

# negativni postupak i kontinuitet poezije

## čaba utaši

Jedan od osnovnih kriterijuma moderne poezije jeste nepri-  
stusvo bilo kakve crte naivnosti. U svojoj egzistencionalnoj pot-  
činjenosti pesnik danas ne može da beleži ni pod okrilje trans-  
cendentalnih sila, niti budućih stoleća koja će pokazati više raz-  
umevanja prema njemu. Sva ubeđenja podložna apsolutizaciji,  
koja upravo zbog toga obezbeđuju odstupnicu, nestaju iz njegove  
svesti, prepuštajući svoje mesto sve intenzivnijoj poplavi infor-  
macija, uglavnom negativnog predznaka, koja izvire iz svih pora  
našeg stoleća. Nije samo izgubio veru da njegova reč ima moć  
formiranja svesti i, prema tome, da i otkriva perspektive čove-  
čanstva, već više ne veruje ni u to da je u stanju da transformiše  
one trenutke koji promiču kroz njega u adekvatan tekst. Budući  
da apсурdnost bivstvovanja pesnik preživljava u povećanoj  
meri, on je potisnut na rub bivstvovanja, na jedan uzani po-  
jas, gde muca, mutira, izlaže reči i, mučeći se s pritiskom ču-  
tanja, nastoji da izgradi ironičan stav i ironičnu sliku sveta. Po-  
jave u svetu, istine koje su zapete jedna prema drugoj i koje se  
međusobno isključuju, sve brži tempo procesa raspada među-  
ljudskih kontakata, posmatra s ironijom, ne štedeći u isto vreme  
ni samoga sebe. Do kraja razara pomalo romantičnu, fetišiziranu  
predodžbu o pesniku koja nam se iz ranijih perioda nametnula  
u vidu nasleđa, i distancirajući se i od samoga sebe ne jednom  
guši svoju pesmu u ironične gestove. Prirodno, bilo bi pogrešno  
ako bismo pretpostavili da je ova ironija, koja sve prožima i koja  
čas neguje tamne tonove, a čas se preokreće u neku pakosnu  
vedrinu, plod totalne rezignacije ili dehumanizacije. Već je mladi  
Đerđ Lukač upozorio da je »pesnikova ironija negativna mistika  
bezbožanskih vremena«, te se u svetlu ove spoznaje uistinu po-  
kazuje da su grimase, destruktivne, samouništavajuće manifesta-  
cije moderne lirike zapravo služile očuvanju integriteta pesničke  
ličnosti, štaviše, da na njihovom dnu deluju sile nostalgije za  
harmonijama koje su konačno i nepovratno prošle.

Ova lirika, u tradicionalnom smislu nimalo lepa, ali tim više  
autentična, došla je u poeziji Mađara u Jugoslaviji relativno kasno  
do izražaja, i donela, činilo se, postojeće rezultate. Iako se jedna  
struja naše poezije već u svom začetku, početkom dvadesetih  
godina, odrekla, s jedne strane, stihotvorstva s kraja veka, koje  
je mlako moraliziralo i koje je bilo jednako isprazno u slikama  
i u pridevskim konstrukcijama, modelima rime i strofe, a s  
druge strane, odbila je i mnogo bogatije, višeslojne vanijetete  
impresionističke lirike, dok se sama uključila u strujno kolo  
ekspresionizma, izazvavši radikalne promene u jeziku naše poe-  
zije, međutim, nije imala dovoljno snage da se u potpunosti pre-  
porodi. Zoltan Čuka je s upornom doslednošću propovedao da je,  
umesto »jučerašnjih medenjaka koji nas samo zadržavaju«, došlo  
vreme »revnosnog uzvika«, naime, »kada liričar ne može više ni  
na primamljivost »spasonosnih« tapšanja po ramenima preobra-  
ćenika da se stropošta nazad među »zvonko-melodijozne rime«.  
Povukao je, dakle, izvanredno oštru, mogli bismo reći, isključivu  
graničnu liniju između prošlosti i sadašnjosti, međutim, nije raz-  
mislio o mogućnostima novih pesničkih stremjenja. Smatrao je  
da je novo par excellance superiornije, i to ne samo u relacijama  
medenjaka. To je sasvim razumljivo, jer je u prvim dvema de-  
cenijama stoleća, usred opšte groznice spasavanja sveta, prosto  
lebdelo u vazduhu da je došao trenutak da se poezija popne na  
jedan viši stepen »razvitka«. Lajoš Kašak, na primer, od koga  
je i Zoltan Čuka mnogo učio, još je i 1926. godine na sav glas  
govorio da je umetnost prošlih vremena »danas već prevaziđena«,  
da je ona za nas, kako po sadržaju, tako i po formi, »zatvorena  
i strana«, odnosno, da nova umetnost »ne prevaziđazi postojeće  
stvari stoga što je drugačija, nego zato što je ona mnogo uzvi-  
šenija i značajnija«. Pored toga, osim ove karakteristične este-  
tičke pristranosti, u lirici Zoltana Čuke se veroma intenzivno i  
trajno oseća dejstvo jedne ideološke zablude. On je u pesnicima  
video »nove apostole« koji, negujući »pesmu tvorničkih sirena i  
lokomotiva«, treba neumorno da pevaju himne životu, kao i veri  
da će se usled brzog razvitka tehničke civilizacije već sutra su-  
stresti milioni i milioni ljudi s »udaljenih kontinenata«. Drugim  
rečima, Zoltan Čuka je fundirao svoju poeziju na jednoj već u  
ono vreme sasvim iluzornoj pretpostavci, na jednom tačno odre-

