

radoman kordić

na tragu nesvesnih struktura

(87 pesama miodraga pavlovića)

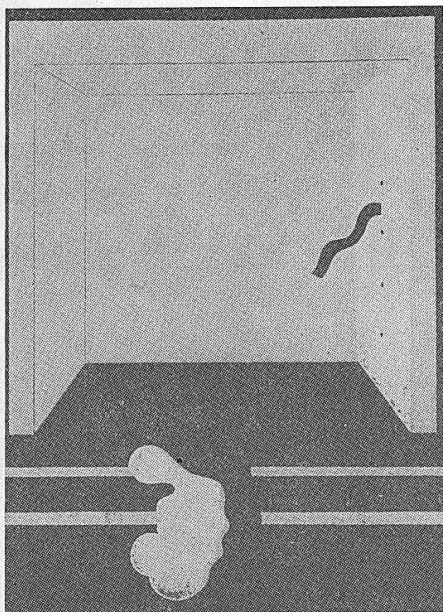
Delo, pesmu mogu prosuđivati kao celinu, sistem čiji mehanizam odnošenja nije teško dešifrovati. No da li je pesma kao ova završenost samodovoljnost sistema i apsolutna? Nije li ona, možda, samo jedinica pesničkog teksta koji čini delo jednog pesnika, jedna epoha, jedna kultura...? Je li pesma, kao jedinica ovako shvaćenog teksta, sam tekst?

Ispitivanje značenja slika, simbola arhaične imaginacije pokazuje čitave kulture kao strukturalne varijante, jedinice teksta koji je arhaična imaginacija kao univerzalna struktura, »čija je jedino senka stvarna«, rekao bi Levi-Stros. Delo pesnika, po ovom načelu strukturalne arhaične imaginacije, mogu zaista prosuđivati kao tekst, jedinicu teksta u okviru kulture. Nema nikakva razloga da situacija pesme bude drugačija. Kao sistem, ona je sistem date kulture, manifestacija njenog načela strukturalne, te i strukturalne arhaične imaginacije. Ali može se postaviti pitanje: koliko je logika arhaične imaginacije primenjiva na tumačenje poezije modernog pesnika čija je poezija, bez obzira na konzervativizam psihičnosti, jedinstvo onirizma i projekcija ovog desakralizovanog doba, njegovih sredstava i principa formalizacije, detronizacije paradigme življenja, dezinvestiranja prvobitnog sistema simbola (makar onog dela koji potiskuju simboli savremene civilizacije)? Osim toga, u ikoničkoj strukturi moderne pesme ne mora postojati nijedna od u arhaičnoj imaginaciji investiranih slika. Razume se, to je puka teorijska pretpostavka, koja u tako idealnom obliku pretpostavlja ukinuće jezika, imaginacije uopšte, ukinuće psihičnosti, razloga i motivacije dela.

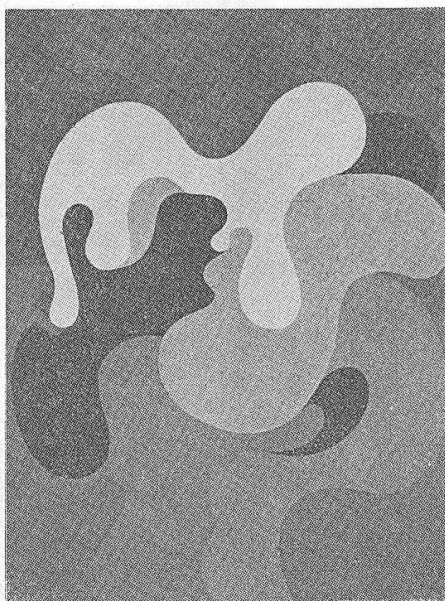
mu, investira nove slike (primer automobila, simbola naše tehnološke epohe, u tom smislu je vrlo indikativan; psihičnost u njemu nalazi izraz muževne snage, agresivnosti, ali on omogućuje i simbolični povratak u uterus. Izomorfizam: čamac — automobil — žena otkriva feminino značenje automobila, zatim automobil kao simbolični brod fantoma, jer je i svaki čamac brod fantoma itd). Kritika je, recimo, uobičajila da govori o modernom senzibilitetu, što podrazumeva raskid sa arhaičnom imaginacijom. No, čini se, tu je u pitanju teorijska nepromišljenost. Raskid sa arhaičnom imaginacijom moguć je jedino kao raskid ličnosti sa sobom, kao njeno iskorenjenje. Moderni senzibilitet, otuda, valja shvatiti kao standard kulture, nov način objavljivanja istog, ontološki istog, istorijski drugo koje upućuje na paradigmu upravo kao to »istorijski drugo«. Po ovom objavljivanju ono je i istorijski drugo arhaične imaginacije (istorija ne uspeva da radikalno modifikuje strukturu »imanentnog« simbolizma. Istorija ne prestaje da dodaje nova značenja, ali ona ne razara strukturu simbola, M. Elijade).

Moglo bi se pretpostaviti da je ikonička struktura poezije XX veka, bez obzira na manifestno značenje, koje je značenje profane realnosti, samo preoblikovanje ikoničke strukture arhaične imaginacije. Princip investicije slika, njihov semantizam proizlaze iz istog izvorišta i, što nije manje značajno, arhaična imaginacija investira nove principe strukturalne dela kao što investira i nove objekte moderne civilizacije. Istina, ovi objekti, moderne slike, izgleda da su u prevlasti istorijski drugo, čiste objektnosti, te njihova paradigmatičnost može biti sumnjiva. No simbolizacija i investiranje objekata zasnovani su na uvek istom početku [»Ovi simboli najpre predstavljaju parcijalne objekte i kroz nekoliko meseci (reč je o prvim mesecima života deteta, R. K.) oni će predstavljati globalne objekte (tj. ličnosti). Dete investira svoju ljubav i svoju mržnju, svoje konflikte, svoja zadovoljenja i svoje želje u stvaranje simbola, unutrašnjih i spoljašnjih, koji će konstituisati njegov svet. Ova tendencija ka stvaranju simbola dobiće takav intenzitet samo zato što majka, makar i najljubaznija, ne može zadovoljiti osećajne potrebe deteta (...) Samo ako je, u toku detinjstva, formiranje simbola moglo da se razvija u svom svojem intenzitetu i svojoj raznovrsnosti i nije obuzdavano inhibicijama, umetnik će kasnije postati sposoban da koristi afektivnu snagu koju podrazumeva simbolizam«, Melanie Klajn]. Materine grudi su uvek iste; isti je i početak ontološke nesigurnosti. Osuđen sam da iznova, paradigmatički, rešavam odnos egzistencije i realnosti. Ostalo se može svesti na puki nominalizam koji ne menja suštinu infantilnih fantazama (a oni su i fantazmi arhaične imaginacije).

Psihoanaliza je utvrdila da je broj fundamentalnih čovekovih želja ograničen. No bitnije je da je neka od tih želja (dominantna) u temelju svakog čovekovog akta. Fantazmi koji se pletu oko ispunjenja želje (razume se, oni prevazilaze njene tipološke okvire) i koji su fantazmi određene strukture ličnosti u isti mah sadrže i jezgro prvobitnog fantazma, njegove prvobitne priče. Istina, fantazm nalazi izlaz iz ove metafizičke jednosmernosti želje, ali kao varijanta prvobitne priče (koja se, do izvesne mere, može identifikovati sa prvobitnom pričom kako je shvata Cvetan Todorov). Jedinstvo teksta pesničkog dela jednog autora može se tražiti i u ovoj dominaciji želje, usredsređenosti pokreta u psihičnosti koje ona prouzrokuje i usmerava, u jedinstvu njenog fantazmatičkog zadovoljenja, koje se zbiva u određenom istorijskom kontekstu, u sistemu odnosa sa principom realnosti. Mart Rober je, na primer, pokazala da je svaki roman u osnovi produžetak infantilnog (porodičnog romana) autora. Romansirer, dakle (kao mali Edip), u svakom tekstu iznova prestrukturira prvobitni fantazm porodičnog romana, svoj imaginarni scenario porodičnog romana. Nema sumnje



e. mundžić »pred stubištem«



a. jemec »univerzalna kompozicija, varijanta III«

Jedinstvo teksta zasniva se na jedinstvu motivacije unutar koje su moguće različite tačke gledišta kao različite projekcije interesa psihičkih kompleksa, njihovih odnosa sa realnošću, položaja unutar psihičkog mehanizma. U psihičnosti se formira neka vrsta semantičkog polja motivacije želje koje je i semantično polje teksta. Razumljivo je onda što postoji izvesna srazmera između broja problema dela i ovog semantičkog polja. Pesnik rešava ograničen broj konflikata (Dostojevski je, na primer, čitavog života rešavao problem ocebistva), što i čini njegovo delo jedinstvenim tekstom. Strukturalna završenost (koja je ne-završenost) arhaične imaginacije je, prema tome, strukturalna završenost (koja je ne-završenost) psihičnosti.

