



ŽELJKO JANKOVIĆ U DVOSTRUKOJ EKSPOZICIJI ILI ČITANJE BELINA

(Željko Janković: *Karl Ginter u dvostrukoj ekspoziciji*,
Šumadijske metafore, Mladenovac, 2010)

Nevelika obimom, prva pesnička knjiga Željka Jankovića *Karl Ginter u dvostrukoj ekspoziciji*, sadrži sve one poetske elemente koje krase delo zrelog autora: citatni pogon (otvoreni, vakantni i lažni), aluzije, inverzije, izvrtanja, intertekstualni dijalozi i polemike unete u stihove, pozajmljeni tekstovi, epigrafi, sarkastični humor, apsurd, ironija – samo su neki od tih elemenata.

Za razumevanje naslova Jankovićeve zbirke, *Karl Ginter u dvostrukoj ekspoziciji*, naročito je važna imenica „ekspozicija“. Ona je tehničke prirode i označava otvorenost blende kroz koju svetlost ostavlja otisak na negativu i tako stvara fotografiju, odnosno niz fotografija na filmskoj traci, ali, takođe znači iskazivanje i prikazivanje. U fotografiji, izlaganje fotografskog materijala (filma, ploče) dejstvu svetlosti. Ovde ona može biti metafora društvene stvarnosti. Otuda ambivalencija, „dvostrukost“ kao druga važna reč, te Karl Ginter, ubica poljskog prozaiste Bruna Šulca, koji postaje junak zbirke, pesnički glas i Jankovićev alter-ego. Na ovakvoj dvostrukosti, odnosno višestrukom značenju, počiva većina Jankovićevih pesama, čemu, pre svega, doprinosi složenost slika i zgušnjavanje metafora.

Zbirka je takođe komponovana iz dva dela. Sadrži dva ciklusa, „Trunk shot“, koji je najobimniji i ima dvadeset sedam pesama, a znači, u filmskom žargonu, bukvalno, snimak iz gepeka, glavni deo, krupan kadar, dok „Crane shot“ sadrži svega jednu pesmu, i znači, kran – vožnju kamere naviše, pogled odozgo i obuhvata ceo sadržaj, a nalikuje odjavnom kadru u filmu – poslednji pogled u celosti, tzv. *fade out*.

Određene pesme iz zbirke mogu se čitati kao scenario, a izvesni stihovi kao kadrovi, didaskalije ili komentari upesmljenog sadržaja.

Upotreba filmskih elemenata, ali i literature i muzike, u zbirci *Karl Ginter u dvostrukoj ekspoziciji*, može se tumačiti kao odgovor na pesnikovo raspoloženje ili dovođenje čitaoca u određeno psihološko stanje. Ali može se shvatiti i kao pesnikov komentar na određene senzacije, što nalikuje postmodernističkom postupku autopoeitičkog iskaza. Na taj način, umesto pesničkog glasa ili junaka progovara film, replikom ili naslovom (na primer, „Nosferatu“), muzika, tačnije stereo stihovi („Blues hour“) i literatura, odnosno, njihove asocijacije. Zato ne čudi što birka sadrži mnoštvo anglicizama, najpre kada je reč o naslovljavanju pesama i ličnim imenima (engleskim).

Bruno Šulc, poljski prozni pisac biva ubijen od strane Karla Gintera 1942. U disperziji fragmenata ove istorijske proverljivosti, Janković se volšebno poigrava u svojim pesničkim

tekstovima, i vešto manipuliše konfrontiranjem ova dva identiteta – žrtve i ubice, bez upotrebe njihovih imena. Međutim, pored Bruna Šulca, odnosno Karla Gintera, koga imenuje jedino u naslovu, Janković citatima, aluzijama i asocijacijama, te biografskim podacima priziva i druge autore: Lotreamona, Tomasa Bernharda, Česlava Miloša, T. S. Eliota, Rejmonda Karvera, Danila Kiša, Miloša Komadinu..., ili mitsko: Minervu, Persefonu, Demetru.

