



ФРАГИЛНОСТ СВЕТА

(Ања Марковић: *Најољу су људи*, СКЦ Крагујевац, 2012)

Ми смо у добу њарцијалних објеката, цијала и остатака. Ми више не верујемо у те лажне фрајменше који, њојуи делова анџичке сџаише чекају да буду ујошџуњени и њоново залејљени да би сасџавили једну јединсџивену целину која је џакође изворишна јединсџивена целина. Ми више не верујемо у изворни џошџалиџеи као ни у џошџалиџеи одредиџиџа. Ми више не верујемо у сивило једне бљуџаве еволуџивне дијалекџике, која џврди да џацификује комаде заџо џџо им заобљава ивице. Ми у џошџалиџеи верујемо само негде поред (мимо). И ако среџнемо један џакав џошџалиџеи џоред делова, џо је ујраво целина од џих делова, али која их не џошџализује, једно јединсџиво од свих џих делова, али које их не унифицира и које са њима џридогаје као нов џосебно склојљен гео.

Жил Делез – Феликс Гатари

Everything is broken in this house full of mirrors

Cody „Sadistik“ Foster

Поред све оскудице на плану финансирања и објављивања дела из савременог књижевног стваралаштва, пре свега поезије, прошле и ове године – у периоду између две доделе „Бранкове награде“ – објављена је неколицина песничких књига, махом фестивалских, међу којима се издвојила едиција „Првенац“, крагујевачког културног центра, са три песничка рукописа које потписују песникиње. Ужи избор овогодишње „Бранкове награде“ био је обележен истим писмом, а најугледније признање које се додељује младим песницима за прву књигу припала је београдској песникињи Ања Марковић (1988), за њену песничку збирку *Најољу су људи*.

Наслов песничког рукописа, сведен на констатацију, упућује на интровертност песничког гласа који се услед страха од спољашњег света повлачи у зидове своје собе: „Узидео сам у себе зидове (...) Неко ме је једном позвао напоље, / али ја нисам могао прескочити те ограде / (роб своје одбране!) (...) дотичу ми усне зидове / моје урасле тврђаве“ („Фелија“). Из визуре повлашћеног простора песникиња коментарише температуру спољашњег света који је далеко од мирољубивог. Међутим, овде није реч о неприлагођености или заузимању једне позе и манира према којима је подешаван песнички глас, већ пре о напору да субјект одоли окружењу које прождире све пред собом у свом нагону за обесмишљавањем. Урбани сензибилитет песникиње истакнут је у доживљају града (Београда) и слици коју поводом града креира, на техници колажа/мозаика и симултаности („Град је *једино* небо / које се са овог дна може / до-

сегнути“, песма „Чуда простора“, односно: „Град је једино небо / за које ми руке нису прекратке“, песма „Простори чуда“). Перспектива престонице нам се подаје из ракурса који одговара контемплативном моделу из повлашћеног простора. Град као простор познатог постаје простор страног и первертираног садржаја, чиме се повећење у друге дестинације и локалитете претпостављеног уточишта идентичног сензибилитета додатно проблематизује. Кула од слоноваче, или, у овом случају, ћелија од слоноваче, постаје једино место донекле отпорно на спољне сензације и последња линија одбране: „Пронађеш најзабаченији кутак себе и зидаш по мери својих костију, / посадиш врата ка води јер из воде не долазе људи. (...) Прозоре за посматрање пролазника / отвараш ка истоку, јер се по јутру човек препознаје (...) Даље по зидовима пробијаш пушкарнице (...) Мале округле отворе избушићеш на земљи / ка неминовности, као сваки сјајан архитекта“ („Кућа за необично хладне зиме“).

