

dedinčeva pesma „moli plamen - golubove“

petar milosavljević

U eseju o Lazi Kostiću veli Išidor Sekulić: »Dva domaća njegova jesu dva najteža i najviše domaća poezije. Na jednom kraju lirska pesma, ali ona klasična lirska pesma, grčki lirska pesma koja ne sme biti teže od leptira, dakle ne sme zapravo ni sadržati ni osećaj, nego samo gracioznu stilizaciju osećaja. Na drugom kraju odmah ono najteže, teže i od olova, tragedija«.

Mada lepo rečeno, to nije i sasvim prihvatljivo: Kostićeve lirske pesme možda su lakše od leptira u odnosu na njegove drame, ali nisu lake i u odnosu na pesme drugih pesnika; i one su teške kao olovo. Pesme lakše od leptira, s gracioznom stilizacijom osećaja pisali su pre Branko i Zmaj. U novije vreme, u svojim mladim daniima, pisao ih je Milan Dednac. Takve, »lakše od leptira«, Dedinčeve su pesme *Zorilo i Noćilo* i delovi poeme *Javna ptica*. Jedna od pesama koja najviše može da reprezentuje tu lakoću, petnaesta je po redu iz *Zorila i Noćila* (1924). Ona glasi:

Moli plamen-golubove
da ne prnu
— Ne idite!
Kuda ēete, golubovi, sa mog lica?

Kud da odu?
Imama vodu preko lica — i evo je!
Ja je dajem
— spusti ruku koju volim...
... Uzmi ove ljute kiše s mojih grudi
kad te molid

Uzmi s ruku ovo lišće što treperi...

S tom pesmom sreć sam se prvi put, kao gimnazijalac, u *Antologiji srpskog pesništva* Zorana Mišića (1956). Od svih pesama u toj *Antologiji* ona se razlikovala po neuhvatljivoj, a zamamnoj lepoti. I možda više od ijedne druge ona ostaje zagonetka, izazov: kako je shvatiti, objasniti, interpretirati?

Dedinčeva pesma — kao što se golin okom može videti — ispevana je u slobodnom stihu. Ali ne bi bilo sasvim tačno misliti da je njen slobodan stih nastao na fonu vezanog. Sovjetski strukturalist Jurij Lotman, naime, ima tezu da je slobodan stih nastao na fonu vezanog. Tačnija bi bila ocena da je pesma nastala na fonu slobodnog stiha, da je, dakle, učinila korak dalje od slobodnog stiha. Po načinu kako je organizovana, ta pesma se već primakla poeziji u prozi. Poezija u prozi je razvijen književni oblik u Dedinca: pored ostalih osobina, on se od pesnika svoje generacije izdvaja i negovanjem poezije u prozi. Tim oblikom on će se obilato izražavati u *Javnoj ptici* (1927), u *Plamenu bez smisla* (1930), u *Jednom čoveku na prozoru* (1937) i drugde. Njegova poezija u prozi interesantna je po tome što je izmamiila, i iznedrila, najmelodiozne glasove našeg jezika.

U Dedinčevoj ranoj poeziji nema, veoma često, ni klasičnog vezanog niti slobodnog stiha. »Pravog« slobodnog stiha, gotovo da nema na u pesmi koju smo upravo naveli: ni uz najveći napor ne bismo mogli da rekonstruišemo njegovu osnovu (fon) u vezanom stihu. Zvučne i semantičke osnove tih stihova su u njima samima, drugim rečima — imanentne su im. Zato, da bi se pesma mogla analizirati i tumačiti, kao osnovne jedinice analize moraju se uzimati ne stih ili strofe, već ono što je karakteristično za prozni tekst: iskaz, rečenice.

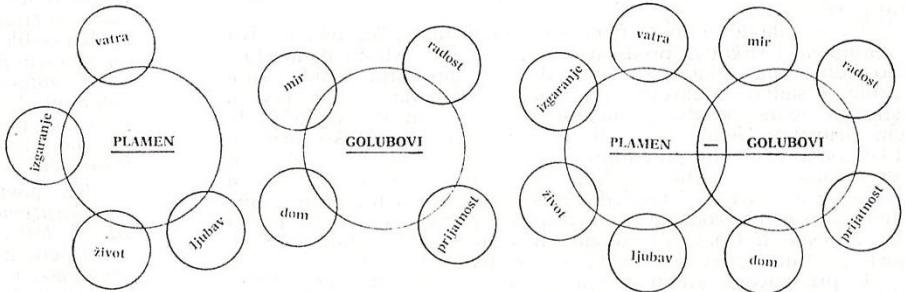
Prvi iskaz u Dedinčevoj pesmi čine dva prva stiha:

Moli plamen-golubove
da ne prnu

Po strukturi, ta rečenica sasvim odgovara rečenici slobodnog neupravnog govora tipa: *Moli decu da ne odu*. Ali se ona od navedene rečenice ne razlikuje po strukturi, već po sadržaju. Ako je iskaz *Moli decu da ne odu* normalan, tj. standardan u našem empirijskom svetu iskaz *Moli golubove da ne odu* je u tom istom svetu abnormalan, jer nije upućen ljudskim bićima. Sama ta abnormalnost već čini jednu od pretpostavki da se taj iskaz nađe u sferi poetskog. A začudnost (ruski ostranjenje), po Šklovskom (iz eseja *Umetenost kao postupak*), bitna je osobina umetnosti. I mada je ta teza Šklovskog, ustanovljena na samom početku delovanja ruske formalne škole, nedovoljna da obuhvati u celini bit umetnosti (i književnosti), u našem je slučaju sasvim primerena da objasni poetsku primedbu Dedinčevog iskaza. Drugim rečima, Dedinčev iskaz je sposoban da izazove začudnost zato što je abnormalnog sadržaja.

Ako je u iskazu *Moli golubove da ne odu* načinjenja abnormalna situacija u odnosu na empirijski svet, uvedenjem sintagme *plamen-golubovi* ta abnormalnost je još potencirana: ta sintagma može imati samo preneseno značenje, karakteristično prevashodno za pesnički način izražavanja.

Značenje te sintagme-metafore je, uz to, vrlo neodređeno. Znamo šta je *plamen* i znamo šta su *golubovi*, ali ne znamo šta su *plamen-golubovi*. Međutim, vrlo neodređeno značenje te sintagme nije i posve neodređeno. Ono je određeno tek toliko koliko semantička polja tih dveju povezanih reči mogu da sugeriraju. Reč *plamen* u našem jeziku dodiruje se sa značenjem reči *izgaranje*, *vatra*, ali i *život*, *snaga*, *opasnost* itd.; u nekim slučajevima može te reći i da zameni. Reč *golub* označava u našem jeziku uvek prijatnu pticu, domaću pticu, pticu mira, pticu radosti. Sintagma *plamen-orlovi*, na primer, značila bi sigurno nešto sasvim drugo od sintagme *plamen-golubovi*: ona ne bi mogla da sugerira pticu mira, već pticu rata, nešto agresivno, ofanzivno. Leksičko polje jedne reči ili jedne sintagme može se odrediti pomoću drugih reči s kojima ona ima izvesne zajedničke komponente značenja, tj. na koje može da asocira ili da se bar delimično njima zamenjuje. U našem slučaju taj stav mogli bismo da ilustrujemo ovako: jednim većim krugom grafički da predstavimo reč čije polje značenja hoćemo da ispitamo, a manjim krugovima, koji taj veći sekut, da označimo reči čija se značenja s njenim dodiruju ili bar donekle interferiraju. Evo primera:



Nedovoljno određeno značenje, kao što je izraz *plamen-golubovi*, nije specifičnost ove pesme. Za pesnički jezik takav način izražavanja je prirođen. Pesnički jezik (to ne znači i pesnički tekst) razlikuje se od standardnog jezika po tome što je po prirodi konotativan, i što govorci više nejasno i dvosmisleno, neodređeno. Ali je za pesnički jezik karakteristično takođe da u održavanju pesme i oni neodređeni izrazi dobijaju sve potpunije i bogatije značenje. Drugim rečima, pesnički iskaz, daleko više nego iskazi standardnog jezika, značenje dobija u kontekstu i od konteksta. Što je kontekst opredmećeniji, to je i značenje potpunije.

Pošto sada, na početku pesme, pravo značenje izraza *plamen-golubovi* još ne znamo, možemo ga, kao u matematičkoj ili simboličkoj logici, označiti nekim slovinjim znakom, recimo znakom kojim se najčešće obeležavaju nepoznate vrednosti, slovom *x*. Prvi iskaz možemo otuda iskazati ovako:

Moli x da ne prnu

Iz tako predstavljene imperativne rečenice vidimo tek da jedno *Ja* insistira da neko *Ti* zamoli mnogoštinu nekog *x* da ne prnu; da ne odlete odjednom. Ko je *Ja* u pesmi znamo: to je subjekt pesme. Ko je *Ti*? Zasad to ne znamo. Tako, ceo ovaj iskaz u našoj svesti mora da ostane neodređen: imamo tek nagrještaj nekih odnosa između *Ja* i *Ti* i nekog *x* u pesmi. Jedino što zasad možemo znati pouzdano (na osnovu sadržaja iskaza) jeste da oni *plamen-golubovi* (ono *x*, zapravo) trenutno ne prnu. Time je jasno izražen modalni odnos koji subjekt pesme ispoljava i prema *plamen-golubovima* i prema *Ti* iz pesme.

