне потке исказивања упућују на инстанце моћи, односе подређених и надређених, на праксе контроле и на насиље, уз спорадично остваривање металирске инстанце, као у појединим примерима Павловљеве поезије („Прекрасно у поезији или жртве декоративних рибица“).

Друштвено-политички контекст исказивања је уочљивији у лирици Бориса Маруне, Ивана Сламнига и Бранислава Петровића, с тим што постоје разлике при конципирању лирског субјекта. Исказивање лирског Ја у појединим песмама Маруне и Петровића открива *персону аутсајдера*, појединца са маргине који није само против једног, конкретног друштвеног уређења, већ је усамљен у препознавању опресије као заједничког својства различитих идеолошких поредака модерних друштава. Док исказивање ангажованог лирског субјекта у поезији Маруне, контекстуализовано просторима западне цивилизације, повремено добија идеолошки/националистички предзнак, Петровићева персона аутсајдера је тога лишена. У случају ангажованог лирског Ја Сламнигове поезије, пак, реч је либералним уверењима и антиколективистичком ставу који су често посредовани иронијски устројеним исказивањем.

Следећи корак при удаљавању од колективистичког лирског субјекта представља *деидеологизовани лирски субјект*. Потоњи термин узима се у обзир условно, пошто се не могу потпуно пренебрегнути теорије које претпостављају постојање идеолошке потке и у наизглед идеолошки неутралним текстовима. Осим тога, занимљиво је да *контекст исказивања* деидеологизованог лирског субјекта, нпр. у поезији Раше Ливаде и Данијела Драгојевића, може задржати

одређујућу одлику колективистичког/идеологизованог лирског Ја, тј. његово самодређење као дела заједнице. Све то, ипак, и поред присуства, нпр. хришћанског етоса у исказима лирског Ја појединих песама Драгојевићеве збирке *Невријеме и друго*, не имплицира афирмацију колективистичког принципа. Разлог је тај што деидеологизовани лирски субјект, понекад и у облику максима нпр. у лирици Раше Ливаде, упућује на неодрживост предвидљивих телеологија „пута“ заједнице и на декаденцију „великих наратива“ из којих телеологије и израстају. Варијација деидеологизације лирског субјекта уочљива је и у поезији Иве Светине, у песмама у којима вера у наслеђе Октобарске револуције није надређена партикуларној егзистенцији и њеним флуксевима жеље/несвесног.

За разлику од неоавангардних/постмодерних дезинтеграција типолошких група модернистичке лирске субјективности, у случају превладавања колективистичке лирске субјективности често нема значајнијег, књижевноисторијски релевантног померања на плану форме/израза. Круцијална разлика између колективистичког и деидеологизованог лирског Ја не успоставља се у равни поступака обликовања, већ у семантичким импликацијама самог исказивања.

Крајњу „тачку“ на овде издвојеној типолошкој „скали“, представља лирски субјект у неоавангардним песничким текстовим Јудите Шалго. Предочен као исказна инстанца која је део бирократских образаца или библиографских јединица, лирски субјект је пасивна, интерпелирана јединица друштва, али са снажним иронијско-критичким импликацијама, будући да зависи од конкретизације „места неодређености“ отворених услед паралитерарних/бирократских компоненти текста. У таквим случајевима се остварује врло специфична идентификациона релација рецепијентске и исказне инстанце, тј. исказивање лирског субјекта је у огољеној и тесној зависности од рецепијентских одлука.

#### **6.1.6. Историјске персоне**

Постоје и типолошке групе које не подразумевају приметну дезинтеграцију, тј. током 70-их година нису значајније уочљиви субверзивни



„одговори“ на нпр. скуп *историјских персоне*. Различите видове лирске субјективности у оквирима неоавангардног/постмодернистичког таласа можемо сматрати дезинтеграцијом модернистичке лирске субјективности, самим тим и историјских персоне као једног од њених карактеристичних одлика. Ипак, уколико посматрамо, као у претходним случајевима, књижевноисторијске консеквенце песничких поступака који интегришу одређени скуп лирских субјеката, може се констатовати да *историјске персоне* током 70-их година нису иницирале, осим у изолованим случајевима о којима ће бити речи у наставку, конкретну трансформацију лирске субјективности.

Историјске персоне разликујемо од већ описане колективистичке/идеологизоване лирске субјективности, која такође може подразумевати функционалну употребу персоне из прошлости одређене заједнице. Ипак, када говоримо о *уже схваћеним историјским персонама*, ситуација исказивања није експлицитније усмерена ка конституисању националног идентитета, већ је реч о парадигматично модернистичкој исказној инстанци која је у служби посредовања специфичних визија историје и промена цивилизацијских епоха.

Историјске персоне су, наравно, функционално употребљен термин и не морају бити обликоване подобно одређеној историјској личности. Оне могу представљати неименоване инстанце које репрезентују поједине повесне етапе, или чак нељудски ентитет који је превасходно у служби лирске артикулације одређеног историјског тренутка. Поступци обликовања таквих персоне подразумевају монолошко, континуирано исказивање, контекстуализовано конкретизованим друштвено-историјским оквиром и назначеним просторно-временским координатама. Такви примери уочљиви су нпр. у македонској поезији (Конески, Ђузел), у врло широком спектру варијација у поезији Миодрага Павловића, као и у лирици Ивана В. Лалића, где су историјске персоне превасходно контекстуализоване византијским цивилизацијским кругом.

У поезији Душка Новаковића могу се пронаћи књижевноисторијски релевантни примери „одговора“ на модернистички вид историјских персоне. Лирски субјект у Новаковићевим песмама често остаје историјска персоне, али се поступак њеног обликовања донекле мења – долази до *редукције информација* о

контексту исказивања, умножавају се „места неодређености“, док само исказивање добија иронијску интонацију. Посредно, акценат се са цивилизацијских успона и падова премешта на механизме моћи, што је својеврсно „предворје“ постмодернистичког демистификовања „великог наратива“ Историје. Осим тога, ускраћивање информација о контексту фиктивне ситуације говора, репрезентативан је пример поступка обликовања лирског субјекта који у великој мери зависи од ангажовања самог рецепијента и његове конкретизације исказне инстанце.

### 6.1.7. Лудистички лирски субјект

Тип *лудистичког лирског субјекта* потребно је издвојити као посебну врсту неоавангардне лирске субјективности која се не може олако придружити ни једној представљеној типолошкој групи. Трансформација видова лирског Ја унутар издвојених типолошких скупова најчешће је иницирана управо неоавангардним одговорима на традиционалније модусе лирског субјекта. Ипак, у овом случају говоримо о неоавангардној варијацији лирског Ја које није видније скопчано са преобликовањем неког од конкретних представљених типова.

Најпре, лудистички лирски субјект није неоавангардни субјект несвесног, иако би било сувише поједностављено рећи да је исказивање лудистичког субјекта лишено повезаности са несвесном сфером, напротив. Лудистички лирски субјект репрезентативан је за *поетику досетке*, засноване на хуморним обртима чија реализација одражава универзалне „механизме“ рада сна и других „формација“ несвесног (в. Freud 1981: 165–185). Утолико је важније констатовати да код лудистичког лирског субјекта субверзивни потенцијали исказивања нису засновани на експанзивном упливу несвесног у дискурс, као што је то случај, нпр. у Шаламуновој поезији.

Лудистички лирски субјект разликујемо и од персоне песника, али и од варијација десупстанцијализације песничког субјекта; није реч ни о доминантно ангажованом лирском Ја, иако исказивање може поседовати критички отклон од позива на идеолошку интерпелацију. Лудистички лирски субјект се може

превасходно уочити у песмама Деспотова и Решин Туцића, где бива пре свега одређен исказивањем амбивалентног „споја“ центрипеталне метафорике и критичко-демистификаторских интенција, тј. слободне асоцијативности и бритке, хуморне рефлексije. Отуд се може рећи да лудистички лирски субјект поседује и дезинтеграционе и хомогенизујуће факторе; децентрирање исказне инстанце наслућује се у изненађујућим метафоричним спојевима и парадоксално-апсурдним исказима, да би све то заправо било прожето „траговима“ когниције, „сигналима“ критичког става о књижевним, културним, друштвеним феноменима. „Мека“ верзија лудистичког лирског субјекта може се уочити у песмама македонског аутора Ристе Лазарова, у којима су „импулси“ децентрирања нешто суспрегнутији, уз типолошки репрезентативну фреквентност, при исказивању, означитеља из сфере медија, политике и јавног живота.

#### 6.1.8. Феминини лирски субјект

Испрва би се могло учинити да се *феминини лирски субјект* може придружити скупу ангажованих лирских субјеката, с којима дели поједине карактеристике, нпр. контекст фиктивне ситуације говора често открива различите видове опресије окружења према исказној инстанци, као и отпор који та инстанца пружа. Међутим, разлике у односу на ангажовани лирски субјект евидентно постоје, услед чега феминини лирски субјект издвајамо у оквиру посебне типолошке групе.

Најпре, феминини лирски субјект није субверзиван према социјалистичком друштвеном поретку, већ пре свега доводи у питање патријархалну основу заједнице и маскулину доминацију. Други важан аспект фемининог лирског субјекта јесте специфично *самоодређење*. И поред разлика, исказне инстанце које припадају овој типолошкој групи превасходно истичу феминини квалитет свог родног/полног идентитета, при чему није реч само о употреби женског рода првог лица једнине/множине, већ и о специфичној *ауторефлексiji*, о *саморазумевању* којим се настоје избећи већ припремљене друштвене улоге за феминини идентитет. Отуд као феминини лирски субјект препознајемо и исказну

инстанцу која се опире процесима интерпелације и учешћу у идеологији патриотизма (нпр. у поезији Вање Петкове), али и персону духа жене која је жртва одбацивања патријархалне заједнице (нпр. у лирици Светлане Макаровић). У српској књижевности такав лирски субјект превасходно се одређује ироничним односом према сопственом месту у интерперсоналним односима (Радмила Лазић, Љиљана Ђурђић). Само исказивање лирског фемининог Ја (у поезији Јагоде Замоде) може бити генерисано питањима неименоване инстанце која нису наведена, али која усмеравају лирски субјект да открије рутину свакодневног живота и донекле детерминисане друштвене улоге; такво „пригушено“ дијалогично лирско Ја указује се као условљено дискурсом Другог, али и као инстанца која није потпуно лишена свести о могућности избора.

Оно што је пресудно при конституисању фемининог лирског субјекта, дакле, није сама персона, већ специфично феминино саморазумевање исказне инстанце. Битно је ипак нагласити да, на плану поступка, феминина лирска субјективност не настаје као реакција на одређени вид модернистичког лирског субјекта. Поступци обликовања фемининог лирског Ја су заправо доминантно модернистички, исказивање је кохерентно, церебрално устројено и без контингентних уплива несвесног, те током 70-их година у јужнословенским књижевностима не уочавамо видове лирског субјекта који би оправдали увођење термина трансгресивне субјективности (Кристева), који би феминину инстанцу повезао са либидинозним, предвербалним, алогичним. Књижевноисторијски значај феминине лирске субјективности је пре свега у увођењу специфичног еманципаторског *етоса* који ће „упловити“ у централну „струју“ српског песништва тек почетком XXI века.

#### **6.1.9. „Пресеци“ типолошких група**

Већ смо сугерисали да се међу издвојеним типовима лирске субјективности и типолошким групама могу успоставити одређени „пресеци“ и продуктивне „зоне“ укрштања. Оне динамизују типолошку „платформу“ и омогућавају опис

неких специфичних феномена и конфигурација лирског субјекта у корпусу јужнословенског песништва 70-их година.

Најпре, потребно је издвојити тип *песничког субјекта метафизичких увида*, који представља „додир“ скупа *персона песника* и групе *лирског субјекта метафизичких увида*. Песнички субјект метафизичких увида, дакле, доводи у везу песнички чин и визију метафизичког/космогонијског поретка. То је, нпр. видљиво у завршници *Споредног неба* Васка Попе, будући да лирско Ја сам песнички језик третира као онтолошки повлашћени медиј. Ипак, управо таква лирска субјективност, услед специфичне композиције *Споредног неба* и смене персона из циклуса у циклус, може бити узрок опализације и не искључује могућност да је заправо реч о персони Звездознанца, о лирском субјекту метафизичког „знања“. У поезији Радована Павловског такође се могу препознати примери песничког субјекта метафизичких увида, кроз успостављену аналогију између муње, која је *архе* постојања, и домета песничког језика, док се omnipotенција песничке фигуре сугерише метафоричним значењем екстензивних простора у којима се песнички субјект метафизичких увида оглашава.