Međutim, ova formalna logika ne uspostavlja identitet arhaične imaginacije i psihičnosti koja, uprkos svom konzervativizmu,

da, u ovom kontekstu, romanesknost, formalni momenti ne mogu biti samo pokriće ove upornosti fantazma, rekao bih da postaju fantazmatški funkcionalni.

Jedinstvo teksta pesničkog dela ne povlači i jedinstvo (kao neizmenljivost) formalnih postupaka (na koje može bitno uticati i istorijsko drugo, a da, pri tom, ne budu ništa manje u semantizmu fantazma), utoliko pre što raznovrsnost formalnih rešenja ne mora biti proizvod različitih semantičkih polja. Formalni sistemi pojedinih dela (iako, po pravilu, potpune razlike između dela nisu moguće, što se lako može pokazati utvrđivanjem određenih formalnih konstanti) određenog pesnika mogu se zato uporediti sa različitim sistemima kultura: »Ali ako, kao istorijske tvorevine, kulture više nisu zamenljive, pošto su se već konstituisale u sopstvenom stilu, one su poredive na nivou slika i simbola. U krajnjem slučaju, upravo ova večnost i ova univerzalnost arhetipova spasava kulturu čineći mogućom jednu filosofiju kulture koja je nešto više nego morfologija ili istorija stilova. Svaka kultura je »pad u istoriju«; ona je u isti mah ograničena«, veli Elijade, i ako donekle izmenim ovaj Elijadesov zaključak moglo bi se reći: svako delo je pad u realnost, u sistem vantektualnih okolnosti po Lotmanovom određenju, ali i pad u kulturu. Zajedničko semantičko polje ikoničke i simboličke strukture, da nastavim princip Elijadesovog zaključivanja, omogućuje filosofiju pesničkog dela, razumevanje dela kao nezavisnog sistema.

Prva knjiga pesama Miodraga Pavlovića (87 pesama, objavljena 1952; 1963. pod istim naslovom štampan je izbor iz ove knjige i *Stuba sećanja*) može biti dosta ilustrativan primer za ove teze. Nastala je u vreme dok su tragovi rata (u knjizi je to tiranija zla) bili sveži. Srpsko pesništvo zadržavalo se još u okvirima konvencionalnosti. Dominantne (realnosti, kulture), dakle, bile su jasno naznačene. Sa obema ona uspostavlja odnos. Realnost ratne katastrofe projektovana je u opštu vladavinu zla, neku vrstu metafizike zla; realnost pesničkih konvencija raskinuta je. No raskid se zbivao u određenim kulturnim standardima, te nije mogao biti definitivni. Dug duhu kulture morao je biti plaćen. Tek tada je raskid bio moguć, posle projekcije stvarnosti krvi u metafiziku zla. Sa stanovišta pomenutih teza značajno je da je istorijsko drugo ostavilo traga. Ali valjalo bi ispitati koliko je zaista bilo delatno. I bez neke ozbiljnije analize može se videti da se sledeće Pavlovićeve knjige razlikuju — i formalnim rešenjima. Istina, menja se i duh kulture. Pa ipak, ova promena u Pavlovićevim knjigama zbiva se po nekom unutrašnjem načelu njegove poezije. Čini se da je ono i moglo da prevlada konvencionalizam, da se otisne u metamorfoze.

Istorijski drugo, prema tome, ne ograničava unutrašnje načelo poezije, koje je fantazmatška želja, ne nalazim ga ni u svojoj ontološkoj suštini. Može se postaviti pitanje: koliko je (kao načelo ideološkog sistema) u suštini principa realnosti, koji, takođe, ima paradigmatšku vrednost? Pad dela u realnost nije zato samo pad u realnost istorijskog drugog, nego i pad u ovu paradigmatšku realnost. Najzad, prvi odnos sa realnošću je fantazmatške prirode. Prisustvo fantazma u delu (koje je i pamćenje, po Melani Klajn, sadističkog fantazmatškog odnosa prema realnosti) prisustvo je osnovne strukture odnosa sa realnošću. Stvarni pad dela u realnost mora stoga biti pad u ovu osnovnu strukturu, u fantazm. Njegov sistem odnosa tako se proširuje, zahvata strukturu čitavog dela koje se obrazuje »unutrašnjim prekodiranjem« fantazma i realnosti. Prekodiranje nije prosto »zbližavanje dva lanca struktura« (Lotman), jer je imanentnost semantičkog sistema (koji je najpouzdaniji reper pesme; pomoću njega verifikujem i sve ostale (moguća samo u okviru integralne strukture teksta, što znači da je i imanentnost strukture, da je u igri unutarnjeg prekodiranja). Fantazm kao prvobitna struktura po tome jeste suština imanencije strukture dela.

Kako se u 87 pesama Miodraga Pavlovića manifestuje ta osnovna struktura fantazma? Kako fantazm, i to je bitnije pitanje, struktura ovu poeziju? Razume se, fantazm je uvek i fantazm određenog konteksta (kao što je, po Levi-Strošu, simbol određenog konteksta. Ništa manje nije tačna teza po kojoj je kontekst uvek kontekst određenog fantazma. Tekst, zapravo, sadrži fantazm i razračun sa njim, relacioni sistem fantazma i Ja i, najzad, poziciju Ja. Transformacija realnosti i narušavanje konvencionalnosti, u tom slučaju, su u funkciji suočenja Ja, koje ima potrebu da se vidi, i fantazma, koji smeru ka zadovoljenju. S druge strane, ne svedoči li transcendencija stvarnosti i izvesna promena stanovišta Ja (ovu promenu zahteva i poetski tekst kao sredstvo komunikacije) o snazi fantazma ili, možda, njegovom lukavstvu, koje je i ovo izbegavanje lako spoznatljive konvencionalnosti? Nije li novo samo alibi za ono što bi u konvencionalnom sistemu moglo biti i odviše provokativno, te kašnivo, ne nastaje li to novo u trenutku kad fantazmu preostaje da se objavi još kao prvobitna priča neposredno, kad su iscrpene sve varijante koje određeni sistem, priznat i poznat, može da izdrži? Rat je, na primer, do izvesne mere (do kanonizovanja u moralnu ili ideološku normu, dok mi je ušao u okrilje cenzure nad-ja) mogao da posluži kao projekcija fantazmatške želje. Ali ideologizacija rata prinudava je da potraži drugo rešenje. Struktura dela je struktura ovog puta fantazma. U tom smislu je razumljiva tvrdnja ruskih formalista da se novi žanrovi rađaju iz uniženih, odbačenih žanrova, koji su dezideologizovani, dezinvestirani, već u raspadu. Ovdje fantazm ima slobodan, dekanonizovan put. Ograničen je još konvencijama prirodnog jezika. Miodrag Pavlović, doduše, ne polazi od raspadnute forme, ali se vraća (bar u kasnijim zbirkama) na neku vrstu minolog. Bez sumnje, ovaj povratak morao bi biti naznačen i u 87 pesama, makar kao potencijalnost.