dljivom sadržaju koji je, unatoč manje-više promenljivog tona, us-  
taljenog karaktera, te su na taj način pitanja organizacije jezika,  
pitanja njegove nosivosti, kao i sve one dileme koje u ovoj  
oblasti mogu iskrnuti, kod njega potisnuti na nivo sekundar-  
nosti, i budući da je ova poezija svesna samo u odnosu na proš-  
lost; u krajnjoj liniji, potisnuti su na nivo spontanog shvatanja  
poezije.

Nakon oslobođenja, ova asinhronost koja između dva rata,  
prirodno, nije bila karakteristična samo za pesnički svet Zoltana  
Čuke, ostala je i nadalje da važi, štaviše, u početku je izgledalo  
kao da se i produbljuje. U našoj lirici su zatutnjali traktori, izve-  
štaji o elektrifikaciji, široki radnički osmesi zamrznuti u vre-  
menu, sve s akcentom na sadržaju pedagoškog usmeravanja, što  
je, naravno, unapred isključilo mogućnost transponovanja jezič-  
kog materijala u poeziji. U ovim pesmama sve je odzvanjalo na  
preporod, prolećnu groznicu, ali sve pomoću davno ofucanih i in-  
formativno siromašnih sredstava, tako da ni rezultat nije mogao  
biti drugačiji, no mistifikacija trenutka s ove strane poezije.  
Nije, dakle, slučajno mladoj generaciji, koja je nastupila neko-  
liko godina kasnije, bilo nemoguće da kroči u sinhronu situaciju.  
Opsedujući citadele kanonizovanog optimizma, nastojala je pre  
svoga da povraća prava poetičnosti, te je njena pažnja upravo  
zbog toga bila okrenuta vezanim formama, artizmu, zatim prema  
slojevima ličnih doživljaja i uspomena. Skoro da je već s labo-  
ratorijskom preciznošću oglašavala rime, popunjavala poznate še-  
me, a ne jednom, ističući iznad svega ličnost, kročila i u pod-  
ručja patetične osećajnosti, što je ubedljiv dokaz da je privre-  
meno sasvim smetnula s uma bodlerovsko upozorenje, po kojem,  
nasuprot »osetljivosti fantazije«, »osetljivost srca nije povoljna  
u stvarima poezije«.

