



## САДА КАДА ЈЕ ПОСТАО ДЕО ПЕСНИЧКЕ ИСТОРИЈЕ...

Земни одлазак Томажа Шаламуна (1941–2014) протекао је тихо и готово неприметно за његове бројне поштоваоце, и зашто не рећи, фанове које је фасцинирао већ деценијама. Неко чија је поетика била најпре гласна и провокативна, увек у кретању и конвулзијама, а опет готово љубавнички окренута својим бројним читаоцима и песницима млађих генерација, као да је био обележен да остане вечно млад. Томажов лик, профињених црта и израза племенитости, али и врхунске проицљивости у очима, и сада, остао је нетакнут, онако доријангрејовски. Испод њега, као палимпсест, ипак су се могли назрети сви његови ковитлаци, бројне промене и путовања, лична и песничка. Вечити одласци и неумољива враћања кући.

Јер Томаж Шаламун је можда једини песник-зачетник словеначке и ексјугословенске неоавангарде, који у потпуности демантује њено каткада једнострано лудистичко начело. Ту је, можда, највећма садржана и његова песничка тајна: ауторово обимно и еволутивно градуирано песништво, у међувремену високо афирмисано на светској песничкој сцени и посебно у Америци, никада није било само демонстрација извесног техничког решења, ма колико је оно могло бити екстравагантно и ексцентрично, политички субверзивно, еротски опсцено, или дадаистички инфантилно и наивно. То песништво се закључно са најновијим, последњим збиркама преведеним у САД (нпр. *Blue Tower, 2011 – Sinji stolp*) заснивало на извесној духовно-филозофској позадини где је посредно конституисало свој парадоксални *однос према смислу*. Нихилистичко искуство које су освојили пре Шаламуна послератни словеначки модернисти Дане Зајц, Грегор Стрниша, Вено Тауфер или Светлана Макарович, у овом случају је водило ка својеврсном полиперспективном третману језика, чији елементи творе кубистички дисторзичне односе. Ипак, ово код Шаламуна није постао предвидив манир, стога што је његова неоавангардна поетика увек зависила од врсте и степена уплива песничког субјекта у датим конвенцијама текста. Управо су се на том плану одвијала и кључна померања, која су увек подразумевала и нову, ироничну, еротичну, мистичну аутотематизацију песничког субјекта – било кроз реистички инверзни однос, било као веристичку фантазију, било као лирску, жанровски класичну егзистенцијалну драму (збирка сонета *Сонет о млеку*).

Због свега наведеног, овај песник оставио је непроцењив траг у југословенском песништву после Другог светског рата, као и у америчком, о чему сведоче бројни некролози тамо објављени, а није мали број аутора који и данас, са горљивом посвећеношћу, покушавају да репродукују Шаламунов песнички модел. Упркос својој начелној језичко-сликовној препознатљивости, Шаламунова поетика увек је остављала простора

за сталне модификације, што је производило утисак да оно што читамо увек препознајемо као својеврсну језичку непознаницу, дискурс некога ко је само „гост на земљи“, како стоји у збирци *Књиџа за моја браћа* (1997).

Књижевне прилике које су, да тако кажемо, изнедриле и „феномен Шаламун“ падају у седамдесете године прошлог века, када се на бившем југословенском простору поново реактуализују плодносна искуства међуратних авангардних покрета оличених у тзв. неоавангарди. То време обележено је радикалним раскројем послератног модернизма/егзистенцијализма и темељном преоријентацијом на језички експеримент, што подразумева вишеструко бављење језиком и текстом, односно њиховим стратегијама означавања. Неоавангарда је у почетку свуда најпре наишла на неразумевање и одбацивање због предубеђења да је у темељу те поетике пренаглашавање формално-комбинаторичких својстава језика и свесно занемаривање његових семантичких импликација. Другим речима, нагласак је био на различитим типовима „вербо-воко-визуелних“ пројеката којима је у својим првим књигама, почев од прекретничке збирке *Покер* (1966) прибегавао и сам Томаж Шаламун, ослањајући се и на искуства француског дадаизма и надреализма, америчке *Blak Mountain School*, али и, према властитим речима, на поетику Оскара Давича и Васка Попе, и свакако словеначке историјске авангарде, посебно Сречка Косовела.