Савршено затворена, у своју „ћелију“, у себе, песникиња капитулира пред могућношћу да савлада зидове свог привидно безбедног простора: „Имам врата / кроз која нико не пролази. / У соби је сигурно и топло. / Познат је распоред ствари / и ништа се неће променити / све док рука о томе не одлучи. // Напољу су људи“ („Страх“). Осуђен на себе, лирски глас збирке трага за изгубљеним идентитетом. *Херменеутика субјекта* одвија се насупрот насилној и динамичној свакодневици престонице, и довешће до страха који неће доћи споља. Упркос томе, нада да постоји град са душом или особе са душом величине града које би примиле и удомиле њену крхку душу претвара се у вапај сажет у посвети збирке: „Градовима који имају душу и душама које су читави градови“. Лирски јунак, односно јунакиња збирке (у зависности од рода којим се песникиња оглашава), повлачи се у себе супротстављена, не појединцима, већ мноштву, тј. маси. Проблематизовањем дехуманизације велеграда, Ања Марковић демистификује његове тобожње вредности и доводи их у питање. Регистар лешности и пасивности осујећује песнички субјект у напору да пронађе или измашта простор бега и спаса – околност да запажа и именује девијантности и изопачења не поштећују је контаминираности виртуалним и визуалним надражајима *ірозирної зла* (Бодријар). Један од наших савремених коментатора велеграда и Мегалополиса, Слободан Владушић, ову интериоризацију града у свести јунака (у овом случају лирског) види као консеквенцу што се „уместо ‘објективног’ града сада појављује жеља за једним спиритуалним градом, који би могао бити назван и дом, а који се пружа иза видљивог града“. Зидови око се сужавају и постају зидови у субјекту. Тада, досезањем тишине, у „тишинарењу“, настаје бука коју диригује изобиље сопства („Овде је тако тихо / да већ почиње да ми смета бука“, „Бука безгласја“, прва песма из циклуса „Тишинарење“). Вишак сопства проузрокован добровољним изгнанством и аскетизмом доводе до исцрпљујуће интроспекције. У том смислу, могли бисмо без устручавања рећи да је носећи конструкт збирке *Напољу су људи*, бинарна опозиција: споља–унутра, и рефлексije из ове две сфере на којима почива педесет и седам песама збирке исписаних у претежно слободном стиху, са четвороделном поделом на циклусе („У ланцима“, „Разломљени мозаик“, „Тишинарење“, „Скраћенице“).

Одсуство живота, или мање патетично речено, повлачење живота из екстеријера пред најездом смрти и рушилачких сила свакодневице. „Време је такво / да цветају

смрти уместо / звезда“ („Игре снижених богова“) и „Несрећни људи / ничу као гробља“ („тишина уместо наслова“)), констатује песникиња у првом циклусу, „У ланцима“, сазданом од уланчавања завршних стихова као делова или почетних стихова наредне песме (у песми „Простори чуда“ из циклуса „Тишинарење“ пратимо поступак инверзије стихова *ioŝovo* целокупне песме „Чуда простора“, која јој претходи, а представља њен [сломљен] одраз у огледалу). Атмосфера дефетизма и смрти која насељава улице, тргове, неће поштедети ни мања насељена места, где се спороходно увлачи у виду депресије и, најпосле, (само)убиства: „Чврсто се држао за цев пиштоља. / Изазивачки, / језиком ју је голицао, / чекајући да му кине у лице // Пуцањ је опет растерао птице“ („Јутро на салашу“). И док репетитивност скупљена у речи „опет“ упућује на учесталост трагичних догађаја, односно немоћ да се они спрече или искорене, у исто време истиче неминовност, помиреност и прихватање таквих догађаја, што додатно продубљује драму (стих: „Пуцањ је негде растерао птице“, јавља се у наредној песми: „Трептаји“).

Оптика лирског субјекта збирке *Најољу су људи* је дематеријализујућа и већ од прве песме свет наликује на поглед кроз поломљени калеидоскоп, на „разбијени мозаик“, те на „распукло огледало света“, што одговара душевном стању лирског субјекта: „Мој град је мозаик / исто као и ја“ („Мој град“). Готово целокупан други циклус, „Разбијени мозаик / Искрено (уместо песме о теби увек само проспем гомилу неречи по папиру)“ надовезује се на први стих, тј. синтагму којом је насловљен други циклус, где се исписује и испитује емотивни живот и хабитус лирског субјекта збирке. У контексту поменутог циклуса и његове посвете, те града из збирке у целисти, а према Марију Працу, „[о]но што је неизрециво постаје, према томе суштина романтичности (...) романтично егзалтира песника занесеног пред вечно белом хартијом“. Лиризовањем простора доводи се до његове дематеријализације јер он тада бива надограђен појмовима као што су: *маично, сујесџивно, носџалично*, истиче аутор *Ајоније романџизма*. Дематеријализација има јасно дефинисан смер који подразумева дематеријализацију видљивог, како нас на толико места подсећа песникиња, али и свих делова стварности који нам се откривају осталим чулима, што је било својствено деветнаестовековном граду, рецимо, Бодлеровом Паризу са својим мирисима, звуцима, укусима, а о којем је тако предано писао Валтер Бенјамин. Премда мозаик означава једну хетерогену структуру која подсећа на изгубљено јединство и бившу целину – њен повраћај који се само слути – разбијени мозаик песимистично обзнањује непомирљиво и неповратно изгубљену целину чија реконструкција није могућа. Овакву оптику песникиња са света помера и на говор и на себе као појединца који покушава да се избори са *неречима* – мање или више успешно – и, најзад, усамљеношћу.