Do odlučujućeg preokreta, sa stanovišta ovog našeg ispiti-  
vanja, dolazi tek krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina,  
isprva, opet, u znaku pobune. Pesnici koji su se tada oglašili,  
stupili su na scenu s obećanjem jednog »novog cvetanja«, i ra-  
deći na oslobađanju jezika, ogledali su se čas u svečano raspli-  
nutim pesmama, koje su već skoro prelazile u ekstazu, čas u  
nadrealistički nagomilanim slikama, čas su likušavali dejstvo  
neke nove etičke fantazije. Ova snažna gibanja, u kojima je,  
između njenih ekstremnih tačaka, tekstova koji su se zaklinjali  
na »estetiku ružnog«, pesama koje su se ljuljaskale u idiličnim  
raspoloženjima, došlo do izražaja nebrojeno mnogo nijansi boja  
i tonova, bila su od početka prožeta nastojanjem da se »preispi-  
taju vrednosti«. Treba, međutim, odmah dodati da se ovo pes-  
ničko previranje, koje nije patilo od nedostatka spektakular-  
nosti, a u nekim slučajevima ni od namerne »blasfemičnosti«,  
nije završilo u uobičajenoj formi borbe različitih ukusa i gene-  
racija. Skoro istovremeno s fetišizovanjem pesme, njenim him-  
ničkim poletanjima, nabačena je i ideja o mržnji prema pesmi,  
i kroz svađu s »bizopletim kreštalicama dela« konačno je i iz-  
rečeno da je »delo sazrelo za žrtvu«. Da je verbalni jezik, kao  
sekundarni znakovni sistem, nedovoljan, da se žudnja ka sa-  
vršenstvu svagdašnjih pesnika ne može zadovoljiti, da i najvir-  
tuoznija i najmodernija rešenja ostavljaju za sobom osećaj praz-  
nine, postao je, dakle, nezaobilazni, definitivni doživljaj, ukratko,  
kao deo krize koji ga čini produktivnim, postao je, što se tiče  
sopstvenog sveta, izgnanik iz raja. Mogli bismo reći, čak, da je  
to zapravo buđenje naše poezije, da ona tek tada dostiže stepen  
moderne svesti, da prvi put dospeva u sinhronu situaciju. S ovim,  
naravno, ni izdaleka nam nije u nameri da ustvrdimo kako danas  
samo anti-poetska pesnička orijentacija može doneti trajne rezul-  
tate; ni najmanje, jer mnoštvo književnoistorijskih primera go-  
vori da izvanredan talenat može u svojim delima, unatoč svih  
navodnih i stvarnih anahronizama u njegovoj slici sveta, da nad-  
vlada strujanja koja se njegovim savremenici čine modernim.  
Možda bismo, ipak, mogli zaključiti toliko da je budućnost poezije  
sve manje moguće zamisliti bez jednog stvaralačkog stava koji  
će u potpunosti prihvatiti izazove bivstvovanja i jezika, koji će  
se s tim izazovima suočiti, i koji će, dakle, u svim relacijama biti  
otvoren.

Kada je generacija Pala Bendara počela da objavljuje u  
drugoj polovini šezdesetih godina, prvi veliki talasi previranja  
su se već utišali, naša je poezija dala odgovor na čitav niz pita-  
nja, a postavila je još više novih, dok je druga strana, ne baš  
malobrojan tabor sablažnjenih podrugljivaca, prestala s frontal-  
nim otporom, povukavši se iza bedema prividno ravnodušnog  
čutanja. Ove promene su dvojako uticale na start novih snaga.  
Budući da nije bilo potrebno polemisati s otvorenim duhom stva-  
ralaca koji su išli neposredno ispred njih, a s potisnutim provin-  
cijalizmom više nije bilo vredno raspravljati, mogli su sasvim  
slobodno, bez demonstrativnih gestova, bez zaobilaznica koje na-  
grizaju stvaralačku snagu, bez jalovih čarkanja, da započnu s  
dokumentovanjem svojih lirskih supstanci. Oni, konačno, nisu  
osećali, kao što je osećala skoro svaka prethodna generacija naše  
književnosti, da na mapi njihove uže sredine ima neobično mno-  
go belih mrlja, da ne postoji tradicija na koju bi se ugledali, na  
koju bi se moglo graditi. I nisu ni mogli da to osete, jer je iz  
radionica Ištvana Konca, Ota Tolmalja, Ištvana Domonkoša, Kal-  
mana Fehera upravo tada, u jednom relativno mirnom periodu  
stvaralačkog rada, izašao čitav niz tekstova koji i danas pred-  
stavljaju standardna estetička ostvarenja. Međutim, ova »besplat-  
no dobijena« sloboda ubrzo je počela pokazivati i svoju nepo-  
voljnu stranu. Jedan deo mladih, oni koji su pristigli s drugim  
talasom, video je u delima nastalim tokom »oslobodilačke bor-  
be« naše poezije, savršeno vredne, skoro čak i isključive modele,  
te zahvaćen magnetnim poljem ovih dela, bezbrižno je umnoža-

vao do u beskonačnost broj naduvenih neorganizovanih pesama nevezanog stiha. Kao rečita pouka nedostatka unutrašnje nužde i pribiranosti, u tom periodu su ugledale svetlost dana samouništavajuće gomile ansambla reči bez ikakve funkcije, u najboljem slučaju bizarne, a nedugo zatim, nakon što se raspršila laka nesvestica želje za pojavljivanjem, prelomljene, definitivno prekinute »putanje« pesničkog razvika bile su znak da su lokalne avangarde, eksponirane spoljnim sredstvima, nesposobne za život.