Када говоримо о *песничком субјекту егзистенцијалистичке провенијенције*, скрећемо пажњу на видове лирске субјективности која се може уочити у лирици Александра Ристовића и Стевана Раичковића. Оба аутора уводе персону песника која типичне форме егзистенцијалистичке рефлексије доводи у тесну везу са сврхом и донетима песничког чина. Поступци обликовања саме персоне не поклапају се у потпуности, будући да се у случају лирског субјекта Раичковићеве поезије морају посебно узети у обзир метапоетички, прозни коментари који контекстуализују исказивање лирског Ја у песмама о Црном Владимиру и ојачавају идентификациону везу исказне инстанце песама и емпиријске ауторске фигуре.

*Песнички субјект несвесног* посебно је препознатљив у лирици Томажа Шаламуна, у којој се обриси персоне песника појављују као ретки хомогенизујући фактори дисперзивног исказивања, сталних идентификација са контингентним означитељима и инванзивних улива несвесног. Персона песника, у „кондензованијим“ етапама исказивања, постаје специфична или по

проблематизацији статуса песника/уметника у (пост)модерном свету медија/симулакрума, или по флуидном, несталном антикартезијанском саморазумевању које осцилује од онипотентног поигравања (крајњим) могућностима језика до меланхоличне самоироније.

Неопходно је скренути пажњу и на *колективистички лирски субјект егзистенцијалистичке провенијенције*. Реч је о лирском субјекту, специфичном пре свега за српску књижевност 70-их година (Симовић, Попа, Лалић), који задржава идеологијске импликације, али уводи и рефлексију о питањима која надилазе проблем националног идентитета. Репрезентативна песма у том контексту је „Војничко гробље“ Ивана В. Лалића – контемплација лирског субјекта пред гробљем српских војника из Првог светског рата употпуњује представу о националној специфичности, али истовремено ратно страдање препознаје као подлогу за промишљање о рубним егзистенцијалним ситуацијама.

На крају, након изведене типологизације, вреди издвојити посебан вид лирског субјекта многих песама Данијела Драгојевића. Истицање исказне инстанце његових лирских текстова, на крају типолошких подела, није случајно, већ је у циљу осветљавања феномена лирског субјекта из још једног важног угла. Наиме, лирски субјект Драгојевићевих песама је најбољи показатељ да типологизација и књижевноаналитички означитељи могу много открити о одликама и трансформацијама лирске субјективности, али да се поједине реализације лирског Ја опиру интерпретативном и књижевноисторијском дискурсу. Другим речима, лирски субјект многих Драгојевићевих лирских остварења поседује својства која га могу довести у везу и са егзистенцијалистичким типом лирског Ја, и са лирским субјектом метафизичких увида, и са модернистичким, али и са постмодерним песништвом. Посреди је интелектуалистичка рефлексија која уводи егзистенцијалистичке и метафизичке топосе, уз истовремено дискретно иронијско дистанцирање од њих. Парадигматично модернистичка, континуирана контемплација истовремено је прожета самосвешћу о новом, постмодернистичком разумевању означитељских пракси и језичких конвенција. Испоставља се да је лирски субјект Драгојевићеве поезије често инстанца ненаметљиве *(само)свести о неприпадању* – идеолошком и поетичком, те је неприпадање њено својство и када је реч о типолошким

групама. Лирски субјект рефлексije у Драгојевићевом песмама објављује се из дискурзивно тешко сводивог, поетичког, идеолошког, или епохалног *не-места* (Вуковић), и то омогућава да се у њему евидентније препозна важна одлика лирског субјекта као феномена – стално „узмицање“ пред коначним аналитичким описом.

## 6.2. Завршни поглед на феномен лирског субјекта

Лирски субјект у поезији осме деценије XX века у јужнословенској интерлитерарној заједници посматрали смо као један од средишњих лирских феномена, чији опис и тумачење омогућава уочавање кључних поетичких кретања и промена у одабраном корпусу и датом временском оквиру. Појављивање и реализацију лирског субјекта као исказне инстанце фиктивне лирске ситуације говора, могуће је описати на основу одређеног броја фактора истакнутих на крају теоријског и почетку аналитичког дела, који се оптимално актуализују у конкретном поетичком окружењу. Феномен лирског субјекта, начине и видове његове реализације у конкретним песничким текстовима, немогуће је изоловати од осталих елемената лирског дискурса, тј. поетичког оквира у којем се исказна инстанца појављује. Контекст партикуларне поетике омогућава да се не говори само о апстрактним инстанцама, већ о позицији исказивања која, тек у кореспонденцији са поетичким „оквиром“, еманира самосвојну антрополошку „визију“, ширу представу човека/субјекта.

Одабир 70-их година показао се функционалним при осветљавању наведеног приступа феномену лирског субјекта. Будући да представљају медијалну деценију – зенит и почетак својеврсне декаденције високомодернистичких поетика, те успон неоавангардних и постмодернистичких тенденција у јужнословенским књижевностима – 70-е године су се испоставиле као погодно „поље“ и за представљање што ширег опсега потенцијалних реализација лирског субјекта, али и за препознавање књижевноисторијски релевантних трансформација видова лирске субјективности. У контексту нашег истраживања, најбитније је да постоји евидентна повезаност смене поетичких

модела и поступног преобликовања и превладавања модернистичких типова лирских субјеката.

Самим тим што је изведена и успостављена описана типологија лирске субјективности, још једном су показане интензивне интеракције, блискости и кореспонденције модерних јужнословенских књижевности. Посредством анализе феномена лирског субјекта учињене су видљивијим многе сродне поетичке тенденције у различитим јужнословенским литературама 70-их година, као што је указано и на поједине поетичке разлике, нпр. на доминацију високомодернистичких и минимализовано присуство неоавангарних поетика у македонској и бугарској књижевности у назначеном периоду.

Широк спектар песничких поетика омогућио је да се уочи још једно важно својство реализације лирског субјекта – фактори који условљавају и карактеришу појаву лирског субјекта немају увек, у сваком од случајева, идентичну релеванцију. Другим речима, јасно је да херменеутички процес између осталог има задатак да детектује које текстуалне и вантекстуалне компоненте бивају пресудне за сингуларну појаву лирског субјекта. Најбољи пример за то је разнолика улога интерпретативних заједница. Када говоримо о нпр. парадигматично егзистенцијалистичком лирском субјекту, претпостављена интерпретативна заједница је најшире схваћени „круг“ читалаца/интерпретатора модерне литературе. Међутим, када је реч о колективистичком лирском субјекту, или о ангажованом лирском Ја, постаје врло важно у којој интерпретативној заједници ће се херменеутички процес одиграти, јер ће то условљавати и коначни вид лирског субјекта, (не)препознавање његовог идеолошког предзнака и/или субверзивне интенције.

Осим тога, на опсежној грађи из пет јужнословенских књижевности, показана је и функционалност лирског комуникационог модела, као и то да нису у сваком партикуларном случају лирског Ја, све компоненте тог модела подједнако релевантне. Адекватан пример је то да се већа пажња имплицитном аутору посвећује у случају анализе лирске субјективности у неоавангардним поетикама, него нпр. при појави интимистичке лирске субјективности. Разлог је, показале су анализе, што у неоавангардним поетикама експерименталност на плану форме посредно употпуњује исказивање лирског субјекта, а да при томе сама исказна



инстанца не може бити „одговорна“ за графичке интервенције. Испоставља се, у ствари, да свака појединачна интерпретација нужно мора одмеравати степен удела низа текстуалних, вантекстуалних и поетичких елемената који могу утицати на уобличење лирског субјекта.

Анализа статуса лирског субјекта у јужнословенским књижевностима 70-их година омогућила је да се јасно покаже до које мере његове реализације могу да буду разноврсне и непредвидиве. Такав плурализам иницира једну од круцијалних консеквенци нашег истраживања – мноштво видова лирског субјекта истовремено подразумева и мноштво антрополошких „представа“, визија људске природе и места човека у друштву и свету. Иако се те антрополошке „представе“ понекад не морају међусобно значајније разликовати, свест о њима подсећа интерпретатора/ку да при анализи лирске субјективности није реч само о приступу једном лирском феномену, већ је посреди и дијалог читалачке и уметничке антрополошке „визије“. У том дијалогу који може да открије нијансе разликовања наших погледа на човека и свет, посредничку улогу може имати управо лирски субјект.

## ЛИТЕРАТУРА

### ПОЕЗИЈА / ИЗВОРИ

Багряна, Елисавета. *Контрапункти*. Софија: Български писател. 1972

Бећковић, Матија. *Леле и куку*. Београд: Просвета. 1978.

Бећковић, Матија. *Међа Вука Манитогоа*. Београд: Просвета. 1976.

Бећковић, Матија. *Рече ми један чоек*. Београд: Просвета. 1970.

Цанев, Иван. *Неделен земетрџс*. Софија: Бълг. писател. 1973.

Цанев, Иван. *Телеграма*. Варна: Книгоздателство Георги Бакалов. 1977

Ћегес, Branko. *Eros – Europa – Arafat*. Zagreb: Goranovo proljeće, 1980.

Davičo, Oskar. *Pročitani jezik. Telo telu*. Beograd: Prosveta, 1979.

Davičo, Oskar. *Krov oluje*. Vršac: KOV, 2008.

Данојлић, Милован. *Чистине*. Београд: Просвета. 1973.

Despotov, Vojislav. *Sabrane pesme*. Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2002.

Димитрова, Блага. *Как*. Софија: Народна младеж. 1974.

Dragojević, Danijel. *Bijelo. Izmišljotine*. Zagreb: Naprijed. 1976.

Dragojević, Danijel. *Četvrta životinja*. Zagreb: Naprijed. 1972.

Dragojević, Danijel. *Nevrijeme i drugo*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta. 1968.

Dragojević, Danijel. *Prirodopis*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta. 1974.

Dragojević, Danijel. *Razdoblje karbona*. Zagreb: Centar za kulturnu djeelatnost SSO Zagreba. 1981.

Ђого, Гојко. *Вунена времена (са оптужницом и одбраном на суду)*. Београд: Београдска књига. 2005.

Ђого, Гојко, Ђого Бранка (прир.) *Вунена времена, део 1*. Београд: Службени гласник. 2011а.

Ђого, Гојко, Ђого Бранка (прир.) *Вунена времена, део 2*. Београд: Службени гласник. 2011б.

Ђузел, Богомил. *Острво на копну*. Прев. Душко Новаковић. Подгорица: Отворени културни форум. 2015.

Ђурђић, Љиљана. *Шведска гимнастика*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1977.

Графенауер, Нико. *Песме*. Прев. Гојко Јањушевић. Београд: Народна књига. 1977.

Христов Борис. *Поезија*. 2015.

<http://liternet.bg/publish5/bhristov/poezia/content.htm> 19. 12. 2015.

Иванов, Биньо. Избор из поезије. *Наетис. Антологија балканске поезије*. Атина: Пријатељи часописа „Анти“. 2008. 300-304.

Иванов, Биньо. *Стихотворенија*.

[http://liternet.bg/publish10/binio\\_ivanov/stihotvorenija/content.htm](http://liternet.bg/publish10/binio_ivanov/stihotvorenija/content.htm) 20. 12. 2015.

Јесих, Милан. *Уран в урину, господар!* Maribor: Založba Obzorja, 1972.

Јесих, Милан. *Песме*. Прев. Јосип Ости. Београд: Народна књига, 1981.

Јосифова, Екатарина. *Късо пътуване*. 2015.

<http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=127&WorkID=3553&Level=1> 20. 12. 2015.

Јосифова, Екатарина. *Ноцем иде вятър*. Пловдив: Христо Г. Данов. 1972.

Јосифова, Екатарина. *Посвещение*. Пловдив: Христо Г. Данов. 1979.

Ка̀стелан, Јуре. *Divlje oko*. Zagreb: Znanje. 1976.

Канчев, Николај. Избор из поезије у: *Бугарска књижевност*. Прид. Михајло Пантић, Дарина Дончева. Београд: Филолошки факултет. 2007.

Клетников, Ефтим. *Окото на темниот*. Скопје: Мисла. 1980.

Kolibaš, Darko. *Rez*. Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine Republičke konferencije Saveza omladine Hrvatske, 1969.

Конески, Блаже. *Поезија. Кн. 1*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите. 2011.

Конески, Блаже. *Поезија*. Прев. Сретен Перовић. Сарајево: Веселин Маслеша. 1987.

Кънчев, Николай. *Бяла врана*. В. Търново: Слово. 2001.

Kocbek, Edvard. *Izabrane pesme*. Prev. Marija Mitrović, Tatjana Detiček-Vujasinović, Franci Zagoričnik. Beograd: Nolit. 1983.