Sve ove transformacije pretpostavljaju pesnikovo traganje za sopstvenim identitetom, za identitetom Ja. Stihovi iz 87 pesama kao da protivreče ovoj pretpostavci. Ja je potisnuto pred fenomenološkim opisom transcendirane stvarnosti:

»Probudim se
nad krevetom oluja

Padaju zrele višnje
u blato

U čamcu
zapomažu
rašćupane žene

Vihor
zluradih noktiju
davi mrtvace

Uskoro
o tome
ništa se neće znati»

(Vihor)

koja je, uostalom, i šizomorfno uvećana stvarnost. Nema (makar u ovoj pesmi) fiksirane tačke koja bi označavala ontološki status ličnosti. Prostor, kao nered, haos, ne omogućuje nikakvu orijentaciju, što je, po Elijadeu, odlika profanog prostora u kojem »nema više sveta«, razume se, transcendentno ukorenjenog sveta. Ja izgleda sasvim dezinvestirano, utonulo u haos [»Probudim se / nad krevetom oluja«]. Ali ono i zadržava nekakvu samosvest (koja je odsutno, s one strane manifestnog značenja teksta) kao protivtežu ovoj dominaciji objekata [»Svest njegovog (šizoida, R. K.) ja je garancija osiguranja njegove egzistencije, čak i ako treba da živi smrt-u-životu. Svest o objektu umanjuje njegovu potencijalnu opasnost, ona je vrsta radara, aparata za posmatranje zahvaljujući kojem ima osećaj da objekt drži pod kontrolom«, Ronald Leing]. Antitetičnost šizomorfne strukture,

čak antitetičnost hiperbole kombinuje se sa epileptoidnom strukturom noćnog režima slika (po podeli Zilbera Dirana: »Postoji u dubini noćnih sanjarija jedna vrsta fundamentalne vernosti, odbijanja da se izađe iz intimnih i osetljivih slika«, njenim ustrajavanjem percepcije, koja se oslobađa kao jedina stvarnost, kao smisao pesme (šizomorfno i epileptoidno ovde označavaju samo način konstituisanja i raspoređivanja slika). Istina, ovu stvarnost ustrajavanja umanjuje kasnije dodani naslov: *Vihor* (izdanje SKZ; u prvom izdanju iz 1952. pesma je bez naslova), jer neposredno uvodi semantizam prirodnog jezika. Polazište primanja pesme počiva u jednom prethodnom značenju koje semantizuje čitavu pesmu. Ona se sada može razumeti kao opis realne predstave haosa. No »lepljivost teme« (tematske varijacije) ostaje. Ona određuje pesmu, njenu ikoničku strukturu. U suštini, lepljivost teme je lepljivost slike:

oluja nad krevetom	zrele višnje
čamac	blato
rašćupane žene	vihor zluradih noktiju
	mrtvaci

te se ove dve, očigledno, dosta labavo konstituisane grupe slika međusobno mešaju.

I manifestni tekst pesme potvrđuje lepljivost slike, uprkos izdavanju slika u grupe na prvobitno ravni značenja. Ali ovaj semantizam arhaične imaginacije i omogućuje lepljivost ikoničke strukture, te je paralelizam ravni (latentne i manifestne) pesme, u stvari, princip struktuiranja. Logično je onda što je, donekle, uspostavljen identitet značenja manifestne i latentne strukture pesme (koji može biti identitet profane i psihičke realnosti). No ovaj identitet uspostavlja se samo transcendencijom predstave oluje u paradigmatški haos. Istina, manifestno značenje zahvata se tek u semantizmu arhaične imaginacije. Ne može se, osim tipološki, izdvojiti iz sistema pesme, a to znači da prolazi i kroz fantazmatšku obradu primaoca. Oluja nad krevetom lako onda postaje oluja nad staništem, koje je »*imago mundi*«, te kosmos, jer je svako stanište u blizini *axis mundi*, centra sveta. Oluja nad staništem je, na ovoj semantičkoj ravni, prvobitni haos, vraćanje u preformno, koje je naglašeno supstitutom staništa (krevet), guliverizacijom kuće. Guliverizacija je uz to i erotizovana eufemizacija haosa, nereda u stvaranju [»Probudim se / nad krevetom oluja«, nemogućnosti stvaranja u svetu realnosti, reda koji isključuje destrukciju, protivrečje stvaranja. U tom smislu, slika kreveta je izomorfna slici čamca, koji je »sredstvo transporta mrtvih« (Diran), te brod fantoma [»U čamcu / zapomažu / raščupane žene«]. Stvaranje priziva haos, ono je sam haos (sa stanovišta psihičnosti ova jednačina je savršeno logična; svaki stvaralački čin je iznova prestруктура). Identitet života je moguć tek u smrti. Brod fantoma i stanište, mada u opoziciji, čine semantičko jedinstvo (... »voleti brodove to znači voleti savršenu kuću«, Bart).

Protivrečje stvaranja, njegovo bitno feminino obeležje potvrđuje se i slikom čamca koja u arhaičnoj imaginaciji može imati i značenje kolevke. Oluja nad krevetom zato mora biti oluja nad ovom koleykom [»U čamcu / zapomažu / raščupane žene«] kao seksualizovanom eufemizacijom čamca, nad samim izvorom stvaranja (*rašćupane žene*). Simbolične vrednosti kreveta i čamca (po Freudovoj tehnici tumačenja snova krevet simbolizuje polni akt, čamac ženu) obeležavaju dva pola jednog istog načela. Žena (majka) nije samo roditeljica sveta, nego i njegov grob. I to se sasvim slaže sa psihoanalitičkom tezom o dobroj i rdavoj majci (a u ovoj pesmi je, bez sumnje, bar na ravni arhaičnog semantizma, reč o majci), ambivalentnom odnosu subjekta prema njoj.

Prvu grupu slika okuplja jedinstvo stvaranja i haosa (protivrecna suština majke) i utoliko je moguća kao grupa. U drugoj grupi preovlađuje destruktivno načelo stvaranja (majke). Jung je utvrdio izomorizam (čak i lingvistički) drveta, agrarnog rituala i seksualnog akta. Doduše, ovde je drvo prisutno samo kao zreli plod (*Padaju zrele višnje*; guliverizacija je dosledno posetovana), te je potencijalno značenje mladosti, besmrtnosti, koje drvo života sadrži, ukinuto. Ukida se centar sveta kao pozitivni (životni) princip (ukinuto je i pozitivno načelo femininosti). Na totemskom stadijumu, na primer, drvo je blisko materinskim božanstvima plodnosti (što ne isključuje psihoanalitičku tezu o njegovoj dvostrukoj seksualnoj simbolici). U ovoj pesmi ono simbolizuje negativnu stranu materinstva, plodnosti (*Padaju zrele višnje / u blato*). Blato je supstituit zemlje, rdave majke. Ponovno stvaranje je sumnjivo. Falusna majka proždire svoj porod. Stvaranje je pad u kaos, stvaranje mrtvaca.

Falusne majke, Erinije [*Vihor / zburadih noktiju*] onemogućuju reintegraciju života. No one su i detronizovane matere-božanstva, detronizovana femininost, te je ova nemogućnost stvaranja odbijanje matrilinarnosti, pokušaj investiranja muškosti, osvajanja očinskog položaja. Tek doseganje očinske situacije zaista omogućuje stvaranje, ali i ponovno osvajanje objekta, koje je njegovo obnavljanje. Za Melani Klajn stvaralački impuls, savremenik depresivne faze, nastao je iz potrebe za obnavljanjem izgubljenog objekta (dobre majke). Zanimljivo, Smirzel dodaje da stvaralački čin nije samo obnavljanje objekta, nego i obnavljanje subjekta. Prema tome, ako je onemogućeno stvaranje, ako je izgubljen dobar objekt onemogućen je subjekt [*Probudim se / nad krevetom oluja*]. U Pavlovićevoj pesmi nemogućnost dobrog objekta znači i nemogućnost subjekta, u stvari, sveta, jer subjekt nije ništa drugo do taj svet koji je izgubio sposobnost ponovnog rađanja [*Uskoro / o tome / ništa se neće znati*], koji je izgubio očinski položaj. Verbalizam, didaktičan i melanholičan, poslednje strofe upravo to potvrđuje. Reči su izomorfne pogledu, oku (čitava pesma je, zapravo, registracija punktova optičkog polja), koje je nužno očevo oko. Otac-bog nadgleda tiraniju i rasap ženskosti, te je didaktizam poslednje strofe intervencija mazohističkog nad-ja.

Verbalizam poslednje strofe ukazuje i na transcenciju sveta pesme (... »oko ili pogled vezani su uvek za transcenciju, to pokazuje isto tako univerzalna mitologija kao i psihoanaliza«, Zilber Diran), na transcenciju konflikta, koji je, očito, vezan za ambivalentnost ženskosti. Ali odbijanje femininosti može biti i manifestacija straha od kastracije, što je samo pospešilo ovu transcenciju. Značenje istorijski drugog (traumatičnost rata recimo) transcencijom u prvobitni košmar postalo je uistinu sporedno. To, uostalom, potvrđuju i formalna rešenja pesme, izbor slika, njihova lepljivost, koja se direktno projektuje u poetski postupak, variranje teme, koje prelazi u variranje govora bez lakanovskog Drugog, jer je upućen subjektu i zato sveden na prosto registrovanje označavajućih. Tek poslednja strofa uvodi Drugog, te uprkos didaktičnosti (koja je proizvod mehanizma samoodbrane Ja), oformljuje ovaj niz slika u šifrovani poruku. U suštini, didaktičnost kontrastira jednosmernom naslovanju slika, postaje kontekst njihovog značenja. Semantizacija se tako pokazuje kao načelo forme koju, opet, uspostavlja jedinstvo semantičkog polja.