С друге стране, мозаик упућује на контролисани хаос. Хаос који, парадоксално, може да образује јединствену, кохерентну и хомогену структуру, што обећава повратак смисла, док се лирском гласу збирке чини одвише „напоран“ („Постало је напорно изнова склапати мозаик / (кога су назвали по мени а нису ни питали), / данима тражити делове / по другим људима / склапати / све те небитне појединости, / гледати, / како изнова расте / та страшна целина, / тражити // суштину“, песма „Неки су нај-

лепши у деловима, неки су само делови"). Тражење делова следећег разбијеног мозаика чини се, дакле, као узалудан посао, донкихотарија или сизифовштина – али, оно, парадоксално, такође води и успостављању идентитета од чега/кога се стрепи – јер сабирање за песникињу најављује поновно разбијање. Изолација песничког субјекта – да се надовежемо на крај претходног пасуса – доводи до још једног момента: неповерење у себе и неповерење у речи које проистичу из сопства коме више не може да се верује. Осамљеност ће донети страх који долази изнутра. Сублимација усамљености артикулисана песничким говором бива, дакле, компромитована јер – и ето још једног парадокса – одсуствује дијалог са Другим (субјекат/свет), који једино омогућава и афирмише уметност, стога и: „Писање песама / је само још један облик ћутања / о стварима“ („Последњи делови мозаика“). Конфликтна ситуација се разрешава супституцијом. Невербална комуникација доживљава своје оваплоћење у транспоновану вербалног и аудитивног, условно речено, на чулно – тактилно. Говор уступа место тј. бива замењен тактилним и невербалним говором, згуснутим, сажетим, кондензованим говором што представља климакс отуђености и усамљености, али и жудњу за додиром, за контактом, за Другим: „А тесан је језик / за све оно што желим да ти кажем (...) Оно што желим да ти кажем (*шајуће се њрстима њо кожи*)“ („О љубави“). Речи (изговорене/исписане) представљају лепак помоћу којег може да се поврати јединство и оствари додир, тј. контакт са предметом наклоности, овде одсутним субјектом који постаје објект певања Ање Марковић („јер само речима / умем / склопити мозаик / у облик руке / која спава на твојим / невидљивим раменима“, песма „Уместо писма, мозаик за непознатог човека“).

Након свега реченог, можда је излишно говорити о фрагилности песничког гласа, која се оглашава парадоксом, иронијом и мрачном емотивношћу несентименталне сентименталности. Ево о чему је реч. У складу са побројаним парадоксима и противречностима, експресија сентимента ослобађа лирски глас баласти властитог ега не би ли се досегла самоћа лишена усамљености, те критиковала и одбацила емпатија и пијетет Другог за којим се истовремено жуди и сматра пролазном епизодом („чекам да ме прође потреба / за људима“, песма „Из болнице“). Парадоксално, али доследно парадоксално, рекли бисмо. Сходно томе, њена јачина је у њеној слабости, у крхкости и латентном мазохизму који афирмишу такав говор, а што се испољава као тенденција збирке (пример, песма „Микропокрети“: „Микропокрети као изазивачи бола / попут таласа ватрене понорнице / уливају се у месо. (...) Чудна се лејоџа родила из ране, њревише мери-скалџел-сеци, / њревише људски (...) Чудну је лејоџу најравио скалџел, / њревише бола, њревише крви, / њревише женски“).

Последњи, четврти, циклус „Скраћенице“, опонаша каталог кључних речи из научне литературе или речник мање познатих речи својствен појединим делима из белетристике. Заправо, у питању је аутопоетички речник ауторке написан у песничком кључу и уланчан као интегрални део збирке, а по логици разврставања грађе помених му модела смештен на крају књиге. Наслови песама представљају најфреквентније појмове збирке, односно појмове који су песникињи поетички важни. Они се откривају као акроними – како почетна слова речи у песмама сугеришу – где песникиња сажето, у једној речи, даје значење сваком слову дате речи и на тај начин усло-

жњава семантичку структуру познатих речи/појмова, односно даје неку врсту поетског редефинисања на основу предлошка чији је носилац сама реч/појам (Човек, Зид, Ноћ, Град, Тишина, Фотографија, Усамљеност). Уколико бисмо сваку реч понаособ тумачили према поетици збирке – као мозаик – јасније би било и песникињино *разбијање мозаика* – као реинтерпретација семантичког канона. Тумачењем речи/појмова у контексту песникињиног редефинисања *разбија* се монотоност семантичке једнозначности пописаних доминантних појмова/мотива, а са тим и утисак неискоришћеног потенцијала песничког рукописа, што би уз третирање риме – која се не препознаје као резултат хотимичног стилског обликовања – била једина примедба првој збирци песама Ање Марковић, *Најбољу су људи*.