Копицл, Владимир. *Туфне: избране песме*. Београд: Народна библиотека Србије: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2013.

Kovič, Kajetan. *Labrador*. Ljubljana. Cankarjeva založba. 1976.

Лалић В. Иван. *О делима љубави или Византија (Чин. Круг. О делима љубави или Византија. Сметње на везама)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 1997.

Лазић, Радмила. *То је ТО*. Београд: Просвета, 1974.

Лазић, Радмила. *Право стање ствари*. Београд: Нолит, 1978.

Лазић, Радмила. *Подела улога*. Београд: СКЗ, 1981.

Левчев, Любомир. *Гладиатор: с меч от зрач: избрани стихове*. Софија: Захарий Стојанов. 1999.

Линдро, Милош. *Вибрации*. Скопје: Мисла, 1980.

Ливада, Раша. *Карантин*. Друго издање. Београд: Просвета, 1978.

Makarovič, Svetlana. *Volčje jagode*. Maribor: Obzorja, 1972.

- Maković, Zvonko. *Veliki predjeli, kratke sjene*. Zagreb: Meandar, 2000.
- Максимовић, Десанка. *Сабране песме, књ. 4*. Београд: Нолит. 1987.
- Максимовић, Мирослав. *Мењачи*. Београд: Просвета. 1972.
- Maleš, Branko. *Sjajno ništa: izbor iz poezije 1978–1998*. Zagreb: Lunapark, 2002.
- Maruna, Boris. *Govorim na sav glas*. Barcelona: Knjižnica hrvatske revije. 1972.
- Матевски, Матеја. *Глас*. Скопје: Мисла. 1984.
- Матевски, Матеја. *Перуника*. Београд: Просвета. 1977.
- Миличић, Милан. *Кога нема*. Београд: Просвета. 1972.
- Milišić, Milan. *Volile su me dvije sestre, skupa*. Sarajevo: Svjetlost. 1989.
- Milišić, Milan. *Zgrad*. Beograd: Rad: Narodna knjiga: BIGZ. 1977.
- Mihalić, Slavko. *Sabrane pjesme*. Zagreb: Naprijed. 1998.
- Новаковић, Душко. *Зналац огледала*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1976.
- Новаковић, Душко. *Подеротине на врећи*. Београд: Просвета, 1979.
- Novaković, Duško. *Sećanje na prve ljude*. Raška: Centar za kulturu „Gradac“, 2012.
- Павлов, Константин. Избор из поезије у: *Бугарска књижевност*. Прид. Михајло Пантић, Дарина Дончева. Београд: Филолошки факултет. 2007. 859-869.
- Павлов, Константин. *Стари неща (избрани стихове и киносценарији)*. <http://liternet.bg/publish3/kpavlov/stari/content.htm>. 18. 12.2015.
- Павловић, Миодраг. *Велика скитија*. Сарајево: Свјетлост. 1969.
- Павловић, Миодраг. *Видовница*. Београд: Народна књига. 1979.
- Павловић, Миодраг. *Заветине*. Београд: Рад. 1976.
- Павловић, Миодраг. *Поезија I*, Београд: Вук Караџић. 1981.
- Павловић, Миодраг. *Поезија II*, Београд: Вук Караџић. 1981.

- Павловић, Миодраг. *Светли и тамни празници*. Нови Сад: Матица српска. 1971.
- Павловски, Радован. *Зрна*. Прев. Цвета Котевска. Београд: Просвета. 1975.
- Павловски, Радован. *Муње*. Прев. Цвета Котевска. Београд: БИГЗ. 1978.
- Паљетак, Луко. *Коцкице за стару даму*. Београд: Просвета. 1975.
- Paljetak, Luko. *Ludo pjevanje u planinama*. Zagreb: Znanje. 1978.
- Paljetak, Luko. *Ljubičaste kiše*. Zagreb: Studentski centar sveučilišta. 1973.
- Parun, Vesna. *Apokaliptičke basne*. Београд: Prosveta. 1976.
- Parun, Vesna. *I prolazim životom*. Београд: Nolit. 1972.
- Parun, Vesna. *Olovni golub*. Београд: Slovo ljubve. 1975.
- Parun, Vesna. *Stid me je umrijeti*. Zagreb: August Cesarec. 1974.
- Петкова, Ваня. *Грешница: стихове*. Софија: Български писател, 1968.
- Petrak, Nikica. *Blaženo doba: sabrane i nove pjesme (1959-2009)*. Zagreb: Matica hrvatska. 2009.
- Петровић, Бранислав. *О проклета да си улицо Риге од Фере*. Београд: Просвета. 1970.
- Петровић, Бранислав. *Предосећање будућности*. Београд: СКЗ. 1973.
- Петровић, Бранислав. *Сабране песме 2*. Београд: The English Book. 2012.
- Петровић, Бранислав. *Све самљи*. Београд: Рад, Народна књига, БИГЗ. 1977.
- Петровић, Милутин. *Глава на пању*. Београд: Просвета, 1971.
- Петровић, Милутин. *Промена*. Београд: СКЗ, 1974.
- Петровић, Милутин. *Свраб*. Београд: Просвета, 1977.
- Попа, Васко. *Сабране песме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2001.
- Радков, Радко. *Византијски запови*. Софија: Народна младеж. 1978.

- Радовић, Борислав. *Изабране песме 1954-1984*. Београд: Нолит. 1985.
- Радовић, Борислав. *Изабране песме 1954-1984*. Београд: Нолит. 1985.
- Радовић, Борислав. *Описи, гесла*. Београд: Нолит. 1970.
- Раичковић, Стеван. *Записи о црном Владимиру*. Београд: Београдска књига. 2007.
- Ренцов, Михаил. *Песме*. Београд: Народна књига. Прев. Митко Манџуков. 1977.
- Rešin Tucić, Vujica. *Jaje u čeličnoj ljusci*. Novi Sad: Tribina mladih, 1970.
- Rešin Tucić, Vujica. *San i kritika*. Novi Sad: Kairos, 1977.
- Rešin Tucić, Vujica. *Prostak u noći*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1979.
- Ристовић, Александар. *О путовању и смрти*. Београд: Нолит. 1976.
- Ристовић, Александар. *Та поезија*. Београд: Нолит. 1979.
- Sever, Josip. *Diktator*. Zagreb: Razlog, 1969.
- Sever, Josip. *Anarhokor*. Zagreb: Naprijed, 1977.
- Симовић, Љубомир. *Песме, књ. 1*. Београд: Стубови културе. 2005.
- Симовић, Љубомир. *Песме, књ. 2*. Београд: Стубови културе. 2005.
- Симовић, Љубомир. *Уочи трећих петлова*. Београд: СКЗ. 1972.
- Slamnig, Ivan. *Sabrane pjesme*. Zagreb: GZH. 1990.
- Slaviček, Milivoj. *Otvoreno radi (eventualnog) preuređenja*. Zagreb: August Cesarec. 1978.
- Stanisavljević, Miodrag. *Knjiga senki*. <http://miodrag.stanisavljevic.net/1-pesme/knjiga-senki/> 20.12.2015
- Stanisavljević, Miodrag. *Levi kraljevi*. <http://miodrag.stanisavljevic.net/1-pesme/levi-kraljevi/> 18.12.2015.

Stanisavljević, Miodrag. *Slike i saglasja*. <http://miodrag.stanisavljevic.net/1-pesme/slike-i-saglasja/> 20. 12. 2015.

Стефановић, Мирјана. *Промаја: изабране и нове песме*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић. 2011.

Stojević, Milorad. *Litvanski erotski srp*. Zagreb: Liber, 1974a.

Stojević, Milorad. *Ličce*. Zagreb: August Cesarec, 1974b.

Стрниша, Грегор. *Песме*. Прев. Роксанда Његуш. Београд: Народна књига. 197?.

Strniša, Gregor. *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba. 2007.

Svetina, Ivo. *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja...* Ljubljana: Samozaložba, 1976.

Svetina, Ivo. *Botticelli*. Prev. Ljubomir Stefanović. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1980

Шаламун, Томаж. *Песме*. Избор Јанко Кос. Прев. Дејан Познановић. Београд: Народна књига, 1974.

Šalamun, Tomaž. *Metoda anđela*. Prev. Josip Osti. Zagreb: Mladost, 1980.

Šalamun, Tomaž. *Druidi*. Prev. Josip Osti. Banja Luka: Glas, 1978.

Šalamun, Tomaž. *Balada za Metku Krašovec*. Prev. Milan Đorđević. Smederevo: Arka, 2003.

Šalamun, Tomaž. *Zašto sam fašist*. Prev. Josip Osti. *Agon: internet časopis posvećen savremenoj poeziji* 22 (2013).  
[http://www.agoncasopis.com/stari\\_sajt/Broj\\_22/o%20poeziji/1.Tomaz\\_Salamun\\_Poker.html](http://www.agoncasopis.com/stari_sajt/Broj_22/o%20poeziji/1.Tomaz_Salamun_Poker.html) [4. 9. 2016]

Šalgo, Judita. *67 minuta, naglas*. Novi Sad: Matica srpska, 1980.

Шопов, Ацо. *Дуго долажење огња*. Прев. Сретен Перовић. Београд: Рад. 1977.

Шопов, Ацо. *Песме*. Прев. Сретен Перовић. Београд: Народна књига. 197?.

Tadić, Novica. *Pesme*. Beograd: Rad. 1988.



- Taufe, Veno. *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 1975.
- Тауфер, Вено. *Песме*. Прев. Марија Митровић. Београд: Народна књига. 1974.
- Tišma, Slobodan. „Boja i šeboj“. *Delo* 9 (1975): 1371–1377.
- Тишма, Слободан. „Књига свећњак кров“. *Летопис Матице српске* 1 (јул 1973): 83–85.
- Тишма, Слободан. „Цвеће на поду“. *Летопис Матице српске* 4 (април 1976): 468–473.
- Todorović, Miroljub. *Putovanje u Zvezdaliju*. 2016a  
<http://www.miroljubtodorovic.com/pages/putovanjeuzvezdaliju.pdf> [4. 9. 2016.]
- Todorović, Miroljub. *Gejak glanka guljarke*. 2016b  
[http://www.miroljubtodorovic.com/pages/gejak\\_glanca\\_guljarke.htm](http://www.miroljubtodorovic.com/pages/gejak_glanca_guljarke.htm) [4. 9. 2016.]
- Todorović, Miroljub. *Svinja je odličan plivač i druge pesme*. Београд: Tardis. 2009.
- Тодоровски, Гане. *Скопјани*. Скопје: Наша књига. 1987.
- Урошевић, Влада. *Песме*. Прев. Љубомир Симовић, Цвета Котевска. Београд: Народна књига. 1981.
- Vegri, Saša. „Obsežnejši zbor pesmi Saše Vegri (iz zbirke *Zajtrkujem v urejenem naročju, Ofelija in trojni aksel, Tebi v tišino, To niso pesmi za otroke ali kako se dela otroke*)“. 2014.  
<http://policadubova.org/akce.php?lang=sl&id=36> [5. 9. 2016.]
- Букадиновић, Алек. *Кућа и гост*. Београд: Просвета. 1969.
- Букадиновић, Алек. *Трагом плена и коментари*. Београд: Просвета. 1973.
- Zajc, Dane. *Izabrane pjesme*. Prev. Radoslav Dabo. Zagreb: Konzor. 2001.
- Zajc, Dane. *V belo: zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba. 2008.
- Zamoda, Jagoda. *Knjiženstvo van sebe*. Zagreb: Mladost, 1981.
- Zlobec, Ciril. *Glas*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1980.

## РЕЧНИЦИ И ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Seventh Edition. Boston: Heinle & Heinle, 1999.

Aquien, Michèle, et Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Le Livre de Poche, 1996.

Aron, Paul, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002.

Auger, Peter. *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*. London: Anthem Press, 2010.

Baacke, Dieter, (Hg.). *Kleines literarisches Lexikon*. München: Francke, 1966.

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Bantel, Otto. *Grundbegriffe der Literatur*. Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag, 1974.

Beck, Rudolf, Hildegard Kuester, und Martin Kuester. *Terminologie der Literaturwissenschaft: Ein Handbuch für das Anglistikstudium*. München: Max Hueber Verlag, 1998.

Beckson, Karl, and Arthur Ganz. *Literary Terms: A Dictionary*. Third edition, revised and enlarged. New York: The Noonday Press, 1989.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

Carey, Gary, and M. E. Snodgrass. *A Multicultural Dictionary of Literary Terms*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Co., 1999.

Charpentreau, Jacques. *Dictionnaire de la poésie*. Paris: Fayard, 2006.

Cuddon J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fifth Edition. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Cuddon J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London [etc.]: Penguin books, 1991.