Profana stvarnost se mitologizuje. Mitologizacija se može pratiti i u formalnom postupku. Iz fantazma su izabrane samo najuočljivije tačke, upravo kao i u mitskoj priči. Odnos prema fantazmu je, dakle, i u pesmi i u mitu metonimijski. Funkcija lakanovskog govora potvrđuje se, odnosno potvrđuje se upućenost ovog govora Drugom, kao uvek nepotpunog govora. Nepotpunost struktura svaki stih u ovoj pesmi. Valja priznati da se ona, zahvaljujući mitologi-

zaciji i kontekstualnoj semantizaciji ukida. Nepotpunost stihova:

»Vihor
zburadih noktiju
davi mrtvace«

umanjuje se kad ih primam kao govor. Ali stihovi se tada prestrukturiraju:

»Vihor zburadih noktiju
davi mrtvace«

što znači da ih primam u drugom kontekstu (kulture, iskustva), koji moram primeriti njihovom realnom kontekstu. Ovaj regresivni put od semantizma govora ka strukturi pesme omogućuje mi da nepotpunosti njenih stihova shvatim kao govor (slika *Vihor* kao zaseban stih unosi, na primer, značenje oluje, čak i kad se sledecim suhom određuje kao vihor zburadih noktiju, štaviše ovo prethodno značenje semantizuje drugi stih), da ga zahvatim na mitološkoj semantičkoj ravni. Stvarni raspored stihova moram shvatiti kao kočenje mitologizacije, ja-kontrolu fantazma / ova kontrola je potpuna u pesmama koje tematski i formalno vraćaju dug duhu kulture, u kojima, dakle, kulturni standardi nisu sasvim prevladani. Mitologizacija je dovedena do priče).

Gotovo identičnu ikoničku strukturu, iz ove zbirke, imaju i pesme: *Rekvijem, Pod zemljom, Suma prokletstva, Pogreb* itd. Kazume se, zajednički im je i amivalentan odnos prema objektu (majci). U pesmi *Pogreb* značenje prvog objekta se kosmizuje:

»Udaranje dojki
po detinjoj glavi
čuje se pod oblacima«

Ali bitnije je da je ova kosmizacija nagešćaj zamene metafore neposrednim govorom simbola, čak samim procesom simbolizacije. Mitologizovanje realnosti je pokušaj pomirenja principa zadovoljenja i objekata stvarnosti, sveta koji zauvek ostaje naspram subjekta i kad ga on investira pretvaranjem u simbolički (na neki način osvojeni) svet. No, ono (mitologizovanje) može se razumeti i kao fantazmatski odjek razočaranja u prvi objekt sveta, kao razračun sa rdavim objektom, te traženje, pokušaj introjekcije obnovljenog dobrog objekta. Mitologizacija je, na ovoj ravni, pokušaj uspostavljanja sveta koji je prethodio duhu razočaranja u objekt. Uistinu, mit i hoće večno prvo dešavanje, on se hoće kao to dešavanje, iako je traženi mit uvek i u funkciji alibija. Značajno je, međutim, da mitologizovanje nije moguće izvan dinamičnog sistema simbola, te da kao sistem teži da bude globalna predstava odnosa subjekta prema svetu (»Mit pretpostavlja odnos sa obuhvatajućim, osećanje biti obuhvaćen«, Zorž Gizdorf), što znači da nadilazi jednosmernost želje, da je kao racionalizacija fantazma u antitetičkom odnosu sa njim, čista potencijalnost paradigmatkog zbivanja. Pojava falusne majke, na primer, u ponavljanju primarnih odnosa ne onemogućuje i fantazm o dobroj majci, naprotiv, on može postojati istodobno sa fantazmom o rdavoj majci i to ne samo kao minus-fantazm.

Lepljivost teme ne ograničava semantičko polje. Najzad, fantazm o rdavoj majci pretpostavlja fantazm o dobroj majci. Model je u psihoanalizi dobro poznat. Dominacija jednog ili drugog (bilo kojeg) zavisi od kvaliteta introjektovanih objekata, odnosa Ja prema tim objektima. Introjekcija dobrog objekta ne znači nepostojanje rdavog objekta; on je samo odsutan, te tom odsutnošću prisutan. Pesničko delo, stoga, nije, ili ne mora biti, svedeno na variranje jednog fantazma, na dograđivanje njegovog sveta. U pesmi *Pogreb* oslobođa se fantazm o gutanju iz oralno-sadističkog stadijuma, po podeli Karla Abrahama [*Na prozoru stoji komadi mesa / iz kojih vise žile do zemlje*]. Može se zatim iz strukture fantazma izdvojiti kompleks materoubistva, proždiranja žene-majke, što je u potpunom logičkom sledu sa stanovištem psihičnosti, sa

fantazmatskim značenjem *Vihora*. Odbijanje i privlačnost femininog rešenja iz *Vihora* ne samo što se ponavlja, nego vode u poricanje i usvajanje ženskosti (proždiranje je psihički oblik poricanja, ali i identifikacije sa unesenim objektom). Razlike u značenju fantazma postoje. One se projektuju i u strukturu pesme. *Pogreb* za država punktualnost iz *Vihora*, ali se i konstituiše kao celovita priča, čak sa elementima narativnosti iz sistema prirodnog jezika.

Ova transformacija fantazma može se pratiti i u pesmi *Na Kalemegdanu* (u prvom izdanju i ona je bila bez naslova):

»Neka mi ruke
tonu u zvuke
na velikom vidiku«

Bogovi su to
koji pevaju
na golim granama

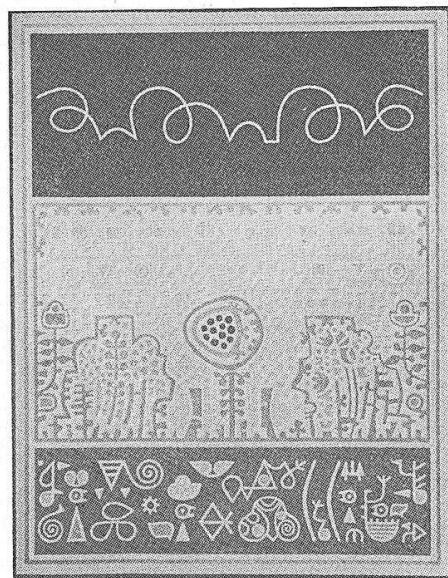
Zalazi zemlja
spuštaju se borovi
kraj mojih nogu

Večita radost
čeka na pesku
Dolazim

Između mene i sunca
nema lobanje

Rumena magla
poslednji put«

iako naknadna konkretizacija (vezivanje značenja pesme za određeni prostor i nje-



m. pogacnik »razigrano proleće«

gov istorijski kontekst) kao da onemogućuje otkrivanje bilo kakvog fantazma iza doživljaja, očito, jedne večeri na Kalemegdanu. Ali semantizam poetskih spregova nadilazi značenje opisa pejzaža, te naknadno dodavanje naslova mogu shvatiti kao bliže određenje pesme i, u isti mah, kao pokušaj sapinjanja njenog značenja. Semantizam ikoničke strukture *Vihora* potkrepljuje ovu drugu pretpostavku. Uostalom, doživljaj pejzaža implikuje i paradigmatki odnos prema prirodi (njenom simboličkom značenju): animizam, identifikacije, projekcije itd. Nije beznačajno ni to što je ovaj doživljaj vezan za Kalemegdan (istorijsko i imaginativno evorište jednog grada, jednog naroda) koji je i sam objekt mitologizacije. Pesmi, dakle, prethodi jedan stepen transcencije koja postaje uslov razumevanja teksta. Realnost je pomešana. Sistem poetskog jezika, kao sistem drugog reda, ovu

rastelovljenu realnost iznova utelovljuje. Ali to je sada nova stvarnost. Fantazm se mogao objaviti.