Budući da je zbirka komponovana iz dva ciklusa, „Trunk shot“ i „Crane shot“, sugerišu se dve perspektive, dve pozicije iz kojih nas izveštava pesnikov glas o ovom događaju koji prerasta u događajnost i umetnički materijal. Prva pozicija, odnosno položaj na kom Janković koncipira svoju zbirku, dat je iz gepeka, prtljažnika kola, tako svojstven petparačkim filmovima i krimićima („nisu tako zamišljali glavnog junaka./ I da će najverovatnije 'odstupiti od scenarija',/ ako ga već na samom početku,/ ne strpam u prtljažnik“ – „Palimpsesti“). Druga perspektiva data je u usamljenoj, epiloškoj pesmi „Crash“ drugog i poslednjeg ciklusa, koja liči na komentar upesmljenog sadržaja. Sadržaj je obuhvaćen jednim kadrom, sa distance, krupnim, objavnim kadrom, umešnim postupkom objektivizacije, za razliku od prvog ciklusa koji je svakako lirskiji. Pesnikova optika je, dakle, oko kamere: „Nudim vam još jedan – manje, više – suvišan rakurs,/ zbog kojeg bih, veoma lako, mogao da nastradam“, ona je njegov „retorički oslonac“ („Praktikum“), ali i autopoetičko mesto, da ne kažemo pesma. Iz ovakvog tretmana upesmljen sadržaj pretenduje na dokumentarizam i objektivizaciju koju ovaj medij pretpostavlja, dok oštri preseki stihova (čitaj kadrova!) nalikuju filmskom rezu. Jankovićeva poezija, iako svedenog izraza, ima pretenziju ka narativizaciji, a bogatstvo slike, premda kondenzovano, veoma je sugestivno. Takva slika se razvija postepeno u čitačevoj svesti koja postaje mračna komora, i na koju mladi pesnik nesumnjivo računa.

Pomenute promene zahvataju i stranicu i rukopis. Filmska umetnost, tj. kinematografija, uz druge medije vizuelne i audio reprodukcije, preobrazili su rukopis koji je tipografija učinila stereotipnim. S druge strane, moderna poezija je usvojila mnoge od tih postupaka, o čemu nam na dobar način svedoči i pesnička zbirka Željka Jankovića. Moderna poezija, avangarda i, možda pre svih, konkretizam, pokazali su kako da se, preko tipografije, teži nekoj vrsti muzičkog poretka, mada ne u smislu pisane muzike, nego vizuelne podudarnosti sa kretanjem pesme, te spajanjima i razdvajanjima slike. Tada stranica istovremeno podseća na brisan prostor, slikarsko platno ili list za crtanje, a rukopis postaje figura koja aludira na ritam pesme i, na izvestan način, priziva predmet koji tekst označava. Pored toga što (sa)drži rukopis, ona i sama teži da postane rukopis. Zato ne iznenađuje što se u svojoj poeziji, uz diskurs filmske umetnosti, pesnik pretežno služi postupkom montaže i tehnikom pretapanja slika.

Upotrebom ovih sredstava, poezija kao da vraća nešto od onoga što je izgubila, i stavlja ga u službu reči. Ali ne smemo smetnuti s uma da poezija nije ni kinematografija ni slikarstvo. Ona sadrži jezik muzike i muziku jezika. Njene slike su vizije koje u nama izaziva reč i slika, a ne grafička igrarija linija ili boja. Dakle, između stranice i teksta valjalo bi da se uspostavi odnos uzajamne interpretacije i zavisnosti. U Jankovićevoj poeziji i prostor se pretvara u rukopis: beline (koje kod Jankovića predstavljaju ćutanje, i možda upravo zbog toga) govore nešto što ne kažu ili ne mogu da kažu znaci. Rukopis projektuje jednu celovitost, ali joj je oslonac na jednom nedostatku: nije ni muzika ni tišina, ali se oboma pot-

hranjuje. Ambivalentnost poezije je upravo u tom paradoksu – učestvuje u svim umetnostima i živi sama ukoliko se oslobodi čitave pratnje (O. Paz).