Demougin, Jacques, (dir.). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures: littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. 2 vols. Paris: Larousse, 1985–1986.

*Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2e édition augmentée. Paris: Albin Michel, 2001.

Didier, Béatrice, (dir.). *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: PUF, 1994.

*Encyclopédie de la littérature*. Paris: Librairie générale française, 2003.

Fowler, Roger, (ed.). *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.

Gorp, Hendrik van, Dirk Delabastita, Georges Legros, Rainier Grutman et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2001.

Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Harlow: Longman, 1984.

Greene, Roland, (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 2012.

Hawthorn, Jeremy. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Edward Arnold, 1992.

Herd, Eric William, and August Obermayer. *A Glossary of German Literary Terms*. Second Edition. Dunedin: University of Otago, 1992.

Mikics, David. *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven & London: Yale University Press, 2007.

Morner, Kathleen, and Ralph Rausch. *NTC's Dictionary of Literary Terms*. New York [etc.]: McGraw-Hill, 1998.

Mougin, Pascal, et Karen Haddad-Wotling, (dir.). *Dictionnaire mondial de la littérature*. Paris: Larousse, 2012.

Murfin, Ross, and Supryia M. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston: Bedford Books, 1997.

Myers, Jack, and D. C. Wukasch. *Dictionary of Poetic Terms*. Denton, Tex.: University of North Texas Press, 2003.

Nünning, Ansgar, (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2008.

Popović, Tanja. *Rečnik književnik termina*. Beograd: Logos Art, 2007.

Schweikle, Günther und Irmgard. *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler, 1990.

Scott, A. F. *Current Literary Terms: A Concise Dictionary of Their Origin and Use*. London: MacMillan, 1979.

Shaw, Hary. *Dictionary of Literary Terms*. New York [etc.]: McGraw-Hill, 1972.

Shipley, Joseph T., (ed.). *Dictionary of World Literary Terms*. Boston: Writer, 1970.

Šnel, Ralf, (prir.). *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas, sa posebnim osvrtom na nemačko govorno područje*. Prev. Spomenka Krajčević [et al.]. Beograd: Plato, 2006.

Träger, Claus, (Hg.). *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1986.

Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: A. Kröner, 2001.

Wolfreys, Julian. *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004.

Živković, Dragiša, (ur.). *Rečnik književnih termina*. Drugo, fototipsko izdanje. Banja Luka: Romanov, 2001.

## ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

Abraham, Nicolas. „Psychoanalytic Esthetics: Time, Rhythm, and the Unconscious“. *Diacritics*, 16, 3 (1986): 2–14.

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York: W. W. Norton & Company, 1958.

Adorno, Teodor, i Max Horkheimer. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski. Sarajevo: Veselin Masleša, 1974.

Алипиева, Антоанета. Поезията през 60-те и 70-те години на XX век. Фигури и контексти. *НРБ-литературата: История, понятия, подходи*. Съставител Пламен Дойнов. Варна: LiterNet. 2013.<<http://liternet.bg/publish/aalipieva/60-70.htm>>16.12.2015.

Алипиева, Антоанета. „Екатарина Йосифова в поетичното десетилетие на 70-те години от XX век“. *Екатарина Йосифова в българската литература и култура*. София: Кралица Маб. 2011. 33-40.

Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.

Андоновска, Биљана. „Ритуали преживљавања надреализма: од *Анатомије до Флоре* Оскара Давича“. У: *Песничка поетика Оскара Давича*. Ур. Јован Делић, Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 209–236.

Антов, Пламен. „Фигурите на Детето и Поета в поезията на Борис Христов“. *Борис Христов в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2013. 59-81.

Антонова, Александра. „Поетика на баналното в стихосбирката 'Вечерен тромпет'“. *Борис Христов в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2013. 140-144.

Auerbah, Erih. *Mimesis*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1978.

Avril, Nikol. *Rečnik ljubavne strasti*. Prev. Olgica Stefanović. Beograd: Službeni glasnik. 2013.

Аврамовић, Марко. „Развој песничке самосвести у поезији Александра Ристовића“. У: *Развојни токови српске поезије. Том 2./ 42. научни састанак слависта у Букове дане*. Београд: МСЦ, 2013: 863–873.

Badiou, Alain. „Avanture francuske filozofije“, prev. Nebojša Bogdanović, Ilija Petronijević, Nevena Negojević. *Stvar 2* (2011): 105–112.

Bagić, Krešimir. „Je li moguće napisati sve – ispočetka?“ U: Maković, Zvonko. *Veliki predjeli, kratke sjene*. Zagreb: Meandar, 2000. 6–22.

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Nolit: Beograd, 1989.

Balžalorsky, Varja. *Lirski subjekt: doktorska disertacija*. Mentor: prof. dr. Boris A. Novak. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2009.

Бараћ, Станислава. „Критичка анализа дискурса“. *Књижевна историја*, XLIII, 143/144 (2011): 367–379.

Barthes, Roland. „Smrt autora“, prev. Miroslav Beker. U: *Suvremene književne teorije*, prir. Miroslav Beker. Zagreb: Liber. 1986.

Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak: Gradac. 2005.

Batler, Džudit. *Psihički život moći*. Prev. Vesna Bogojević, Tanja Popović, Teodora Tabački. Beograd: FMK, 2012.

Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače*. Prev. Slavica Miletić. Beograd: B92, 2001.

Bellemin-Noël, Jean. „Textoanalysis and Psychoanalysis“. tr. Bermingham P. Roland. *SubStance*, 18, 2, 59 (1989): 102–111.

Benvenist, Emil. *Problemi opšte lingvistike*. Prev. Sreten Marić. Beograd: Nolit, 1975.

Benjamin, Walter. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Prev. Javorka Finci-Pocrnja. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.

Bilban, Tina. „Problem časa v sodobni slovenski poeziji“. *Primerjalna književnost*. 31. 2. 2008. 67-91.

Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga, 1998.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska, 2000. Blevins, Jacob. „Introduction“. *Dialogism and Lyric Self-fashioning: Bakhtin and the Voices of Genre*. New York: Susquehanna University Press, 2008. 11–22.

Bloom, Harold. „The Necessity of Misreading“. *The Georgia Review*. 29, 2 (1975): 267–288.

Blum, Harold. *Antitetička kritika*. Prev. Maja Herman-Sekulić. Beograd: Slovo ljubve, 1980. Bogdan, Tomislav. „Instancija lirskog subjekta i hrvatska petrarkistička lirika“. *Umjetnost riječi*, XLV, 3–4 (2001): 161–176.

Bošković, Aleksandar. *Pesnički humor u delu Vaska Pope*. Beograd: IKUM. 2008.

Bošković, Ivan. „O Slamnigovim pjesničkim strategijama“. U: *Ivan Slamnig: ehnti tschatschine Roge!*. Ur. Krešimir Bagić. Zagreb: AGM. 2011. 101-119.

Božović, Gojko. „Kosi jezik Vojislava Despotova“. U: Despotov, Vojislav. *Sabrane pesme*. Prir. Gojko Božović. Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2002. 485–510.

Божовић, Гојко. „Откриће свакодневног“. У: *Борислав Радовић, песник*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 2002. 29-40

Брајовић, Тихомир. *Речи и сенке*. Београд: Просвета. 1997.

Брајовић, Тихомир. „Урнебесне слике Васка Поне“. У: *Поезија Васка Поне*. Ур. Новица Петковић. Београд: ИКУМ. 1997. 99-116.

Брајовић, Тихомир. „Између митске и трагичне визије: 'Мелиса' и 'Десет сонета нерођеној кћери'“. *Књижевност*. 49. 103. св. 3/4 (1998). 477-502.

Braјović, Tihomir. „Decentrirani subjekt kao poluga pesničke imaginacije“. PH 4, ur. Dragan Stojanović. Beograd: Samostalno autorsko izdanje saradnika na istraživačkom projektu *Književnoteorijska misao dvadesetog veka i problemi proučavanja srpske književnosti*, 2000. 7–21.

Braјović, Tihomir. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.

Брајовић, Тихомир. „Оскар Давичо или Поетика виталистичке самосвести“. *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

Брајовић, Тихомир. „Превладавање реторике у песништву Борислава Радовића“. У: Борислав Радовић. *Изабране песме*. Избор Тихомир Брајовић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2005. 7-25.

Braјović, Tihomir. *Identično različito*. Beograd: Geopoetika. 2007.

Брајовић, Тихомир. *Кратка историја преобилља*. Зрењанин: Агора, 2009.

Braјović, Tihomir. Karika koja nedostaje: južnoslovenska komparatistika. *Komparativni identiteti: srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik. 2012.

Braјović, Tihomir. *Narcisov paradoks: problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.

Bray, Abigail. *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference*. New York: Palgrave, 2004.

Brebanović, Predrag. „Implicitni autor i njegov 'čitalac'“. РН 4, ur. Dragan Stojanović. Beograd: Samostalno autorsko izdanje saradnika na istraživačkom projektu *Književnoteorijska misao dvadesetog veka i problemi proučavanja srpske književnosti*, 2000. 22–51.

Бребановић, Предраг. „Има ли живота после смрти: судбина ауторске инстанце у наратолошкој расправи“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 49, 1/2 (2001): 179–196.

Brebanović, Predrag. *Antitetički kanon Harolda Bluma*. Beograd: Fabrika knjiga, 2011.

Brejс, Tomaž. „Kada: Sada“. *Obzorja jezika/ Obnebjа jezika: poezija Tomaža Šalamuna*. Ur. Zvonko, Kovač. Zagreb: FF press, 2014. 21–35.

Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Prev. Lela Matić. Kruševac: Bagdala, 1979.



Buljac, Miljenko. „Pjesništvo Ivana Slamniga - opis i mikrostrukture“. U: *Ivan Slamnig: ehnti tschatschine Roge!*. Ur. Krešimir Bagić. Zagreb: AGM. 2011. 121-135.

But, Vejn. *Retorika proze*. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.

Bužinjska, Ana. „Markovski Pavel Mihail“. *Književne teorije XX veka*. Prev. Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Cavarero, Adriana. *For more than One Voice*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1978.

Chow, Rey. „Poststructuralism: Theory as Critical Self-consciousness“. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, ed. by Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 193–210.

Цидилко, Весна. *Студије о поетици Васка Поне*. Београд: Службени гласник. 2008. Cirlot J. E. *A Dictionary of Symbols*. New York, Lonon: Routledge. 2001.

Coelsch-Foisner, Sabine. „The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos-Mode-Voice)“. *Theory into Poetry*, ed. by Eva Müller-Zettelmann, Margarete Rubik. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. 57–80.

Combe, Dominique. „La référence dédoublée“. *Figures du sujet lyrique*, dir. D. Rabaté. Pariz: PUF, 1996. 39–63.

Culler, Jonathan. „Apostrophe“. *The Pursuit of Signs*. New York: Routhledge Classics, 2001. 149–171.

Culler, Jonathan. „Lyric, History and Genre“. *New Literary History*, 40 (2009): 879–899.

Culler, Jonathan. „Comparative Literature, at Last“. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. by Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 2006. 237-248.

Damrosch, David. „World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age“. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. by Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 2006. 43-53.

Давичо, Оскар. „Поезија и отпори“. *Поезија, отпори и неотпори*. Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост. 1969. 7–99.

Davičo, Oskar. *Rituali umiranja jezika*. Београд: Nolit, 1974.

De Man, Paul. „Dijalog i dijalogizam“, prev. Melita Bačić. *Bahtin i drugi*, prir. Vladimir Biti. Zagreb: Naklada MD, 1992. 125–136.

De Man, Paul. „Lyric Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss“. *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ed. by Chaviva Hošek, Patricia Parker. London: Cornell University Press, 1985. 55–72.

De Man, Paul. „Lyric Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss“. *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ed. Chaviva Hošek, Patricia Parker. London: Cornell University Press, 1985. 55–72.

De Man, Pol. „Antropomorfizam i trop u lirici“. Prev. Vladimir Gvozden. *Književna retorika danas*. Prir. Miodrag Radović. Београд: Službeni glasnik, 2008.

De Man, Pol. *Problemi moderne kritike*. Prev. Sreten Marić. Београд: Nolit, 1975.

Debeljak, Aleš. „Teorija hagiografije“. Prev. Bojana Stojanović. *Polja* 32, 326 (1986): 171–172.

Dedić, Nikola. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Београд: Atoča, 2009.

Dekanović, Ivo. „Pjesnik pred šutnjom bliskih predmeta: jedno iskustvo u pjesmama Milivoja Slavičeka“. *Polja*. 22. 213 (1976) 3-6.