Psihoanalizi je poznata identifikacija prirode i majke i na genetičkom planu pramajke. No da li je dovoljna ova teza (klinički potvrđena) za pretpostavku da je fantazm u ovoj pesmi vezan za pramajku, ili bar da je fantazm o majci izjednačen sa fantazmom o tvoriteljici sveta. Ikonička struktura pesme:

ruke	zemlja	gole grane
zvuci	radost na pesku	lobanja
veliki vidik		rumena magla
borovi		noge
bogovi		
sunce		

čiji se semantizam konstituiše iz nekoliko podstruktura, kao relativno nezavisnih semantičkih jedinica, identifikaciju prirode i majke kosmizuje (jedna strana simboličkog značenja pramajke je time jasno određena). Doduše, neki oblik kosmizacije sadržan je i u manifestnom tekstu. Kalemegdan je i na nivou profane realnosti centar sveta, mesto reintegracije života. Nema sumnje da je to još više za samu psihičnost. Odsutni smisao pesme delimično je najavljen predstavom realnosti (fantazm počinje na jezgri realnosti). No i u ikoničkoj strukturi pesme Kalemegdan postaje pravo središte sveta, imago mundi, u kojem kao i u sakralnom centru postoji prekid nivoa komu-

da se transcendencija profanog u sakralno zbiva ritualno [*Bogovi su to / koji pevaju / na golim granama*], da je transcendentni objekt rituala, te libidinozne investicije otac.

Druga grupa slika (zona zemlje), osim toga što je ishodište komunikacije ova tri nivoa, uvodi fantazm o ženi-majci, što znači da se seksualna vrednost slika prve grupe vezuje za semantizam ove grupe (lepljivost teme je posredovana). Odnos prema ženi je ambivalentan, ali ona sada nije samo falusna majka. Naprotiv, majka (žena) kao dobar objekt je u prvom planu, naglašen je i njen karakter tvoriteljice sveta (zemlja). Negativni aspekt plodnosti nije sasvim brisan (*Zalazi zemlja*), iako ga potiskuje seksualna želja i, rekao bih, nerazrešeni račun jateksta sa funkcijom rasplodavanja [*Večita radost / čeka na pesku / Dolazim*].

Obogovljenje oca iz prve grupe slika je normalna reintegracija solarnog junaka, njegovo osvajanje očinske pozicije [*Između mene i sunca / nema lobanje*] u identifikaciji sa makrokosmičkim moćima oca. Imago mundi više nije materinski prvobitni haos. On je sada osvojeni svet, ili bar, svet koji se može osvojiti, koji više ne zastrašuje, iako nije harmonično uređen (odnos prema majci je dvočlan; subjekt pesme hoće očinsku poziciju odbijajući oca, dakle, očinsku poziciju bez oca; ništa nije određeniji ni odnos prema majci. Ova fantazmatska neodlučnost projektuje se u zatamjenost stihova, njihovu organizacionu neodlučnost, nedoslednu izmenu tačke gledišta). Ali solarni junak »uvek predstavlja jednu mračnu zonu, zonu svojih odnosa sa mrtvim, inicijacijom, plodnošću itd.« (Elija). I treća grupa slika u isti mah obeležava zonu pod-

simbolu prirode, tako se potvrđuje. Potvrđuje ga i prisustvo solarnog junaka.

Odsutni smisao teksta ne iscrpljuje se u ovom tek nagoveštenom semantizmu. Treća grupa slika otkriva i fantazm o lobanji, kult lobanje, koji je »prva religiozna manifestacija ljudske psihičnosti« (Diran). Proces obogovljenja oca, naznačen u prvoj grupi slika, fantazm o ocu je nadstruktura ovog fantazma o lobanji. Naslojavanje se nastavlja ka osnovnoj strukturi koja je (izvor obogotovljenja i sakralizacije oca), po psihoanalitičkom receptu, sublimisana seksualna želja. I funkcija solarnog junaka sada postaje jasnija. On se odrekao ambicije prema majci, ali se nije mogao odreći želje. Jasnije je i ustanovljenje centra kao nađenog sveta, koji je i svet genitalne faze, konačne strukturne sveta na genitalnom stadijumu. Tek u ovom kontekstu može se otkriti značenje stihova: *Između mene i sunca / nema lobanje*. Očigledno, lobanja je ratnički trofej solarnog junaka. I ovaj trofej trebalo je da bude očeva lobanja [*Između mene i sunca / nema lobanje*], simbol očinskih prerogativa (po Žilberu Diranu »postoji normalan transfer i recipročna simboličnost muškog uda u erekciji i glave«, a to znači da je glava kao ovaj supstitut genitalija seksualno investirana).

Trofej zapravo ne postoji [*Između mene i sunca / nema lobanje*]. Očinska pozicija nije osvojena, iako je otac detronizovan, proteran u svet duhova [*Bogovi su to / koji pevaju / na golim granama*]. Fantazm o solarnom junaku je zbog toga puka kompenzacija neostvarene želje. Istu funkciju ima i fantazm o centru sveta. Pravo sakralno mesto je izvoriste života [*Večita radost / čeka na pesku / Dolazim*], ženski princip, koji je princip stvaranja i haosa. Moglo bi se pretpostaviti da je sve ove obrte u odsutnom smislu teksta izazvala privlačnost ženskog kao stvaralačkog principa života i smrti, zavist prema toj njevoj moći koja povlači odbijanje muževne pozicije u svetu, regresiju na pregenitalno stanje. Konflikt nije rešen. I muževnost i femininost sadrže po nešto neprihvatljivo za ja-tekst, zbog čega ih ono odbacuje, degradira, u nadi da će tako osvojiti njihove moći [*Zalazi zemlja / spuštaju se borovi / kraj mojih nogu*]. I ova nerešenost postaje kompozicioni činilac pesme. Sjedinjuju se elementi raznorodnih ravni (fantazm o ocu i fantazm o majci, kojima se suprotstavlja nejasno najavljeni fantazm o samostvaranju). I, kako veli Lotman, »unutar svake ravni naizmeničnost se pravi po principu sjedinjavanja raznorodnih elemenata, tako da se s jedne strane stvaraju određene strukture doslednosti koje se osećaju, a s druge strane njihovo neprekidno narušavanje slaganjem na njih drugih struktura u njihovom zbunjujućem dejstvu. Na taj način stvara se mehanizam neobične elastičnosti i bezbrojne semantičke aktivnosti.«

Kontrastiranje fantazma je, dakle, konstruktivni princip pesme. U istoj meri to mogu biti i promene unutar fantazma. Pesma *Smirenje* (još jedna pesma u prvom izdanju bez naslova), čije je latentno značenje, bar posredno, vezano za oca, otkriva ovu uzajamnost fantazmatske realnosti i strukturalnih principa:

»U mraku
jedna pčela
probadla oči
umirućem

Slep
podigao je ruku
šaka miriše
kao cvet

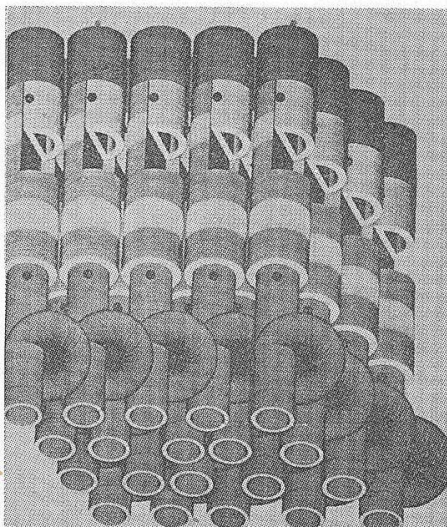
Na vrata ulazi
sićušno sunce
Po staklu curi krv

Opomenu
onima koji gledaju daleko«

Po neobičnosti spregova i strukturi stihova ona liči na *Vihor*. U oba slučaja razilaze se



nives kavurić-kurtović »play-back«



m. šutej »grafika 74«

nikacije između »tri kosmičke zone« (Elija-de), nebeskog, zemaljskog i podzemnog sveta (Kalemegdan čak i istorijski ima ove tri dimenzije). Ova tri nivoa projektuju se i u ikoničku strukturu.

Prva grupa slika (zona neba) kombinuje mikro i makrokosmičku moć. U suštini mikrokozam je identifikovan sa makrokozom. Ruke (mikrokosmička ravan), svaka-ko uzdignute [*Neka mi ruke / tonu u zvuke / na velikom vidiku*], dosežu sunce (makrokosmički nivo). Isti odnos postoji između zvukova (muzike, koja je i muzika sfera) i bogova. Veliki vidik je mesto spajanja ova dva nivoa, transcendencije realnosti. Svaka od ovih slika je uz to seksualizovana. Slika uzdignutih ruku je u arhaičnoj imaginaciji izomorfna muškom polnom udu u erekciji. Muzika neposredno priziva seksualni ritam. Veliki vidik je, opet, mesto transcendencije ove relativne erotске realnosti. U slici bogova i sunca (supstituta oca) ona je sasvim transcendirana. Očigledno je

zemnog sveta i ovu mračnu zonu solarnog junaka. U tom smislu centar sveta može se identifikovati sa mandalom, koja je, po Jungu, simbol totaliteta subjekta, to će reći nađena posebnost. Diran u njoj vidi simbol »dvostruke moći, svetog prostora srodnika, ako se tako može nazvati, i simbol koji la-virintskom aspektu dodaje lakoću posvudašnjosti«. I jedno i drugo tumačenje može se naći u semantizmu Pavlovićeve pesme. Ipak, Diranovo tumačenje je u neposrednijoj vezi sa fantazmima o centru sveta i plodnosti.