Radnja se javlja kao neprestano spajanje i razdvajanje pesme, usamljenog i množinskog junaka koji je u neprekidnom dijalogu sa samim sobom – disperzivna zamenica koja se raspršuje u sve zamenice i ponovo apsorbira u jednu jedinu i ogromnu, a koja ipak nikad neće biti ono „ja“ moderne književnosti. Ta zamenica je govor u svom kontradiktornom jedinstvu: ja (ni)sam ti, a ti (ni)si moje ja. Tako će se pesnikov glas Jankovićeve zbirke javiti i u ženskom licu („Blues hour“).

Pesnički projekt Željka Jankovića svedoči da, i kada se rađa u tišini („ta zgusnuta, oročena tišina“ – „Block out“) i mucanju, i nemogućnosti da se iskaže, poezija neodoljivo teži da jezik vrati kao svoju realnost. Na taj način Janković pretvara u reč sve što dodirne, uključujući ćutanje i beline u tekstu.

Da je Janković promišljeno komponovao svoju zbirku, privržen naslovu, dubletu i dvojnosti, govori i kuriozitet da pojedine pesme zbirke imaju svoje parnjake. Drugim rečima, one se jedna na drugu nadovezuju, dopunjavaju, ili se međusobno dozivaju. Primera radi, takav par čine pesme „Block out“ i „Protejska senka“, ili „Risus sardonicus“ i „Nosferatu“. Na ovaj način, iako je bilo i ima sličnih pokušaja u savremenoj pesničkoj produkciji, doduše, retkih i manje uspešnih, Janković pored linearnog daje prostor i za nelinearni način čitanja.

U prvom ciklusu, u simetričnom ritmu kloparanja točkova voza pojavljuju se pesme koje u svojim naslovima nose nazive gradova: „Providence“, „Bristol“, „Berlin“, „Dorhobych“, „Derbent“, a pronađena, pretpostavljamo, Šulcova „poništena vozna karta“ („Na železničkoj stanici“) sa obrnutim redosledom upućuje na suprotan smer od onog kojim se čitalac kreće zbirkom, iako ova pesma prethodi pretposlednjoj pesmi ciklusa, „Derbent“. (Očita je kratkovidost uredništva koja je zanemarila pesnikovo pridržavanje pravilu da pri imenovanju, imena gradova piše latiničnim pismom, poštujući izvorno pismo njihovih država i natpisu na tablama železničkih stanica; to se verovatno prilikom konvertovanja rukopisa izgubilo, s obzirom da se Berlin, Bristol i Derbent istovetno pišu na oba pisma!). Ovo je možda tačka mimoilaženja ili linija dodira Gintera i Šulca; metafora vremena u kojem je pesnik zat/e/o/čen i njegova želja i napor da se promeni položaj, odnosno perspektiva: „Na kraju je u rukama imao volan,/ iako je sve vreme boravio u prtljažniku“. *Happy end*, rekli bi cinici. Ali s obzirom na to u kakvom vremenu živimo, te kako je skončao poljski prozaista, otkud možemo biti sigurni da i sam pesnik nije ciničan? Evo potvrde: „Možda je to bio trenutak kome bi proza/ obezbedila neophodno višeglasje“ („Crash“). Kao da polemíše sa Adornovim iskazom: „Pisati pjesmu nakon Auschwitzta je barbarstvo, i to nagrizi i spoznaju koja izriče zašto je postalo nemoguće danas pisati pjesme“. Pesnik Janković kao da nas podseća da je danas trenutak kada bi to trebala biti poezija.

Možda je Jankovićev tekst neuspeo filmski scenario „kome/ nije mesto u bioskopu“ („Palimpsesti“), ali je nesumnjivo uspeo kao pesnička zbirka, slojevit, dosledno realizovana, o čemu, uostalom, svedoče nagrada za najbolji neobjavljeni prvi rukopis na konkursu „Šumadijskih metafora“ u Mladenovcu 2009, te nagrada „Aladin Lukač“, i najzad „Brankova nagrada“ 2011. godine.