Delez Žil, i Feliks Gatari. *Anti-Edip: kapitalizam i šizofrenija*. Prev. Ana Moralić. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

Делез, Жил. *Ниче и филозофија*. Прев. Светлана Стојановић. Београд: Плато, 1999.

Делић, Јован. „Аутопоетички тренуци Матије Бећковића – језичка самосвијест“. У: *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*. Ур. Јован Делић, Драган Хамовић. Београд: ИКУМ. 2012.

Делић, Јован. „Дијалогичност пјесништва Љубомира Симовића и усмјереност на говор другог“. У: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Ур. Александар Јовановић,

Делић, Јован. *Иван В. Лалић и њемачка лирика*. Београд: СКЗ. 2011.

Делић, Јован. „Ноћни откоси стихова и смрти“. У: *Стеван Раичковић. Записи о црном Владимиру*. Београд: Београдска књига. 2007. 32-89.

Делић, Јован. „Поезија праштања и милосрђа“. У: *Поезија и поетика Десанке Максимовић*. Ур. Милош Ђорђевић, Жељко Ђупић. Београд: Стручна књига. 1999. 33-43.

Denegri, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. Sedamdesete*. Београд: Orion art & Тору, 2013.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета. 2004.

Derida, Žak, Gadamer, Hans Georg. Hermeneutički izazov. *Delo*. 38, 1/2 (1992). 194-208.

Derida, Žak. „Potpis događaj kontekst“, prev. Milutin Stanisavac, *Delo*, XXX, 6 (1984): 7–36.

Derida, Žak. *Glas i fenomen*. Prev. Zoran Janković. Београд: Истраживачко издавачки центар SSO Србије, 1989.

Derrida, Jacques. „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“. У: *Strukturalistička kontroverza*, prir. Euđenio Donato, Ručard Meksi, prev. Jasmina Lukić. Београд: Prosveta, 1988. 289–309.

Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Ed. by Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.

Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Prev. Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo: Veselin Masleša, 1976.

Дерида, Жак. *Истина у сликарству*. Прев. Спасоје Ђузулан. Никшић: Јасен. 2001.

Деспих, Ђорђе. *Порекло песме: потенцијал интертекстуалности у поезији Миодрага Павловића*. Зрењанин: Агора, 2008.

Despotov, Vojislav. *Čekić tautologije*. Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2005.

Dikro Osvald, Todorov Cvetan. *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku II*. Prev. Sanja Grahek, Mihajlo Popović. Beograd: Prosveta, 1987.

Diltaj, Vilhelm. *Doživljaj i pesništvo*. Prev. Saša Radojčić. Novi Sad: Orpheus, 2004.

Дойнов, Пламен. „Алтернатива и антологизиране: между дебюта Седмица и антологията Стихове и междустихия“. *Иван Цанев в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2012. 10-20.

Дойнов, Пламен. *Алтернативният канон*. София: Нов български университет. 2012.

Дойнов, Пламен. „За Биньо Иванов“. *Биньо Иванов в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2010. 5-7.

Дойнов, Пламен. „Константин Павлов и началата на българския постмодернизъм“. *Константин Павлов в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2009. 175-189.

Дойнов, Пламен. „НРБ-литературата: речници, диалози, (не)разбиране“. *НРБ-литературата: история, понятия, подходи*. Съставител Пламен Дойнов. Варна: LiterNet. 2013. <http://litenet.bg/publish/pdoynov/nrb-literaturata.htm>. 16.12.2015.

Дойнов, Пламен. „Поезията на Константин Павлов: археологии на българския алтернативен канон между 50-те и 80-те години на ХХ век“. *Константин Павлов в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2009. 24-43.

Дойнов, Пламен. „Почеркът и книгите на Екатарина Йосифова: контекст и археологии между 1969 и 1989“. *Екатарина Йосифова в българската литература и култура*. София: Кралица Маб. 2011. 10-32.

Dolar, Mladen. *Glas i ništa više*. Prev. Anera Ryznar. Zagreb: Disput, 2009.

Друговац, Миодраг. *Поетиката на Гане Тодоровски*. Скопје: Наша књига. 1988.

Dworkin, Kenneth. „The Fate of Echo“. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Ed. Craig Dworkin, and Kenneth Goldsmith. Evanston: Northwest University Press. 2011. xxii-liv.

Džejmson, Fredrik. *Političko nesvesno*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Rad, 1984.

Ђого, Гојко. „Одбрана“. У: Ђого Гојко . *Вунена времена (са оптужницом и одбраном на суду)*. Београд: Београдска књига. 2005. 101-151.

Ђорђевић Бојан. „Генеза збирке *Летопис Перунових потомака Десанке Максимовић*“. *Књижевна историја*. 44 (2012) 147. 509–514.

Ђорђевић, Ћаслав. „Demitologizacija duha i mentaliteta: društvena funkcija znakova u poemi *Subota* i drami *Čudo u Šarganu*“. *Savremenik*. LII. 11 (1980). 407-419.

Ђорђевић, Dragan. „Goli život književnog jugoslovenstva“. *Sarajevske sveske* 49–50 (2016): 159–172. <http://www.sveske.ba/files/brojevi/Sarajevske%20sveske%2049-50.pdf> 20. 3. 2017.

Ђорђевић, Milan. „Na mestu gde se skuplja ambra“. У: Томаж, Šalamun. *Ambra*. Prev. Milan Ђорђевић. Beograd: Forum pisaca, 2002. 75–80.Ђурић, Дубравка. „Владимир Копицл: од језичког обрта до пародијског раја“. *Поезија Владимира Копицла*. Ур. Мирјана Станишић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2014. 57–66.

Ђурић, Дубравка. „Типологија српске поезије после 1970“. *Књижевност* 11–12 (1993): 1205–1214.

Ђурић, Dubravka. „Nacrt za arheologiju poezije – Vladimir Kopicl i konceptualna poezija u kontekstu vojvođanske, srpske i jugoslovenske poezije 70-ih i 80-ih godina 20. veka“. *Polja* 54, 458 (2009): 48–54.

Ђурић, Dubravka. *Poezija, teorija, rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje*. Beograd: Orion art, 2009.

Ђурић, Дубравка. „Модернизам у поезији и женска списатељска позиција: случај Мирјане Стефановић“. У: *Поезија Мирјане Стефановић*. Ур. Ана Ђосић-Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2012. 95-108.

Đurić, Jelena. *Globalni procesi i preobražaj identiteta: antropološki aspekti*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. 2012.

Đurišin, Dionyz. „Posebne interliterarne zajednice“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 3*. Ur. Ernest Fišer, Franjo Grčević. Zagreb. 1988. 24-28.

Ђурчинов, Милан. *Нова македонска књижевност*. Београд: Нолит, 1988.

Елиот Т.С. „Хамлет“. *Изабрани текстови*. Прев. Милица Михаиловић. Београд: Просвета, 1963. 54–60.

Easthope, Anthony. *Poetry as Discourse*. New York: Routledge, 2003.

Emerson, Caryl. „Answering for Central and Eastern Europe“. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. by Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 2006. 203-211.

Engler, Balz. „Narrative Links in Non-Narrative Poetry“. *Contemporary Approaches to Narrative*, ed. by Anthony Mortimer. Tübingen: Narr, 1984.

Evans, Dilan. „Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize“. *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu II*, 7 (2011): 88–128.

Фадел, Морис. „Банално и унікално“. *Борис Христов в бъларската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2013. 133-139.

Фадел, Морис. „Искусство и зло“. *Константин Павлов в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2009. 162-167.

Fališevac, Dunja. „Dubrovnik kao izazov hrvatskim liricima 20. stoljeća“. *Dani Hvarskog kazališta*. 33. 1 (2007). 69-94.

Fink, Bruce. *Lakanovski subjekt*. Prev. Ana Štambuk. Zagreb: Kruzak, 2009.

Fiš, Stenli. „Ima li teksta na ovom kursu?“. *Reč*, 1, 3 (1994).

Frank, Manfred. *Kazivo i nekazivo*. Prev. Darija Domić. Zagreb: Naklada MD, 1994.

Freud Sigmund. „The Uncanny“. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. by Vincent B. Leitch. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2001. 929–952.

Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике*. Прев. Томислав Бекић. Нови Сад: Светови: МБМ плас, 2003.

Frojd, Sigmund. *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Prev. Tomislav Bekić. Novi Sad: Matica srpska, 1981.

Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed, 1979.

Fuko, Mišel. „Šta je autor?“, prev. Eleonora Prohić, *Polja*, 57, 473 (2012): 100–112.

Fuko, Mišel. *Riječi i stvari*. Prev. Nikola Kovač. Beograd: Nolit, 1971.

Гадамер, Ханс Георг. „Деконструкција и герменевтика (I)“. *Герменевтика и деконструкција*. Перев. Анањевой Е. Санкт-Петербург: Б.С.К, 1999. 243–254.

Galbraith, Mary. „Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative“. In: *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, ed. by Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, and Lynne E. Hewitt. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1995. 19–59.

Genette Gérard. *Paratexts*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

Георгиев, Љубен. *Любомир Левчев*. Софија: Български писател. 1985.

Gilbert, Sandra. Gubar, Suzan. „Zaraza u rečenici: žena pisac i strepnja od autorstva“, prev. Radmila Nastić, *Ženske studije*, 5-6 (1996): 112–137.

Глушчевић, Зоран. „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијско и сатирично-пародијског“. У: Миодраг Павловић. *Поезија II*. Београд: Вук Караџић. 1981. 249-313.

Goldsmith, Kenneth. „Why Conceptual Writing? Why Now?“ *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Ed. Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith. Evanston: Northwest University Press, 2011. xvii-xxii.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.

Golež, Marjetka. „Slovenska ljudska pesem in njeni odsevi v poeziji Svetlane Makarovič“. *Traditiones 27 – Zbornik inštituta za slovensko narodopisje*. Ljubljana: Inštitut za

slovensko narodopisje: Založba ZRC, ZRC SAZU: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1998. 61–78.

Golež, Marjetka. „Gregor Strniša, Venko Taufer in ljudska pesem“. *Slovstvena folklor*. Ur. Marija Stanonik. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. 1995. 167-183.

Gosetti-Ferencei, Jennifer Anna. *Heidegger, Hölderlin, and the Subject of Poetic Language: Toward a New Poetics of Dasein*. New York: Fordham University Press. 2004.

Grafenauer Niko. „O Zagoričniku“. *Fantasma epohé. Poezija in/kot igra II. Slovenska avangardna poezija 1965-1983*. Ur. Andrej Medved. Koper: Hyperion. 2011. 1562–1566.

Грдинић, Никола. *Формални маниризми*. Београд: Народна књига, 2000.

Greene, Roland, (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 2012.

Gvozden, Vladimir. *Činovi prisvajanja*. Novi Sad: Svetovi. 2005.

Habermas, Jürgen. *Filozofski diskurs moderne*. Prev. Igor Bošnjak. Zagreb: Globus. 1988.

Hajdeger Martin. „Helderlin i suština poezije“. *Mišljenje i pevanje*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Nolit. 1982.

Hajdeger Martin. „Stvar“. *Mišljenje i pevanje*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Nolit. 1982.

Hajdeger Martin. *Mišljenje i pevanje*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Nolit. 1982.

Hajdeger, Martin. *Uvod u metafiziku*. Beograd: Vuk Karadžić. 1976.

Hamburger, Kate. *Logika književnosti*. Prev. Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit, 1976.

Хамовић Драган. „Поезија Милована Данојлића“. У: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Ур. Јован Делић, Драган Хамовић. Београд: ИКУМ. 2013. 49-65.

Хамовић, Драган. „Настасијевић, Попа, Тадић: линија поетичке сродности“. У: *Огњено перо Новице Тадића*. Ур. Драган Лакићевић. Београд: СКЗ: Филолошка гимназија, 2014. 45–57.



Хамовић, Драган. „Косовско опредељење у поезији Љубомира Симовића“. У: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Ур. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић. Београд: ИКУМ. 2011. 303-317.

Hansen-Löve, Aage. „Intermedijalnost i intertekstualnost“. Prev. Benjamin Tolić. У: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988. 31–74.

Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Prev. Ljiljanka Lovrinčević. Zagreb: Globus, 1992.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika III*. Prev. Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Fenomenologija duha*. Prev. Nikola M. Popović. Beograd: Bigz. 1979.

Heking, Jan. „Fukoova arheologija“, prev. Milana Bošković. *Mišel Fuko, 1924-1984-2004, hrestomatija*, prir. Pavle Milenković, Dušan Marinković. Novi Sad: Art print, 2005. 129–140.

Herman, David. Textual 'You' and double deixis in Edna O'Brien's A Pagan Place. *Style* 28.3 (Fall, 1994): 378 (33 pages).[http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Herman\\_94.html](http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Herman_94.html) 20. 3. 2017.