Kao što i njegova prva knjiga *Biće kiše* (1970) dokazuje, Pal Bender je od samog početka bio drugačije orijentisan. Skoro da se još nije ni oslobodio uticaja svojih omiljenih pesnika, još dok je svoje duge stihove modelirao na muziku stranih ritmova i stajao u začaranosti »bujne mašte«, već se našao u »karantinu reči«, u zatvoru »reči iz ranjenih usta«, gde su se spoznaje da »svaki umetnički pokušaj teži nemogućem«, da »staze nikuda ne vode«, da »stalno zaostajemo iza sebe« i da »svakom napisanom reči negiram sebe« postale kod njega vladajuće. Ovde je još bilo puno očitovanja, dopadljivih nizova slika, poetski finih rešenja, ali su se na dnu pesama već uskovitlale disonance koje su osveščivale, nagoveštavajući dalje borbe. A druga zbirka, *Kras* (1974), donela je prve primere suočavanja s nemogućim; takva je i pesma po kojoj je čitava zbirka dobila naslov.

Pesma danas, po pravilu, »pobuđuje žestok utisak početnog neslaganja«, izlaže na jednom mestu Alen Boskije, i čini se da je ovo njegovo zapažanje neophodno da bi se prišlo *Krasu*. Pesma, naime, počinje jednom običnom, prostom rečenicom, u kojoj nema napetosti, ali već sledeća, strogo u vezi s prvom, a i po tonu identičnog intenziteta, skreće strofu s poznatog toka pejzažne lirike. »Kiša« koja bije po stenama i »krune se kvačice« sa slova, već oznake stupaju u uzročnu vezu i na taj način briše se granica između sveta tamo napolju i svet ovdje unutra. Proširuje se rečničko značenje reči, i ambivalentni kraljolik, a da lirsko ja ostaje neotkriveno, počinje da govori i o duševnom stanju pesnika. Linijske sile, koje su samo prividno delovale prema spoljnom svetu, predočile su (i) unutrašnju eroziju, teskobu, tim više jer ritam stihova prelama u rime neprijatne zvučnosti, i kao rezultat tog jezičkog »pokrasovanja« izostaje nekoliko glagolskih predikata. Pravi uzrok uznemirenosti osvetljava tek poslednja rečenica ove strofe. »Pejzaž ne poznaje ukrase bez težine« — kaže pesnik, i u ovoj ravnodušnoj konstataciji, upravo usled malo pre pomenute ambivalencije, osim nesvesne lične stvarnosti pejzaža, prepoznajemo i konture pesničkog stava. Dok u pejzažu jednostavno samo nedostaju ukrasi bez težine, dotle su oni pesniku i te kako poznati, i na osnovu svojih bitnih iskustava čak ih se i odriče. Ova okolnost postavlja čitav niz pitanja. Dokle se može tako otići, u odbijanju ukrasa bez težine, u prečišćavanju devalviranih jezičkih znakova, rekcija koje su se ofucale do stepena neupotrebljivosti, a da se ne dovede u opasnost komunikativna uloga pesme? Gde se nalazi ona granica kada je pesma još uvek pesma, a ne za većita vremena zatvorena školjka, ili samo ugljenisana crna tačka? I uopšte, da li je još moguće, danas, pisati pesme? Na sve ove dileme nalazimo nimalo jednoznačan, ali možda jedino perspektivan odgovor u drugom delu zbirke *Kras*. Cvolokućajući, lišene svojih boja (»bez prideva«) propadajući ovdje reči, oglašavajući ujedno slabosti poezije, njenu sudbinu osuđenu na propast, gubeći se konačno u ništavilu poput sve slabijeg odjeka. Ne treba zaboraviti, međutim, da se ona pre toga pokrenula, aktivirala, žudela da poleti, poput rečipca ranijih pesnika, i da upravo ona skrivena, tačnije, u pesmu kodirana protivurečnost, ističe da se i Pal Bender već tada odlučio za nužnost: *ne može, ali se mora*.