Po Diranu »Bašlar pravi suptilnu razliku između kvadratnog skloništa (svaki centar sveta je sklonište; R. K.), koje je napravljeno i kružnog skloništa koje je slika prirodnog skloništa, ženskog trbuha«. Centar sveta kao kružno sklonište (a u ovoj pesmi je reč upravo o takvom centru: *na velikom vidiku*), prema tome, ima materinsku dimenziju, utoliko pre što kružni prostor akcentuje strast, tajnu i intimnost. Fantazm o majci, teorijski pretpostavljen u

često semantičko polje fraze i stiha. Stih kida semantičko jedinstvo rečenice, teži da se uspostavi kao nezavisna semantička jedinica. Međutim, ova težnja postaje samo načelo zadržavanja značenja. Moglo bi se reći da načelo zadržavanja značenja struktuirati stih. Distanca između fraze i stiha, pokušaj semantizacije stiha i segmentizacije značenja otkrivaju lukavstvo postupka, postupak kao rad mehanizma samoodbrane. No to lukavstvo je značajnije u metafori, u korišćenju krupnih planova (*jedna pčela*), koje svet obuhvata, nudi kao jedinu stvarnost pesme, te tako udaljuje njen odsutni smisao. Tek integrisanje velikog plana u zbivanja (*Jedna pčela / probada oči*), protiv kojeg je kao veliki plan, u sistem, otkriva odsutno, nedostatnost manifestnog značenja, nepotpunost stiha kao minus-potpunost. Ni ponovno korišćenje velikog plana u istoj rečenici [*Jedna pčela / probada oči / umirućem*] ne može da otkloni provaljivanje drugosti značenja, odsutnog, nepotpunosti kao označavajućeg. Korišćenje velikih planova pokazuje se kao dosta efikasna tehnika maskiranja odsutnog značenja, funkcije slike, neobičnosti spregova slika, čiji se semantizam može konstituisati tek u mehanizmu odsutnog-prisutnog, po ne-predstavljenom.

Ne-predstavljeno prepoznaje se u semantizmu spregova kao označavajućem deformacije značenja (u odnosu na značenje i informativnost sistema prirodnog jezika). Neočekivanost spregova kao deformacija, pošto je već izbacila iz igre konvencionalna značenja prirodnog jezika, upućuje na paradigmatičku, imaginativnu značenja, na označeno sistemom pesme. Ikonička struktura oslanja se prividno na repere izvan sebe. U stvari, ovo oslanjanje slike nije ništa drugo do konstituisanje označavajućeg, uspostavljanje veze između njega i označenog (»Cilj konstituisanja označavajućeg može biti samo mrvljenje mnogoznačnosti«, Andre Grin). Prostim prevođenjem psihoanalizi dobro poznatih simbola može se zaključiti da je taj reper ikoničke strukture u ovoj pesmi fantazm o kastraciji, koji se sasvim uklapa u naznačenu fantazmatsku strukturu zbirke. Ali njegovo postojanje treba proveriti u značenju slika, grupisanih oko lunarnog i solarnog središta (ženskog i muškog principa):

mrak	oči (umirućeg)
jedna pčela	ruka (podignuta)
vrata	šaka
cvet	sićušno sunce
krv (po staklu)	

U arhaičnoj imaginaciji značenje tamnog, noći je različito vrednovano. Noć je simbol vremena, straha od proticanja vremena. No ona je, često, eufeminizovana epitetom božanska (noć) i isto toliko često su joj pripisivane i neke dionizijske osobine. Za Novalisa je noć povratak u »materinsko ognjište«, silazak u obogovljenu ženskost. Njegovo naslućivanje, koje se, evo, otkriva i u semantizmu slika Pavlovićeve pesme, potvrđuju antropološka proučavanja strukture imaginarnog.

Slika tame je izomorfna teriomorfim simbolima, cveću, izvoru (vodi). Najzad, tama je »više ili manje ojačana simbolima sakačenja, uznemirujućih, figura slepaca« (Diran). Njena erotska i kastratorska funkcija tako postaje nedvosmislena. Izomorfizam sa teriomorfim simbolima i mesečevim bestijarom ovu njenu funkciju čini još očiglednijom. Seksualna vrednost teriomorfne slike i fantazama o životinjama [fantazmi su uglavnom koncentrisani na životinjske vilice; u Pavlovićevoj pesmi: *Jedna pčela / probada oči*] dobro je poznata u arhaičnoj imaginaciji. Seksualnost se i konkretizuje. Slike iz mesečevog bestijara (mesečeve životinje su insekti) impliciraju ženskost. I slika tame je izomorfna ženskosti koja se u lunarnoj grupi slika javlja neposredno u simbolu krvi. Nema sumnje, reč je o zastrašujućoj ženskosti, strašnoj majci.

Lunarna grupa slika je izvanredno koherentno konstituisana. Fantazm o ženskosti je precizno situiran; naznačena je i njegova veza sa fantazmom o inicijatičkoj transcendenciji. Slika vrata (koja pripada ovoj grupi po nekim elementima erotizacije, ženskosti) uvodi radikalnu promenu ontološkog režima ličnosti. O kakvoj je promeni reč može se videti iz solarne grupe slika, koja prevazilazi funkciju antiteze, konteksta. Fantazmi se oformljuju iz jednog konflikta, po jednom načelu, iako je solarni fantazm, da ga tako nazovemo, vezan za muški, očinski princip, te suprotstavljen lunarnom fantazmu.

Slika oka u arhaičnoj imaginaciji vezana je za transcendenciju, nad-ja (mitologija pokazuje izomorfizam oka i božanske transcendencije). Kao sinonim vizije oko je izomorfno suncu (u pesmi se ove kombinacije slika potvrđuju u strukturi stiha), intelektualnom oku koje je već neka vrsta telesne žrtve [*jedna pčela / probada oči*]. I ova, naoko, čisto antropološka linija tumačenja uvodi element erotizacije (izomorfizam: oko — nad-ja — sunce). Psihoanalitičko tumačenje istura u prvi plan seksualnu vrednost slike, što opravdava unutarnju vezu, izomorfizam slika, njihovo konstituisanje oko jedne ose. Psihoanalizi je, naime, poznat princip pomeranja prema gore. U ovom procesu simbolizacije oko postaje supstitut falusa. Probadanje oka je zato simbol kastracije (Edip se oslepi kad sazna za svoj dvostruki zločin). Ovakvo značenje slike zadržava i sav izomorfizam oka. Intelektualno oko, na primer, zaista nastaje sublimacijom seksualne želje (koja se, sa ovog stanovišta, može prosuđivati kao neka vrsta kastracije, jer je vrsta odricanja i manifestacije straha od zadovoljenja). Strah od kastracije je opet vezan za oca. Slika sunca, koja je u pesmi psihološki sasvim logično vezana za inicijatičku promenu statusa ličnosti [*na vrata ulazi / sićušno sunce*], kao očinski supstitut samo dopunjuje ovu liniju tumačenja.

Druge dve slike iz ove grupe: ruka (uzdignuta) i šaka takođe su falusni simboli. Značajnije je da strukturalno dolaze posle slike oka, što znači da je proces simbolizacije u jednakoj meri zasnovan i na pomeranju prema dole, odnosno da se proces seksualizacije i desakralizacije falusnih supstituta smenjuje, te da želja traži pravi put zadovoljenja. Supstituti se umnožavaju [*Slep / podigao je ruku / šaka miriše / kao cvet*] kao ovo ustrajavanje slike; princip je isti i u drugim Pavlovićevim pesmama ove zbirke.