Његов песнички субјект, ослобођен (нео)романтичарског субјективитета својих претходника, није више подређен надличној трансценденцији, већ је растеређен било каквог социјалног, моралног или националног идеалитета и стога лудистички редукован на безграничну, премда опасну слободу поигравања са језиком. То му допушта да радознано и инфантилистички, сатирично и пародијски, језички поткопава поједина традиционална значења („барок прехрана народа“; „Доста ми је социјалне мимикрије. Једино / убијање људи је стварна акција, / напета, узбудљива, фантастична“, итд). Пошто субјект више нема снаге да уређује свет око себе, он нема ни могућност да уноси смисао у предметни ред и стварност текста, па се и субјект и свет заједно показују као неутемељени, изглобљени, без идентитета („свет је распад света“). О томе у поговору своје антологији *Sodobna slovenska poezija* (1984) убедљиво пише Тине Хрибар, анализујући Шаламунову песму „Одговорност“. У три стиха два пута везано наводи реч „одговорност одговорност“, а њу „понавља без озбиљности, дакле без одговорности“ (Hriбар 1984: 195). Иронизујућа алегорија о стварању света у којој се појављује тај „неодговорни бог“, ослобођен сваке нужности да ствари људима *нешито* значе, сведочи о Шаламуновој свести да је „однос између речи и ствари симетричан, транзитиван и рефлексиван“, а сада озбиљно нарушен, те да више нема прозирности између света ствари и правог језика. Стога је песнички субјект остао препуштен „страшној слободи ништавила“.

Негде после 1980. године почео је да се радикализије мења и песников однос према језику, али не више у духу актуалне постмодернистичке апсолутизације његове „моћи“, већ више кроз евокацију различитих модуса певања која песнички говор поново стављају у *срце Боја*, изједначавајући га тиме и са песниковим срцем (тема позната још од Прешерна). Шаламунов однос према религији (јудаистичкој и хришћанској, пре свега) иначе је сложен и компликован, и овога пута нећемо у то улазити. У збирци

Амбра тежи се мистичном сједињавању са прапочелом које је положено у темеље нашег бивствовања, са језиком боја и мириса. Естетска функција језика, међутим, не указује на апсурд, већ на пуноћу и тајновитост, на загонетну сласт која јесте бог, јер је осећамо додиром и чулима, и која бог уједно није, јер је у вечитом измицању и повлачењу његовог материјалног и духовног присуства.

Структура тих песничких збирки, која се са неким изузецима протеже све до последњих објављених књига и рукописа приређених за објављивање, у композиционом смислу је без циклуса, ослоњена на чисту асоцијативност, док наслови појединих песама и текстуалних фрагмената углавном читаоцу не помажу много у усмеравању хоризонта очекиваног значења. Стога су оне доследно дисперзивне и дисконтинуиране, формално полижанровске: у њима паралелно опстојавају кратки афористички записи од два или три стиха од којих неки подсећају на виц или парадокс; затим лирски хаику, кратке ефектне песме засноване на изузетно зачудним метафоричким склоповима исписаним у терцини, паралелно са дужим формама које су синтаксички изломљене (рецимо песма „Тело Ђордана Бруна“). (Нео)авангардно наслеђе огледа се пре свега у типу надреалне метафорике, честој измени глагола, безсубјекатских исказа који апстрахују, формализују и херметизују значење, остављајући га у сфери семантичке неодређености. Сличан поступак у српском песништву краја 20. века остварио је, рецимо, Милутин Петровић у својој збирци *Нешићо имам*.

У већ поменутој збирци *Плава кула* једини кохезивни елемент је наслов који асоцира на Хелдерлинову кулу и Новалисов плави цвет. Апсолут поезије с ону страну лудила, тескобе и ћутања. Жеља за причом о себи и блиским особама, паралелизам номадских искустава у Тоскани, Америци и Словенији, овде, сада и тамо, кроз националну и чешће трансационалну културалну пројекцију. Стога се ова збирка доживљава као сликарска палета разливених боја са бесконачним могућностима значењских прелива и асоцијативних експлозија, које читаоца евоцирају на класику (Мазачо) и модерну уметност (Ђакомети). Њен *modus vivendi* положен је у *незауслишљиво џулсирање самога језика*, али као „акцеденталне појаве“, која тек следи иза „прочишћавања душе“. Ипак, Шаламунов препознатљиви поступак онеобичавања свакодневног и тривијализације „узвишених“ мотива из историје, религије, мита и политике свакако јесу и последица његовог радикалног америчког индивидуализма: „Beauty sleep every day“. Песникова екстатична жудња за светом, његово слављење божјег/песничког демијуршког чина, као великог потеза кичицом, као да је још остао утиснут на гигантским платнима сјајне словеначке сликарке, његове животне сапутнице, којој је посветио и своју чувену *Баладу за Мејку Крашовец*.