Pesma *Kras* jeste, dakle, pesma koja izražava pesnikovu arspoetiku, koja skicira ideal njegove poezije, u kojoj je sadržana svest o situaciji, koja razlikuje puteve od bespuća, pesma koju visok stepen njene organizovanosti i privlačna svest promovišu u nezaobilaznu revelaciju, u visinski kotu s koje se mogu sagledati tako reći svi predeli poezije Pala Bendara. Ako se okrenemo pesmama koje su nastale uglavnom u isto vreme, možemo zapaziti sasvim neposredno zračenje doživljaja *Krasa*. U njima pesnik ne izbegava samo žbunove prideva, vitice tropa, ne isključuje iz njih samo stihove koji su u službi komparacije, ali istovremeno umanjuju napetost, već i sva druga pesnička sredstva koja bi mogla olabaviti strogost »govora u prostim rečenicama«. Maksimalno sažimanje kruga reči i slika omogućilo je da Bender privremeno pronađe pouzdane modele strukturiranja »ostatka« leksičke materije. Pesmu koja nosi naslov *Preokrenuo...*, na primer, ritmizira ponavljanjem jedva nekoliko reči u jednom sklopu bez i malo pukotina, koji, pored dosadne monotonijske vetra, ume da predoči i napetost duše. Na drugom mestu, variranjem ličnih zamenica i još manjeg broja reči, stvara pesničku formu nalik na fugu, čije lakonske fraze prožima jedna nepromenljiva, ali do kraja prihvaćena usamljenost (*Fuge magna*). Opet, na drugom mestu, raspoloženje nostalgijone utućenosti ostvaruje montažom nimalo poetskih informacija, koje su tek ovlaš povezane i čiji je akcenat silazan (*Ljubav*). Ovakvi i slični načini stvaranja formi su, međutim, veoma konačni, jer je besmisleno istražiti i primeniti onoliko rediteljskih principa, koliko bi bilo dovoljno da, nadomestivši mnoštvo pesničkih sredstava, eliminiše izveštačenost koja ide s ponavljanjem. Sve ukazuje na to da je Pal Bender na vreme uočio tu činjenicu, naime, on je ubrzo promenio kurs, te je prešao na, čini se najprikladniji, put »pokrasovanja«. Pod njegovim perom od tada se nisu krunile samo kvačice sa slova, nego su se raspadale čitave reči i sintagme, a krš reči, koji je preostao nakon ove jezičke dezintegracije, obezroditeljne sufikse, članove, izraze istrgnute iz konteksta, poku-

šao je da održi na okupu crticama, zagradama ili neposrednim ukazivanjem na delove koji nedostaju. Sve to s nevelikim uspehom. Ovim postupkom pesnik je, doduše, konačno mogao da učini kraj svojim tegobama koje su proizlazile iz nemogućnosti da pruži odgovor na pitanje koje se ispružilo između znaka i označenog, mogao je da sruši »autokratiju« jezika, međutim, njegovi tekstovi su se u isto vreme skoro neprimetno izolovali, utonuli u živi pesak enigmatizma. Očigledno, dotakavši ove ekstremne tačke, pred Pala Bendara su iskrsla najteža moguća stvaralačka pitanja. Budući da »najteži ukras«, čutanje, po prirodi stvari nije mogao prihvatiti kao alternativu, morao je da učini korak unazad, bio je primoran da se po svaku cenu povuče, ali pri tom nije imao puno izbora: kuda. Konačno se uverio, sada već i kroz sopstvenu praksu, da nadahnuće, »čista volja koja pobuđuje materiju«, kao što ga je svojevremeno pominjao Atila Jožef, može donositi samo pirove pobe, i upravo iz tih razloga nije ni bio raspoložen da se okrene vezanim formama kovanog pesničkog govora, ili, pogotovu, prema onima koje su upućene na mnoštvo reči kao vezivnom tkivu, što je bio slučaj ranije. Mogli bismo pomisliti da bi ga možda nemilosrdno, patetično razračunavanje s poezijom prevalilo preko mrtve tačke, ali Pal Bender nije ni na to pristao. Nije, jer patos, čak i ako se očituje na način koji se može opisati negativnim kategorijama, nužno zahteva »jake« reči, pune sklopove slika, koje, istrgnuvši se kontroli razuma, veoma lako mogu da se degradiraju na stepen sredstava samoobmanjivanja. U izostanku patetične eksplozije, pokazao se tim značajniji faktor to da je Benderov pesnički svet karakteristično *poste-antipoezika* pojava u književnosti jugoslovenskih Mađara. Antipoezija, u nedostatku boljeg, nastavićemo s upotrebom ovog termina, obično bježe svoju bitku u tri faze. U prvoj fazi uporno ruši sve lirske grebene koji stoje na putu njenog ukusa, u drugoj, na paradoksalan način, crpeći sokove i iz negiranih, oslanjajući se i na negirane »romantičarske« rekvizite, s velikim žarom gradi svoje vavilanske kule, da bi zatim u trećoj, u fazi razdora, stvorila, često i samorusilačkim patosom, potreban prazan prostor za dalje delovanje. Ovaj prostor, dakle, iz kojeg bi Pal Bender, sledstveno osobenostima istotijne formiranja naše književnosti, mogao da pođe. Ovim, i naravno konstitucionalnim datostima, može se objasniti da je ovom pesniku patos nepoznat. Čim u njegovoj svesti iskrsnu misli koje pretpostavljaju patetičku, smesta stupa u akciju ironija. Poučan primer za ovu interakciju je pesma koja nosi naslov *Upitna*, u čija se prva tri stiha-pitanja ljušjuškaju egzistencijalistički pojmovi u strogom smislu reči, kao što su *ostvarenje*, *dizanje pesnica*, *traženje pravde*, međutim, profanost četvrtog, ujedno i poslednjeg pitanja (»i kad su okrećili predsooblje«), na zaprepašujuć način zaustavlja vijorenje i čitav tekst prožima nekom vrstom vedre, lake ironije. Ova vrsta ironije, prirodno, nije izolovana ili slučajna pokretačka snaga poezije Pala Bendara. Kuda god se okrenemo, susrećemo se s njom u mnoštvu pesama, a da ona nikad ne pređe u sarkastičnu tiradu ili da ostavi iza sebe čađavi trag cinizma. I to nije slučajno tako. Njegov post-antipozizam ga sprečava da preskoči sopstvene granice, da na oltaru spontaniteta žrtvuje svoje dilemama bremenito znanje.