Holland, N. Norman. „Reading and Identity“. <http://users.clas.ufl.edu/nholland/rdgident.htm>. 7.7.2015.

Holmes, Olivia. *Assembling the Lyric Self*. London: University of Minesota Press, 2000.

Hünn Peter, Schönert Jörg. „Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry“. In: Hünn Peter, Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005. 1–13.

Игов, Светлозар. *Историја нове бугарске књижевности*. Прев. Мила Васов. Београд: Филип Вишњић. 2004.

Ингарден Роман. *О сазнавању књижевноуметничког дела*. Прев. Бранимир Живојиновић. Београд: СКЗ, 1971.

Irigaraj, Lis. „Spekulum“, prev. Ivana Mardešić, *Ženske studije*, 1 (1995).

Иванић, Душан. „Аспекти лирског јунака у лирици српског романтизма“, *Књижевна историја*, XIV, 56 (1982): 494–518.

Ivanović, Radomir. *Poetika Blaža Koneskog*. Beograd: BIGZ. 1982.

Ивановић, Радомир. „Филозофија и психологија стварања Аце Шопова“. У: *Животот и делото на Ацо Шопов*. Ур. Гане Тодоровски, Катица Кулавкова, Веле Смилевски. Скопје: Македонската академија на науките и уметностите. 2005. 45-72.

Izer, Wolfgang. „Apelativna struktura tekstova“. У: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, prir. Dušanka Maricki. Beograd: Nolit, 1978. 94–115.

Izer, Wolfgang. „Implicitni čitatelj“. *Uvod u naratologiju*, prir. Zlatko Kramarić. Osijek: Revija – Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“, 1989. 53–66.

Jacek Kozak, Krištof. „Avangardistički divlji lovac: dvojnik avangardnog pesnika“. У: *Obzorja jezika / Obnebjja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*. Ur. Zvonko Kovač. Zagreb: FF press. 2014. 65–78.

Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Prev. Milka Ivić, Draginja Pervaz. Beograd: Nolit, 1966.

Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prev. Drinka Gojković. Nolit: Beograd, 1978.

Jejts, Vilijam Batler. *Mitologike*. Prev. Vesna Podgorac. Beograd: IP Esotheria, 1997.

Jeјтс, Батлер Виљем. *Кула*. Прев. Милован Данојлић. Београд: БИГЗ. 1978.

Jeјтс, Вилијам Батлер. *Визија*. Прев. Милан Милетић. Београд: Службени гласник, 2011. Jelača, Petra. „Poetika i lirske vrste kod trubadura“. *Kolo*. 4 (2007). <http://www.matica.hr/kolo/305/Poetika%20i%20lirske%20vrste%20kod%20trubadura/> 19.12.2015.

Јерков, Александар. „Да ли се смисао (у поезији) чује?“ У: *Предачка мелодија Алека Букадиновића*. Ур. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић. 101-131.

Јовановић, Александар. „Песник српске Византије: над песмом ‘Рашка’ Ивана В. Лалића“. *Политика*, 27. април (1996): 18.

Јовановић, Александар. „Борислав Радовић или доследност песничке стратегије“. У: Борислав Радовић. *Песме*. Београд: СКЗ. 1994. III-LXII.

Јовановић, Александар. *Поезија српског неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић. 1994.

Јовановић, Александар. „Синтаксичка синонимија и семантичка отвореност (циклус ‘Вучја земља’ Васка Попе)“. У: *Поезија Васка Попе*. Ур. Новица Петковић. 1997. 189-205.

Јовановић, Данило. „Оптужница“. У: Ђого Гојко. *Вунена времена (са оптужницом и одбраном на суду)*. Београд: Београдска књига. 2005. 91-97.

Јовић, Бојан. „Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга“. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Ур. Александар Јовановић. Београд: ИКУМ. 2007. 231-264.

Јовић, Бојан. „Неки аспекти мотива вука код Растка Петковића и Васка Попе“. *Поезија Васка Попе*. 1997. Ур. Новица Петковић. 207-219.

Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Prev. Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.

Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Prev. Miljenka Vitezović. Beograd: Službeni glasnik, 2011a.

Juvan, Marko. Grafenauer, Novak & Debeljak. *Fantasma epoché. Poezija in/kot igra II. Slovenska avangardna poezija 1965-1983*. Ur. Andrej Medved. 2011b. 1937-1939.

Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*. Нови Сад: Светови. 2004.

Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Прев. Зоран Константиновић. Београд: СКЗ, 1973.

Калер, Џонатан, *Структуралистичка поетика*. Прев. Милица Минт. Београд: Просвета, 1990. Kant, Imanuel. *Kritika čistog uma*. Beograd: BIGZ. 1976.

Капушевска-Дракулевска, Лидија. *Поетика на изненадувањето*. Скопје: МАГОР. 2003.

Kaufman, Valter. *Tragedija i filozofija*. Prev. Jelena Stakić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.

Kay, Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. 1990.

Квас, Корнелије. „Појам интерпретативне заједнице Стенлија Фиша“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 49, 1/2 (2001): 197–210.

Клетников, Ефтим. *Орион: есеји и критики за македонската поезија*. Скопје: Наша книга. 1985.

Клетников, Ефтим. „Предговор“. У: Гане Тодоровски. *Скопјани*. Скопје: Наша књига. 1987.

Клетников, Ефтин. „Поезијата на Матеја Матевски“. У: Матеја Матевски. *Глас*. Скопје: Мисла. 1984. 7-38.

Knapp, Steven. Michaels, Walter Benn. „Against Theory“, *Critical Inquiry*, 8, 4 (1982): 723–742.

Kobolt, Ernest. „Dane Zajc, Ubijavci kač“. *Sodobnost*. 17, 7 (1969). 802-804.

Kocijančič, Gorazd. „Pesnik in znanost“. *Sodobnost*. 72, 1 (2008). 51-61.

Kojen, Leon. *Jakobson: poetika i metrika*. Beograd: Narodna knjiga, 1998.

Компањон, Антоан. *Демон теорије*. Прев. Милица Козић, Владимир Капор, Бранко Ракић. Нови Сад: Светови, 2001.

Konstantinović, Radomir. *Davičo*. Beograd: Rad, 1980.

Konstantinović Zoran. „Estetika recepcije Hansa Roberta Jausa“. У: Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prev. Drinka Gojković. Nolit: Beograd, 1978. 9–27

Konstantinović, Zoran. „Teorija sistema i modela u proučavanju jugoslovenskih književnosti u prvoj polovini XX stoleća“. У: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih*

*književnosti* 1. Ur. Ernest Fišer, Franjo Grčević. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta; Varaždin: Uredništvo časopisa Gesta, 1983. 12–19.

Константиновић, Зоран. „Предговор“. У: Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Прев. Зоран Константиновић. Београд: СКЗ, 1973. V–XII.

Константиновић, Зоран. *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд: Просвета: БИГЗ, 1969.

Кордић Стеван. „(Народни) језик као (умјетичка) пјесма“. *Књижевне новине*. 33. 630 (1981). 25-26.

Коруновић, Горан. „Демонско и божанско у поезији Данијела Драгојевића и Новице Тадића“. *Литература и опасност*. Београд: Службени гласник. 2013. 39-93.

Kos, Janko. „Beseda o pesniku“. Zlobec Ciril. *Kras*. Ljubljana: Založba Lipa Koper. 1976. 81-92.

Kostić, Zvonimir. „Pesnik gorke vedrine“. *Savremenik*. LII. 11 (1980). 370-392.

Kragić, Bruno. „Pjesnik kao eiron – поезија Бориса Маруне“. *Dani hvarskoga kazališta*. 31. 1 (2005). 416-425.

Kristeva, Julia. „Revolution in Poetic Language“. *The Portable Kristeva*, ed. by Kelly Oliver. New York: Columbia University Press, 2002.

Kristeva, Julija, *Moći užasa*. Прев. Divina Marion. Zagreb: Naprijed, 1989.

Kristeva, Julija. *Crno sunce: depresija i melanholija*. Прев. Mladen Šukalo. Novi Sad: Svetovi. 1994.

Крњевић, Вук. „Поговор“. У: Урошевић Влада. *Песме*. Прев. Љубомир Симовић, Цвета Котевска. Београд: Народна књига. 1981.

Кръстева, Гергина. „Лирическият глас в поезията от края на 60-те и 70-те години на XX век (сътворяване на тишината, фигури на мелодията, спазми на мълчанието)“. *НРБ-литературата: история, понятия, подходи*. Съставител Пламен Дойнов. Варна: LiterNet. 2013. [http://litenet.bg/publish20/g\\_krysteva/liricheskiiat-glas.htm](http://litenet.bg/publish20/g_krysteva/liricheskiiat-glas.htm) 16.12.2015.

Lacan, Jacques. „Courtly Love as Anamorphosis“. *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*. Trans. by Dennis Porter. New York: W.W. Norton & Company, 1992. 139–154.

Lacan, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prev. Mirjana Vujanić-Lednicki. Zagreb: Naprijed, 1986.

Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Trans. by Philip Barnard, Cheryl Lester. New York: State of New York Press, 1988.

Lahman, Renate. „Intertekstualnost: pokušaj definisanja pojma“, *Polja*, 54, 458 (2009): 103–111.

Лакан, Жак. „О уживању“. Прев. Радоман Кордић. *Писмо* 26, 100 (2010): 199–207.

Лаковић, Александар Б. „Иронија и парадокс као покретачи у песништву Душка Новаковића“. *Поезија Душка Новаковића*. Ур. Мирјана Станишић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2013. 43–66.

Le Rider, Jacques. „Nietzsche et Baudelaire“, *Littérature*, 86 (1992): 85–101.

Leerssen, Joep. „Imagology: History and Method“. *Imagology: The Cultural Construction and literary representation of national characters*. Ed. by Manfred Beller, Joep Leerssen. New York: Rodopi. 2007. 17-32.

Leggo, Carl. „Open(ing) Texts: Deconstruction and Responding to Poetry“, *Theory into Practice*, 37, 3 (1998): 186–192.

Ликова, Розалия. „Когато земята и небето разменят местата си. Биньо Иванов“. *Биньо Иванов в българската литература и култура*. Съставител: Пламен Дойнов. София: Кралица Маб. 2010. 114-132.

Ликова, Розалия. *Поезия на седамдесете и осамдесете години*. София: Издателство на Българската академия на науките. 1994.

Линдро, Милош, Коцевски Данило, Димитровски Љупчо. „На чекор од говорот“. *Разгледи* 10 (1980): 981–992.

Liotar, Žan Fransa. *Fenomenologija*. Prev. Mirjana Zdravković. Beograd: Bigz, 1980.

Lotman, Jurij. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Prev. Novica Petković. Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1970.

Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit, 1979.

Louth, Charlie. „The Romantic lyric“. *The Cambridge Companion to German Romanticism*. Ed. by Nicholas Saul. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 67-84.

Lukić, Jasmina. „Kreativnost destrukcije“. *Drugo lice*. Beograd: Prosveta, 1985. 57–87.

Лукић, Јасмина. „На листу хартије“. *Повеља* 23, 3–4 (1993): 41–47.

Лукић, Света. „Блаже Конески: први човек македонске ренесансе“. *Савременик*. 27. 52. 12 (1981). 552-567.

Majić, Ivan. „Šalamunove prevedene zbirke na hrvatski i njegova recepcija“. *Obzorja jezika/ Obnebjaja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*. Ur. Zvonko Kovač. Zagreb: FF press, 2014. 283–291.

Maleš, Branko. „Jezik – kako ga steći i ne ostaviti“. *Poezija* IV, 1–2 (2008): 10–11.

Maleš, Branko. *Razlog za razliku*. Zagreb: Altagama. 2002.

Malešević, Siniša. *Ideologija, legitimnost i nova država*. Prev. Slobodanka Glišić. Beograd: Fabrika knjiga, 2004.

Malinowski, Bernadette. „German Romantic Poetry in Theory and Practice: The Schlegel Brothers, Schelling, Tieck, Novalis, Eichendorff, Brentano, and Heine“. *The Literature of German Romanticism*. Vol. 8. Ed. by Denis F. Mahoney. New York: Camden House, 2004.

Манго, Сирил. *Историја Византије*. Прев. Маша Милорадовић, Предраг Ј. Марковић. Београд: Дерета. 2011.

Мандић, Игор. „Вучји пјев Васка Попе“. *Градац*. 128-130. Приредио Бранко Кукић. 1998. 171-173.

Marino, Adrijan. *Moderno, modernizam, modernost*. Prev. Marijana Dan, Zoja Tomić. Narodna knjiga: Beograd. 1997.