Solarna grupa slika otkriva fantazm o kastraciji i fantazm o ocu (u strukturi su korišćena neka čisto mitološka sredstva, korišćena su i mitološke slike. U *Vihoru* je obnavljano stvaranje mita, mit je stvaranje; ovde on postaje mesto projekcije konfliktne situacije, garant nalaženja ontološkog statusa ličnosti). Razume se, fantazmi u pesmi nisu ovako tipološki razdvojeni, oni to ne mogu biti ni u psihičnosti. U najmanju ruku, kontekstualno su zavisni. Promene u njihovom relacionalnom sistemu moraju se zato projektovati u sam tekst. Njihovo struktuiranje otkriva odsutni smisao teksta i, u isti mah, princip je i strukture pesme.

Po Frojdu, strah od kastracije, te fantazm o kastraciji vezani su za Edip-kompleks. U Pavlovićevoj pesmi strah od kastracije je u neakvom odnosu sa ženskim principom [*U mraku / jedna pčela / probada oči / umirućem*], može se reći da se kastracijom ovde obezbeđuje identifikacija sa ženskošću (privlačnost femininosti postoji i u fantazmatskoj strukturi *Vihora*), prisvajanje ženskog principa plodnosti [*šaka miriše / kao cvet*]. To potvrđuje genitalni egzibicionizam iz druge strofe [*Slep / podigao je ruku / šaka miriše / kao cvet*], koji je egzibicionizam ženskosti (stečene posle kastracije), njenih simbola.

Ovakvu strukturu fantazma o kastraciji (o obrezivanju kao simboličnoj kastraciji), koja izlazi iz frojdotske sheme, otkrio je Bruno Betelhejm ispitujući ponašanje šizofrene grupe dece i inicijatičko ritualno obrezivanje, urezivanje, prorezivanje itd. Pre

njeva ona je bila poznata i Nünbergu koji je upozorio da među najznačajnije manifestacije kompleksa kastracije spada sumnja u sopstveni seks, želja za suprotnim seksom i strah od njega. Fantazmatska struktura Pavlovićeve pesme gotovo sasvim potvrđuje te teorijske pretpostavke. No prisustvo oca u inicijatičkom obredu [*Na vrata ulazi / sićušno sunce*] remeti teorijsku jednoznačnost. Istina, i u mnogim ritualima obrezivanja obavezno je prisustvo oca (značenje tog prisustva u antropološkoj i psihoanalitičkoj literaturi nije definitivno objašnjeno, između ostalog i zato što u nekim ritualima i mitovima funkciju oca ima majka, ona nameće i zahteva obrezivanje). Fantazm o kastraciji nije, dakle, proizved samo želje za ženskim genitalijama, straha od njih. Staviše, izgleda da je u centru konflikta, ipak, otac, iako mu je vrednost umanjena (*sićušno sunce*). Fantazm o kastraciji, u okviru logike datog teksta, može se shvatiti kao fantazm o žrtvi oca, ali i odmazdi. U oba slučaja umanjivanje vrednosti oca je logično, u funkciji je alibija identifikacije sa ženskošću.

Izvan fantazmatske strukture ostaje poslednja strofa pesme [*Opomena / onima koji gledaju daleko*], koja je kao i u brojnim pesmama ove zbirke neka vrsta moralne poente, alibija fantazma, odbrane od njegovog destruktivnog značenja. No ona je i rezime koji se može različito tumačiti. Na planu manifestnog teksta može biti eksplicitna značenja fenomenologije senki, ali i moralni korektiv fantazma, produkcija Ja. U svakom slučaju, njena verbalnost je dominantna, te je i po tome suprotstavljena drugim strofama pesme. Najzad, njen strukturalno povlašćeni položaj treba da neutrališe semantizam prethodnih strofa, značenje fantazma. Promena na formalnom planu je za tako što bila nužna. Diskurzivnost ne ostavlja dvoumice. Konflikt ženskog i muškog principa, koji se pojavio i u fantazmu o kastraciji, valjalo je skloniti iza ove moralističke *opomene*, ali valjalo je svesti i polimorfnost slika, njihovu strukturu učiniti logičnijom (za cenzorsku svest), poetsku transcendenciju, poetski sistem uvesti u realnost, jer semantizam poslednje strofe pripada sistemu prirodnog jezika (čitava strofa gotovo nije ništa drugo do nešto preoblikovana folklorna mudrost, koja je tek u kontekstu fantazmatske strukture, neobičnosti slike, kao kontrast, jer u ovom sistemu i sama neobičnost, dobija poetsku vrednost).

Princip demantija fantazmatskog značenja je strukturalno funkcionalan, te zbog toga i nije svuda korišćen, odnosno korišćen je samo tamo gde je mogao biti formalizovan. U pesmi *Noć*, na primer, demanti je izlišan, jer je čista fenomenološka pojavnost u kojoj se simboličnost razlaže u opisu; simbol i ne stiže da se konstituiše, zahvaćen je u procesu konstituisanja, okupljanja lanca slike. Demanti diskurzivnosti je izlišan i zato što se simbol pravi od elemenata profane realnosti, koja je i mesto transcendencije u poetski jezik kao sistem drugog reda, ali i cenzorski filter.

Princip demantija Pavlović ne koristi ni u pesmama čiji je mitološki okvir mesto transcendencije sveta (*Psalms II*). Razlozi su ovog puta drugačiji. Fantazm unesen u mitsku strukturu (iako u njoj već sadržan i na taj način ozakonjen) ima besprekoran alibi u filogenetskom značenju mita. Ontogenetsko tako može opstati bez dovijanja. Mit postaje večno sredstvo transcendencije, ali i ontološke sigurnosti. Pavlovićev Gospod ima sve odlike Boga iz biblijskih *Psalama*, književne i duhovne tradicije i pri tom nije ništa manje proizvod fantazma o ocu-bogu. Objavljivanje fantazma u utvrđenom modelu, u modelu judejsko-hrišćanske tradicije, tradiciju priziva za svedoka. U kontekstu fantazmatske strukture zbirke pojavljivanje boga-oca u mitološkom ornatu ima značenje, ili ga može imati, i razrešenja konfliktnosti. Razrešenje je konvencionalno, te sumnjivo. Moglo bi se reći da je pribežište, utoliko pre što je otac u ovom fantazmu prevashodno projekcija moći, koja, po prirodi, mami na zloupotrebu.

Ambivalentnost odnosa prema ocu (ljubav i mržnja) nije potpuno jasna. Moćni otac iz *Psalma II*, ipak, je samo *sićušno sunce iz Smirenja (Radujte se kad vidite zalazak sunca među svojim usnama)*. Mitološki aparat pesme stoga valja shvatiti kao pokušaj spasavanja filogenetskog identiteta oca, ali i kao legitimnu varijantu porodičnog romana, a sam mit kao projekciju porodičnog romana, koja je, takođe, parodirana (*Razgoličeni kukovi na žrtvenicima kazuju pravdu njegovu i smrznuto lišće klanja se slavi njegovog prsta*). Pokušaj uskrsnuća idealnog oca propada u neobaveznosti infantilnog porodičnog romana. Tako se i mit detronizuje, iznutra razara kao fantazmatički supstitut očinskog autoriteta. Ambivalentni odnos prema ocu transformiše se u ambivalentni odnos prema mitu. Njegova metafizička vrednost ili, pre, istinitost, na ontogenetskom planu dovodi se u sumnju. Dostojanstvo mita valja iznova uspostaviti, naći ga u osećanju sopstvene stranosti, praktično, u trenutku transcendencije, traženja sakralnog središta sveta.