Korak, međutim, da se opet prihvatimo ispuštene niti, korak u stranu od ruševina jezika, morao je svakako učiniti. Morao je da pronađe način da nenarušeni verbalni jezik, uprkos svojim »izdajničkih sklonosti«, »neverstva«, ponovo postane osnovni materijal njegove poezije, i to mu je i pošlo za rukom stvaranjem jedne, uslovno nazvane, epske pesničke strukture. Epski način izlaganja, kao što je poznato, nije stran lirskoj poeziji, njegovu bi primenu, međutim, u većini slučajeva, učinila neophodnom pojava neke stare uspomene, doživljaja. Preplitanjem prošlosti i sadašnjosti u pesniku se stvara napon koji pokušava rasteretiti povećanjem markantnih crta nekadašnjeg doživlja, njegovim »pripovedanjem«. Naglasak je, dakle, na samom doživljaju i na taj način pesma ostaje inkoharentna gomila reči koja se neda organizovati u celovito delo, pa čak ni ako se u njoj ređaju slike koje su, svaka za sebe, veoma efektivne. Kod Bendara je situacija sasvim drugačija. U njegovim pesmama epske strukture smenjuju se staložene, sporo-protočne informacije, razvijajući se ponekad u neizlomljene sintaktičke nizove, koje, međutim, ipak ne grade celovitu, esencijalnu priču. Naš pogled zapaže o bezvredne, bagatelne pojave, o jedinice saopštenja koje su same po sebi beznačajne, koje stavlja u kolokvijalne reči u prevagu, sve dok celokupnost tih sitnica ne dovede do usijanja misaono-emotivni impuls koji oživotvori pesmu. Pal Bender, dakle, ne želi po svaku cenu da imenuje, da izgovori svoje doživljaje, već ih, izbegavajući pesničke prazne hodove, slomivši otpor jezika, ostvaruje nanovo, sasvim u onom duhu kao što i sam definiše pisanje pesama: »Drugačija je reč u njoj no što kažem« (*Formula*). Ove pesme bismo, upravo zbog toga, mogli nazvati makro-metaforama koje izviru iz opštih mesta, ali koje žive protiv njih, kroz koje se iz daljine probija uspomena nekadašnje vegetacije kraških predela. Tim više jer se Benderov negativni, ili, tačnije, »obrnuti« stvaralački postupak ni slučajno ne odriče hiljadugodišnjeg kontinuiteta poezije, već na jedan poseban način skreće našu pažnju na neobičnosti našeg vremena. Na neobičnosti onog vremena u kojem će biti, čini se, sve teže i teže susresti samoga sebe.

S mađarskog preveo:  
Arpad Vicko