Maroević, Tonko. „Sedamdeset godina - četrnaest slogova“. *Književna republika*. XII. 7-9 (2014) 56-59.

Мартиновски, Владимир. „Матернијалната имагинација на Ацо Шопов“. У: *Животот и делото на Ацо Шопов*. Ур. Гане Тодоровски, Катица Кулавкова, Веле Смилевски. Скопје: Македонската академија на науките и уметностите. 2005. 263-274.

McHalle, Brian. „Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry“. *Poetics Today*, Vol. 8, No. 1 (1987): 19-44.

Medved, Andrej. „Riječ o 'kraju' umjetnosti“. Prev. Mario Bošnjak. *Slovo razlike*. Prir. Darko Kolibaš, Branko Bošnjak. Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine, 1970. 173-180.

Микић Радивоје. „Књижевни канон и животне појединости“. *Песма: текст и контекст*. Приштина: „Григорије Божовић“. 1996. 162-183.

Микић Радивоје. „Оно што творац чини“. *Песма: текст и контекст*. Приштина: „Григорије Божовић“. 1996. 88-112.

Микић, Радивоје. „Нова лирска синтакса“. *Повеља* 23, 3-4 (1993): 48-50.

Микић, Радивоје. „Гласови, вредности“. *Песничка посла*. Београд: Службени гласник. 2008. 151-167.

Микић, Радивоје. „Један мит о поезији“. *Књижевност*. 46. 92. 9/10 (1991). 1090-1104.

Микић, Радивоје. „Матија Бећковић као певач прича“. *Песничка посла*. Београд: Службени гласник. 2008. 133-150.

Mikić, Radivoje. „Pesnik izokrenutog sveta“. U: Tadić, Novica. *Pesme*. Beograd: Rad. 1988. 135-141.

Милановић, Александар. „Иза језичке игре у Бећковићевој поеми „Ђераћемо се још“. *О песмама, поетици и поемама Матије Бећковића*. Ур. Јован Делић, Драган Хамовић. Београд: ИКУМ. 2012. 351-378.



Milanja, Cvjetko. „Antropološko-vitalistička gesta u obzoru postmodernističke paradigme“. U: Maleš, Branko. *Sjajno ništa (izbor iz poezije 1978–1998)*. Zagreb: Lunapark, 2002. 357–374.

Milanja, Cvjetko. „Offaši ili radikalizacija nekih modela pjesničke prakse“. *Poezija* IV, 1–2 (2008): 16–18.

Milanja, Cvjetko. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. Dio 2*. Zagreb: Altagama. 2001.

Milanja, Cvjetko. „Pretpostavke za proučavanje tipologije poratne poetske prakse“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 3*. Ur. Ernest Fišer, Franjo Grčević. Zagreb. 1988. 101-103.

Milenković, Nebojša. *Vujica Rešin Tucić: tradicija avangarde*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.

Милетић Љубица. „Светлосна поезија“. У: Бранислав Петровић. *Најлепше песме Бранислава Петровића*. Београд: Просвета. 2003. 5-9.

Milić, Novica, *A B C DEKONSTRUKCIJA*. Београд: Народна књига. 1997.

Милинковић Јелена. „Свет тела у поезији Мирјане Стефановић“. *Поезија Мирјане Стефановић*. Ур. Ана Ћосић-Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2012. 117-132.

Милошевић Ненад. „Етика језика“. У: *Поезија Мирјане Стефановић*. Ур. Ана Ћосић-Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2012. 109-116.

Милошевић Никола. „Раичковићева 'сложена једноставност'“. У: *Стеван Раичковић. Записи о црном Владимиру*. Београд: Београдска књига. 2007. 7-16.

Милошевић, Петар. *Поезија апсурда*. Београд: Службени гласник. 2008.

Митрев Димитар. „У основи поезије рефлексја песника са срцем“. У: Блаже Конески. *Песме*. Прев. Радован Зоговић. Београд: Народна књига. 197?. 173-192.

Mitrović, Marija. *Pregled južnoslovenskih književnosti*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 1995.

Mrkonjić, Zvonimir. „Luko Paljetak: od iskustva poetičnosti do ready-madea“. *Književna republika*. XII. 7-9 (2014) 60-65.

Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (1940-1970)*. Zagreb: VBZ. 2009.

Mrkonjić, Zvonimir. „Zloduh svjetlopisa“. *Izvanredno stanje*. Zagreb: GZH. 1991. 267-280.

Наневски, Душко. *Македонска песничка школа*. Сарајево: Веселин Маслеша. 1979.

Недков, Здравко. „За една книга и не само за неа“. *Пламък*. 23 (1973). 65-68.

Негришорац, Иван. *Легитимација за бескућнике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 1996.

Negrišoras, Ivan. „Nihilistički diskurs u poeziji Vujice Rešin Tucića“. *Polja*. 53, 449 (2008): 53–55.

Nikolić, Milica. „Pesma o bliskosti: pokušaj gramatikog i semantičkog prilaza pesmi 'Mleko i med'“. *Delo*. 31. 5 (1985). 119-143.

Николић, Милица. „Медитеранско надахнуће Борислава Радовића“. *Летопис Матице српске*. 176. 466. 10 (2000). 529-541.

Niče, Fridrih. *Vesela nauka*. Beograd: Grafos. 1989.

Ниче, Фридрих. *Рођење трагедије из духа музике*. Прев. Милош Н. Ђурић. Београд: Дерета, 2001.

Nojman, B. Iver. *Značenje, materijalnost, moć: uvod u analizu diskursa*. Prev. Ratka Krsmanović. Beograd: Alexandria pres, 2009.

Noris, Kristofer. *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje*. Prev. Jasmina Milićević. Beograd: Nolit, 1990.

Novak, Boris A. „Kovičeva rima – harmoniziranje disharmoničnoga sveta“. *Literatura*. 22. 227/228 (2010). 87-107.

Новков, Митко. „Екатарина святата, великата, опърничавата“. *Екатарина Йосифова в българската литература и култура*. София: Кралица Маб. 2011. 117-130.

O'Neil, Patrick. *Fiction of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.

Oblučar, Branislav. „Tomaž Šalamun u tekstovima hrvatskih pjesnika“. U: *Obzorja jezika/ Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*. Ur. Zvonko Kovač. Zagreb: FF press, 2014. 292–301.

Palavestra, Predrag. „O jedinstvu književno-estetske tipologije jugoslovenskih književnosti“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 1*. Ur. Ernest Fišer, Franjo Grčević. Zagreb. 1983. 20-24.

Pantić, Mihajlo, Pavković Vasa. *Šum Vavilona: kritičko poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. 1988.

Pantić, Mihajlo. „Čisti ritam i lava podataka“. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988a. 176–182.

Pantić, Mihajlo. „Demonska (anti)poema“. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988b. 46–53.

Pantić, Mihajlo. „Opovrgavanje ideološkog govora“. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988b. 119–125.

Pantić, Mihajlo. „Haotični katalozi V. D.“. U: *Uspomena na dugo sećanje*. Prir. Mihajlo Pantić. Novi Sad: Centar za političko obrazovanje. 2000. 91–93.

Pantić, Mihajlo. „Sećanje na poeziju ili jedna pesma Vujice Rešin Tucića“. *Polja* 53, 449 (2008): 56–59.

Pantić, Mihajlo. *Modernističko pripovedanje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 1999.

Пантић, Михајло. „Триптих о Копицлу“. *Поезија Владимира Копицла*. Ур. Мирјана Станишић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2014. 43–56.

Пантић, Михајло. „Божанствена комедија Бранислава Петровића“. *Свет иза света*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 2002.

Пантић, Михајло. „Бранислав Петровић: Божанствена комедија“. *Свет иза света*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 2002. 85-91.

Пантић, Михајло. „Васко Попа: једна космогонија“. *Свет иза света*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 2002. 45-50.

Пантић, Михајло. „Мирослав Максимовић: нема потпуних верзија“. *Свет иза света*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 2002. 107-110.

Pavković, Vasa. „Lavovi, vapaji i konstrukcije“. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988a. 183–187.

Pavković, Vasa. „Od nežnosti ka grotesci“. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988b. 126–133.

Pavković, Vasa. „Politika igre“. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988v. 150–159.

Павковић, Васа. „Живот као такав и поезија као та“. *Поезија Мирјане Стефановић*. Ур. Ана Ћосић-Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2012. 77-86.

Pavletić, Vlatko. *Klopka za naraštaje: kontrapunkt egzistencije u poeziji Slavka Mihalića*. Zagreb: Naprijed. 1987.

Pavletić, Vlatko. „Slavičekovo traženje bitnog u egzistenciji“. *Poetizacija životnih okolnosti*. Zagreb: Globus. 1991. 117-150.

Pavlič, Darja. „Lirski subjekt v poeziji Daneta Zajca“. *Literatura*. 21. 215/216 (2009). 114-123.

Павловић, Миодраг. „Зрна, нова поезија Радована Павловског“. У: Радован Павловски. *Зрна*. 201-212.

Павловски, Радован, Ђузел Богомил. „Епско на гласање“. *Поља*. 6. 44 (1960) 8-9.

Perišić, Miodrag. „Dvoјstvo i dvoboj s vragom“. *Savremenik* 10 (1977): 241–254.

Perloff, Marjorie. „Conceptual Poetry and the Question of Emotion“. 2014. UC Irvine School of Humanities

[http://www.humanities.uci.edu/SOH/calendar/events.php?recid=4026&dept\\_code\\_val=all&event\\_cat=archive&file\\_name=events\\_arch](http://www.humanities.uci.edu/SOH/calendar/events.php?recid=4026&dept_code_val=all&event_cat=archive&file_name=events_arch) [4. 9. 2016]

Петакловић, Славко. „Антропоцентризам у поезији Десанке Максимовић“. У: *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*. Ур. Ана Ђосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2007. 209-214.

Petković, Novica. *Elementi književne semiotike*. Београд: Народна knjiga, 1995.

Петров, Александар. „Споредно небо Васка Попе“. *Књижевна историја*. 1. 4 (1969). 887-923.

Петровић, Марија. „Антрополошки поглед на рани развитаk религије у поезији Миодрага Павловића“. У: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*. Ур. Јован Делић. Београд: ИКУМ. 2010. 261-295.

Petrović Svetozar. „Poјam književne terminologije“. *Priroda kritike*. Zagreb: Liber, 1972. 208–235.

Petrović, Svetozar. *Nauka o književnosti: izabrani spisi*. Београд: Službeni glasnik, 2009.

Platon. *Ijon. Gozba. Fedar*. Prev. Miloš N. Đurić. Београд: BIGZ, 1986.

Платон. *Тимај*. Прев. Марјанца Пакиж. Врњачака Бања: Еидос, 1995.

Poniž, Denis. „Botticeli ili esej o zlatnom dobu slovenskoga ludizma“. U: Svetina, Ivo. *Botticelli*. Prev. Ljubomir Stefanović. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1980. 57–61.

Poniž, Denis. „Naši razgledi. Lojze Krakar, Nekje tam čisto na robu; Tomaž Šalamun, Druidi; Ivo Svetina, Vaša partijska ljubezen, očetje!; Kajetan Kovič, Labrador“. *Naši razgledi*. 9. april. 1976.

Poniž, Denis. *Slovenska lirika: 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica, 2001.

Popović Koča, Ristić Marko. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Prosveta. 1985.

Popović, Srđa. *Poslednja instanca. Knjiga 2*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji. 2003.

Поповић, Богдан А. „Иронија и хвалоспев, химнично и пародично“. У: *Епски распон Миодрага Павловића*. 1985. 41-60.

Поповић, Тања. „Поетика хијазма“. У: *Поезија Васка Попе*. Ур. Новица Петковић. Београд: ИКУМ. 1997. 81-97.

Popov-Novak, Irena. „Sodobna poezija slovenskih pesnic“. *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera, 2003. 250–285.

Prole, Dragan. „Romantičarska neposrednost“. *Theoria* 56 (2013): 95–117.

Prosperov Novak, Slobodan. *Povijest hrvatske književnosti od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden Marketing, 2003.

Пуле, Жорж. *Метаморфозе круга*. Прев. Јелена Новаковић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.

Rabaté, Jean-Michel. *Jacques Lacan: Psychoanalysis and the Subject of Literature*. New York: Palgrave, 2001.

Раденковић, Љубинко. „Вучја тема у поезији Васка Попе“. У: *Поезија Васка Попе*. Ур. Новица Петковић. 1997. 179-187.

Радојчић, Саша. „Медијско искуство и хибридни говор“. У: *Поезија Владимира Копицла*. Ур. Мирјана Станишић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2014. 69–76.