Psalm II i jeste pokušaj sakralizacije (u paradoksalnom obliku, kao mitologizacija demitologizacije), koju rastura fantazm o ocu bez obzira na to koliko je stvarno usporen. Mitizaciju mogu zato razumeti kao

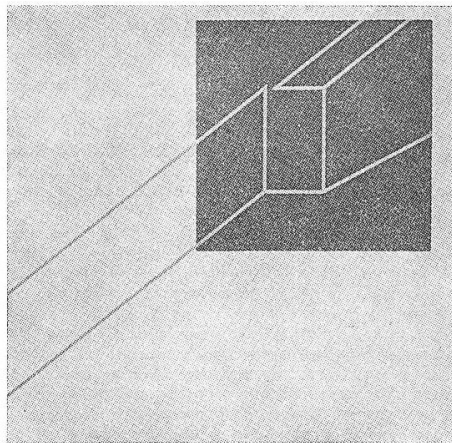
kapije na gradu	zmaj
vrh od koplja	žetva
držka od koplja	snoplje
krila	poziv zemlje
	raskrsnica

Okvir je mitološki, mitološki je i način osvajanja sveta, pravljenja stiha (priče). Neke sintagme neposredno podrazumevaju mitsku (hrišćansku) strukturu mišljenja (*ni žetve nema dok se ne oplaku snoplja*), koje se u isti mah hoće kao preformno i oformljeno, kao večno raspoloživa forma i ušančenje u jednom (nađenom) svetu. Grad je centar sveta simbol, kosmosa: »Svaka destrukcija grada odgovara regresiji u kaos«, veli Elijade. Kapije na gradu, prosuđivane iz pozicije savršenog hermetizma centra, su iskušenje vrednosti njegove zatvorenosti, potpunosti, jer su poziv na ponavljanje inicijatičkog osvajanja sveta, mogućnost pada u prazninu, u preformno, put komunikacije sa haosom, koji reverzibilno utvrđuje grad kao centar sveta, kao nađeni identitet. Grad kao centar sveta je (makar u ovoj pesmi) nađena sigurnost Ja, što potvrđuju slike (simboli falusa): vrh od koplja i držka od

takva. Ono je odraz sopstvene projekcije sebe koju pripisuje projekciji objekata, predstavi koju ti objekti (rđavi otac i majka) imaju o njemu. Dobri objekti nije introjektovan [*Treba ponovo pronaći put i poziv zemlje i pravac daha*]. Zmaj (mitološka neman) od kojeg se treba braniti je strašna majka (*i brani se protiv novog zmaja*, spacionirao R. K.: *ovo protiv gde bi po informativnosti sistema prirodnog jezika trebalo očekivati od unosi novu dimenziju u odnose prema falusnoj majci, koja je i novi zmaj*). Rđava majka uništava svoj porod, onemogućuje konstituisanje Ja, te je kao uvek novog zmaja iznova treba ubijati (u ovom odnosu prema zmaju, skoro da to ne treba ni reći, prepoznaje se incestuozna želja; neman je i apokaliptička prostitutka, s druge strane, u infantilnim fantazmima majka je često izjednačavana s prostitutkom). U arhaičnoj imaginaciji »neman je prototip morskog čudovišta, prvobitne zmijske, simbol kosmičkih voda, tama noći i smrti, jednom reči, amorfne i virtuelne, svega što još nema formu. Neman mora biti pobeđena i iskomadana od boga da bi se kosmos mogao objaviti« (Elijade).

Drugi podvig koji Ja mora izvesti da bi se uspostavilo kao jedno moćno Ja jeste ubistvo oca [*Ni žetve nema dok se ne oplaku snoplja ... na raskrsnici plod treba uzbrati žut*] prema kojem ne postoji nikakvo osećanje prisnosti (*žut plod*). No to su sve uslovi za stvarno nalaženje identiteta egzistencije koja se već pomolila u svet, koja se osetila u-svetu. Ja nije moguće uprkos ovom prividnom boravku u svetu, bez introjekcije dobrog objekta [*Treba ponovo pronaći put i poziv zemlje i pravac daha*, spacionirao, R. K.]. I logika teksta slaže se ovde potpuno sa psihoanalitičkim učenjem. Ja, po mišljenju Melani Klajn, postoji od početka života novorođenčeta, ali u rudimentarnoj i nekoherentnoj formi. Da bi steklo nadmoć nad nagonima i objektima prinuđeno je da cepa objekte, razdvaja voljeni objekti od opasnog objekta: »Jer samoočuvanje odojčeta zavisi od mogućnosti poverenja u »dobru« majku. Cepajući je na dva aspekta, i čuvajući samo dobri, odojčće štiti svoju veru u dobri objekti i, prema tome, svoju sposobnost da ga voli; to je bitan uslov njegovog preživljavanja« (M. Klajn). Introjekcija dobrog objekta omogućuje konstituisanje moćnog Ja. Simbol ovog objekta u Pavlovićevoj pesmi je zemlja [*Treba ponovo pronaći put i poziv zemlje i pravac daha*], telurijski tip majke koji »proizvodi žive forme«. U fantazmima pesama Vihor i Na Kalemegdanu bilo je dominantno materinstvo vode, što znači rekreativno stanje. Ja se nije ni pojavljivalo kao činilac stvaranja sveta. Stvaranje je bilo rezervisano za ženski princip, ono je sama raspoloživost formi.

U ovoj tački uspostavlja se identitet mitskog Ja i ja-teksta, mitologije i formi sveta iz fantazmatičke strukture teksta. Mitologija u tekstu je stoga i prvo realno oformljenje sveta, otkrivanje realnosti kao sistema. Učvršćivanje sveta projektuje se u učvršćivanje postupka u tekstu, koji je sačinjen kao sistem silogizama sa logičnim zaključkom umesto moralističke poente (*i čeznući za krilima krenuti na put*). Tekst se uspostavlja kao zatvorena struktura, hermeneutički krug fantazma, umesto punktualnosti, otvorene strukture iz Vihora.



d. jovanović toumin »N-P-I«

pokušaj traženja, spasavanja oca kojem se odupire njegova introjektovana slika. Upravo introjektovani rđavi objekti onemogućuju nalaženje ideala. Nije onda slučajno što se ova knjiga završava pesmom *Treba ponovo pronaći nadu*

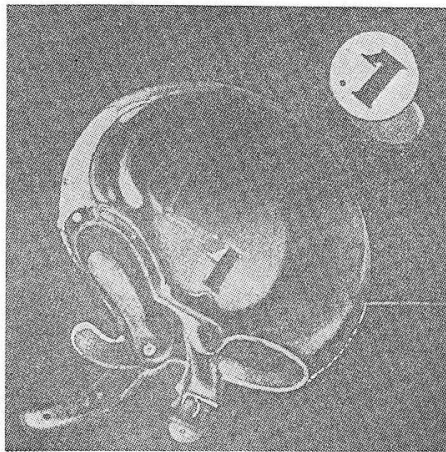
*»Treba ponovo pronaći nadu
i list sa korenom na humci kraja,
treba zatvoriti kapije na gradu
i braniti se protiv novog zmaja.
Treba ponovo pronaći nadu.*

*Utehe nema bez vrha od koplja,
ni jutra bez kremenja koji se laktom tuče,
ni žetve nema dok se ne oplaku snoplja,
ni vazduha dok se mehom ne povuče.
Nema utehe bez držke od koplja.*

*Treba ponovo pronaći put
i poziv zemlje i pravac daha,
na raskrsnici plod treba uzbrati žut,
kolenu hitrom ostaviti maha
i čeznući za krilima, krenuti na put.»*

koja unosi novi red u fantazmatičku strukturu, obeležava nova središta života, varijante tih centara, ali i vraća fantazm u pregenitalnu fazu, na početak stvaranja sveta. Razume se, ovaj povratak podrazumeva iskustvo, drugačije rečeno, značenje fantazma, pamti iskustvo sveta, princip realnosti.

Semantizam ključnih slika iz ove pesme (njihovo struktuiranje) nedvosmisleno pokazuje pokušaj preuređenja sveta, ponovnog stvaranja kosmosa:



m. arsić »kaciga VI«

koplja kao antiteza »feminiziranoj brazdi«. Seksualna vrednost koplja (kao simbola) poznata je i u arhaičnoj imaginaciji. Diran kaže da »oružje simbolizuje snagu spiritu-alizacije i sublimacije«. Stoga, ako *Utehe nema bez vrha od koplja*, ako *treba zatvoriti kapije na gradu* nije moguć ni identitet Ja bez osvajanja očinskih insignija (u psihoanalitičkom žargonu očevog penisa) kao sredstva stvaranja. Uspon (*i čeznući za krilima, krenuti na put*), identitet Ja kao očinska pozicija dostižu se osvajanjem i usvajanjem falusa (naravno, njegovog simboličkog značenja).

Druga grupa slika, mada pretpostavlja dva fantazma, konstituiše se kao opozicija ciljevima Ja. Ono, u stvari, još ne postoji kao samosvesno Ja (*i čeznući za krilima, krenuti na put*, spacionirao, R. K.): »U svetu punom opasnosti, biti objekti potencijalno vidljiv znači neprestano biti izložen opasnosti. Samosvest od sada može biti uznemirena svest o potencijalnom izlaganju opasnosti prosto zato što smo za drugog vidljivi. Očigledno, odbrana od takve opasnosti sastoji se u tome da se na jedan ili drugi način učini nevidljivim«, kaže Ronald Leing. Pozicija Ja (koje je sakriveno iz programa egzistencije, konceptualizacije sveta izvan subjekta) u ovoj pesmi je upravo