Радловић, Милан. „Културолошко-филозофске идеје Миодрага Павловића“. У: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*. Ур. Јован Делић. Београд: ИКУМ. 2010. 135-160.

Rakitić, Slobodan. „Ljubomir Simović: Uoči trećih petlova“. *Savremenik*. XXXVI. 12 (1972). 508-511.

Ракитић, Слободан. „Могућности дијалекта у поезији“. *Савременик*. 54. 11 (1981). 437-449.

Ransijer, Žak. *Politika književnosti*. Prev. Marko Drča. Novi Sad: Adresa, 2008.

Ransijer, Žak. *Sudbina slika. Podela čulnog*. Prev. Olja Petronić. Beograd: FMK, 2013.

Rem, Goran. *Koreografija teksta*. Zagreb: Meandar, 2003.

Richardson Brian. „Singular Text, Multiple Implied Readers“. *Narrative and Self-Knowledge*. 41, 3 (2007): 259–274.

Ricoeur, Paul. *Živa metafora*. Prev. Nada Vajs. Zagreb: GZH, 1981.

Ričards, A. A. „Četiri vrste značenja“. U: *Nova kritika*. Prir. Jovan Hristić. Beograd: Prosveta, 1973. 101–109.

Riffaterre, Michael. „The Intertextual Unconscious“. *Critical Inquiry*. 13, 2 (1987): 371–385.

Рикер, Пол. *Сопство као други*. Прев. Спасоје Ђузулан. Београд, Никшић: Јасен, 2004.

Rilke, Rainer Maria. *Izabrane pesme*. Prev. Branimir Živojinović. Beograd: Nolit. 1986.

Ristić, Marko. „Teatralni subjekt“. U: *Oko nadrealizma 1*. Prir. Nikola Bertolino. Beograd: Clio, 2003. 9–12.

Ristić, Marko. *Turpituda*. Zagreb: Liber. 1972.

Roberts, Mathew. „Poetika hermeneutika dijalogika“. Prev. Melita Bačić. U: *Bahtin i drugi* Prir. Vladimir Biti. Zagreb: Naklada MD, 1992: 137–156.

Rogić, Musa Tea. „Osvrt na versifikaciju u zbirci *Nečastivi iz ruže* Luka Paljetka“. *Književna republika*. XII. 7-9 (2014) 72-77.

Rorti, Ričard. *Konsekvence pragmatizma*. Prev. Dušan Kuzmanović. Beograd: Nolit, 1992.

Rorty, Richard. *Filozofija i ogledalo prirode*. Prev. Zoran Mutić, Amela Simić, Nebojša Kujundžić. Sarajevo: Veselin Masleša, 1990.

Rorty, Richard. *Kontingencija, ironija i solidarnost*. Prev. Karmen Bašić. Naprijed: Zagreb, 1995.

Royle, Nicholas. „The Uncanny: An Introduction“. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003. 1–38.

Santer-Sarkani, Stefan. *Teorija književnosti*. Prev. Jelena Novaković. Beograd: Plato, 2001.

Siksu, Elen. „Smeh meduze“. Prev. Sanja Milutinović Bojanić. *Pro Femina*. 10, 43–45 (2006): 67–81.

Симовић, Љубомир. „Песник на раскрсници“. У: Бранислав Петровић. *Предосећање будућности*. Београд: СКЗ. 1973. 173-188.

Смилевски, Веле. „Вибрации“. У: Линдро, Милош. *Вибрации*. Скопје: Мисла, 1980. 59–60.

Спасов, Александар. „Послератна македонска поезија“. У: *Македонска књижевност*. Приредио Блаже Конески. Београд: СКЗ. 1961. 161-170.

Spearing, A. C. *Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

Stamać, Ante. „Тко говори Мајstorу?“. У: *Književna kritika o Slavku Mihaliću*. Ur. Branimir Donat. Zagreb: Dora Krupićeva. 2002. 300-321.

Stanič, Tatjana. „Stilistični postopki v poeziji Milana Jesiha“. *Slavistična revija* 2 (april-junij 1992): 179–196.



Стојановић Пантовић, Бојана. „Триптих о срцу“. *Поезија Мирјане Стефановић*. Ур. Ана Ћосић-Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2012. 87-94.  
Stojanović Dragan. *Ironija i značenje*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984.

Стојановић, Драган. *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*. Београд: Вук Караџић, 1976.

Сувајџић, Бошко. „Трогуба концепција божанског: мит, историја и човек у *Летопису Перунових потомака*“. У: *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*. Ур. Ана Ћосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2007. 191-208.

Шеатовић Димитријевић, Светлана. *Део као целина & целина као део: структура и семантика циклуса у поезији Васка Поне и Ивана В. Лалића*. Београд: ИКУМ. 2012.

Šefer, Žan-Mari. *Zašto fikcija?* Prev. Vladimir Kapor, Branko Rakić. Novi Sad: Svetovi, 2001.

Ševalje, Žan Luj, Gerbran Alen, *Rječnik simbola*. Pev. Ana Buljan. Zagreb: Nakladni zavod МН. 1983.

Šlegel, Fridrih. *Ironija ljubavi*. Prev. Dragan Stojanović. Београд: Zepter Book, 1999.

Šoljan, Antun. „Uvod u prečitavanje Slavka Mihalića“. У: *Književna kritika o Slavku Mihaliću*. Ур. Branimir Donat. Zagreb: Dora Krupićeva. 2002. 222-230.

Štajger, Emil. *Umeće tumačenja*. Prev. Drinka Gojković. Београд: Prosveta, 1978.

Štegmiller, Wolfgang. *Glavne struje savremene filozofije*. Prev. Vlastimir Đaković. Београд: Nolit. 1962.

Šuvaković, Miško. „Hiatusi jezika i transcendencije“. [4. 9. 2016] <http://slobodantisma.blogspot.rs/2010/03/vrt-kao-to.html>

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Београд: SANU; Нови Сад: Prometej, 1999.

Šuvaković, Miško. *Postmoderna (73 pojma)*. Београд: Narodna knjiga, 1995.

Švajncер, Mariја. *Ciril Zlobec: pesnik ljubezni*. Ljubljana: DZS. 1995.

Тадић, Новица. „Белешке о мојим књигама“. *Сабране песме I*. Прир. Драган Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Издавачки центар, 2012. 7–11.

Тартаља, Иво. „Женетова ревизија књижевних жанрова“. *Књижевне теорије XX века*. Ур. Милосав Шутуић. Београд: ИКУМ, 2004. 285–301.

Тодоровић, Миroljub. *Signalizam*. Niš: Gradina, 1979.

Тодоревсков, Драгана В. *Трагом кочења*. Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2014.

Triling, Lajonel. *Iskrenost i autentičnost*. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit. 1990.

Урошевић, Влада. „У потрази за кореновима“. У: Матеја Матевски. *Перуника*. Београд: Просвета. 1977. 53-56.

Užarević, Josip. „Lirsko Nad-Ja i/ili lirski paradoks“. *Filozofska istraživanja*. 7, 4 (1987): 1177–1187.

Vadé, Yves. „L'emergence du sujet lyrique à l'époque romantique“. *Figures du sujet lyrique*. Dir. D. Rabaté. Pariz: PUF, 1996. 11–37.

Valeri, Pol. *Pesničko iskustvo*. Prev. Ljiljana Karadžić, Nada Petrović, Kolja Mićević. Beograd: Prosveta, 1980.

Василиев, Куртев Николай. *Защо Любимир Левчев?*. София: Ун. изд. Св. Климент Охридски. 2004.

Vatimo, Đani. *Subjekat i maska*. Prev. Saša Hrnjez. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.

Velčić, Mirna. „Tragovima teorije iskazivanja“. *Republika*. 11–12 (1987): 43–56.

Велмар Јанковић, Светлана. „Васко Попа, чудотворац“. *Gradac*. 25. 128, 129, 130 (1998) 42-66.

Велмар Јанковић, Светлана. „О песничком субјекту и о времену“. *Књижевност*. 46. 94. св. 9/10 (1991). 1146-1154.

Verezan, Fernan. „Poezija“. U: Verezan, Fernan, Marino, Adrijan, Debišše, Žilber et al. *Književni žanrovi i tehnike avangarde*. Prev. Radoman Kordić. Beograd: Narodna knjiga, 2001. 16–65.

Веселиновић, Соња. „Особености лирског субјекта у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Прид. Нада Мирков. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2008. Стр. 5–20.

Veststeijn, Willem G. „Lirski subjekt“. Prev. Josip Užarević. *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 6. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1989. 95–117.

Vlaisavljević, Ugo. *Fenomenološki put u dekonstrukciju*. Beograd: Mediteran, 2011.

Вучковић, Радован. „Историја и поезија у књизи *Тражим помиловање*“. *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*. Ур. Ана Ћосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 2007. 215-232.

Вукашиновић, Владимир. „Theologica poetica Миодрага Павловића“. *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*. Ур. Јован Делић. Београд: ИКУМ. 2010. 217-244.

Вуковић, Ђорђије. „Ars combinatoria“. *Градац*. 25. 128, 129, 130 (1998) 103-112.

Vuković, Tvrтко. „Zamukli majstorov glas“. *Povijest hrvatskog jezika/ Književne prakse sedamdesetih*. Ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola. 2010. 161-172.

Vuković, Tvrтко. „Kojem čitatelju?“. U: *Ivan Slamnig: ehnti tschatschine Roge!*. Ur. Krešimir Bagić. Zagreb: AGM. 2011. 11-28.

Vuković, Tvrтко. *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Zagreb: Disput, 2005.

Weil, Kari. „French feminism's *écriture féminine*“. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, ed. by Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Whidden, Seth. *Leaving Parnassus: Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Prev. Gajo Petrović. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987.

Wolf, Werner. „The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation“. *Theory into Poetry*. Ed. by Eva Müller-Zettelmann, Margarete Rubik. Amsterdam–New York: Rodopi, 2005. 21–55;

Wright, Elizabeth. *Speaking Desires can be Dangerous*. Cambridge: Polity Press, 1999.

Zaplotnik, Matjaž. „Veno Taufer med modernizmom in postmodernizmom“. *Slava*. 12. 1 (1998). 58-65.

Zima, V. Peter. *What is Theory?*. New York: Continuum, 2007.

Zima, V. Peter. *Subjectivity and Identity*. London, New York: Bloomsbury. 2015.

Zlobec, Marijan. „Milan Jesih, Kobalt“. *Sodobnost* 25, 4 (1977): 422–423.

Zlobec, Marijan. „Dane Zajc, Rožengruntar“. *Sodobnost*. 25. 1 (1997). 90-92.

Ženet, Žerar. „Uvod u arhitekst“. *Figure*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1985.

Živković, Živan. *Signalizam*. Paraćin: „Vuk Karadžić“, 1994.

Žižek, Slavoj. *Organi bez tela: o Delezu i posledicama*. Prev. Aleksandar Dobrijević. Beograd: FMK, 2012.

Žižek, Slavoj. *Sublimni objekt ideologije*. Prijev. Nebojša Jovanović, Dejan Kršić, Ivan Molek. Zagreb: Arkzin, 2002.

Žižek, Slavoj. *Škakljivi subjekt*. Prev. Dinko Telećan. Sarajevo: Šahinpašić, 2006.

Žižek, Slavoj. „Zbog čega pismo uvek stiže na svoje odredište“. Prev. Vladimir Lorencin. *Delo*. 38. 38. 1/2 (1992). 37-59.

Žmegač, Viktor. „Njemački romantizam“. U: *Romantizam i pitanja modernog subjekta*. Ur. Josip Užarević. Zagreb: Disput. 2008. 15–46.

Žunkovič, Igor. „Strnišev lirski subjekt“. *Primerjalna književnost*. 37. 3 (2014). 23-46.

## БИОГРАФИЈА

Горан Коруновић је рођен 1978. године у Јагодини. Дипломирао је и мастерирао на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Од 2008. године ради као сарадник у настави, а од 2012. као асистент на истој катедри, на предметима Јужнословенска компаратистика и Преглед јужнословенских књижевности. Објавио је три збирке поезије и књигу компаративних огледа *Литература и опасност* (2013).

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Горан П. Коружовић  
број уписа 08049/Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

"Статус лирског субјекта у јужнословенским  
књижевностима (1970-1980)"

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 29.3.2017.

Горан Коружовић

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Горан П. Коруновић  
Број уписа 08049/А  
Студијски програм ЈКК ДАС; МОДУЛ Књижевност  
Наслов рада „Статус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970-1980)“  
Ментор Проф. др Тихомир Брајовић, редовни професор  
Потписани Горан П. Коруновић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 29.3.2017.

Потпис докторанда

Горан Коруновић



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Статус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970-1980)“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 29.3.2017.

Потпис докторанда

Торан Кељунголд