Drugi po redu iskaz pesme: — *Ne idite!* — lako je, posle prethodnog, shvatiti; dat je u obliku upravnog govora. Njegova je funkcija ovde samo da potvrđi, naglasi i eksplisira ono što je već implicitno bilo rečeno u prethodnom iskazu. Tim ekspliranjem se još više obelodanjuje modalni odnos subjekta pesme

prema mogućnosti da ono *x*, tj. *plamen-golubovi*, odleti, nestane s njegovog lica.

Uverenje da iskaz: — *Ne idite!* treba da izgovori baš Ti iz pesme zasniva se ne samo na kontekstu, već i na critici ispred iskaza koja tamo ima funkciju znakova navoda. U ovoj pesmi je interpunkcija važna; značenje ima i izostavljanje interpunkcijskih znakova tamo gde bismo ih normalno očekivali. Prema interpunkciji i kontekstu, međutim, treći iskaz u pesmi: *Kuda ćete, golubovi, sa mog lica?* ne bismo sa sigurnošću mogli da pripišemo onom Ti iz pesme. Čak i da je to pitanje postavilo Ti iz pesme, ono bi ga postavilo kao Ja, tj. kao subjekt.

U trećem po redu iskazu došlo je, dakle, do značajnog momenta u razvoju pesme: Ti i Ja su se stopili u Ja; izbrisana je, sem toga, metafora *plamen-golubovi*, ostala je samo *golubovi*. Subjekt pesme je, znači, samom sebi naredio da zamoli golubove da ne prnu. Ali se tim stapanjem Ja i Ti, i izostavljanjem imenice plamen, jasnoča iskaza nije povećala. Kao što dōsle nismo znali šta sintagma *plamen-golubovi* označava, tako sad ne znamo ni šta tačno označava njen skraćeni oblik, reč *golubovi*.

Doduše, lišena veza s recju *plamen*, reč *golubovi* ima jasno značenje; jasno je bar šta u normalnim slučajevima ta reč denotira. Ali ona nema jasno značenje i u ovom kontekstu: imena konotacija je nedovoljno određena, neuvhvatljiva. Golubovi na licu — to je lepa slika, ali abnormalna; golub sleće čoveku na rame, ne i na lice. Reč *golubovi*, koja je u ovom stilu skraćeni izraz za sintagmu *plamen-golubovi*, upotrebljena je kao metafora.

I posle ovog trećeg po redu iskaza malo smo sigurni u ono što nam je pesma stvarno rekla. Znamo tek toliko da se nešto, tj. neko *x*, nalazi na licu subjekta pesme i da postoji neposredna mogućnost da to *x* s lica subjekta pesme, protiv njegove volje i želje, ode. Ali pošto ne možemo da budemo sasvim sigurni da se *x* tako materijalno, kao golubovi, nalazi na licu subjekta pesme, ne možemo da budemo ni sigurni da se na stvarnom (fizičkom) licu subjekta pesme bilo šta desava. Ni sama reč *lice* ovde nema standardno značenje; i njen je značenje, drugim rečima, preneseno, kao u rečima *plamen*, *golubovi* i *plamen-golubovi*. A ako je tako, ako nismo sigurni u značenja imenica u pesmi, u šta smo onda sigurni? Sigurni smo, izgleda, zasad samo u odnose koji su uspostavljeni između njihovih relativno određenih značenja. Te odnose mogli bimo ovako da izrazimo. Subjekt pesme *S* — ne želi — da neko *x* — ode (prne) — nekog (iz nekog) — *y*. Simboli *x* i *y* predstavljaju u našem slučaju ne sasvim nepoznate, ali veoma neodređene i nejasne pojmove i mentalne slike. Tako smo dobili, u stvari, nešto kao jednačinu s dve nepoznate. Ta »jednačina« najbolje pokazuje čvrstu relaciju prirodi onih nedovoljno određenih značenja osnovnih elemenata u pesmi. Simboli *x* i *y* iz te »jednačine« mogli bi da se zamene nekolikim konkretnim ili manje konkretnim označavajućim (rečima), na isti način kao što se to čini i pri rešavanju pravih algebarskih jednačina. To već nešto govori o prirodi pesme. Dedinčeva pesma ne peva, kao većina poznatih nam pesama, o nekom konkretnom objektu: o ljubavi, o slobodi, o smrti, o želji za nečim. Ona je drugačije prirode: peva, u stvari, samu relaciju između nedovoljno određenih elemenata. Po tome kako je organizovana, ona je slična slikarstvu i dvanaestotonskoj muzici; kao što se u slikarstvu teži da izradi sam odnos (između boja, površina, svetlog i tamnog), ili u muzici odnos između tonova, tako se i ovde izražava samo ono što mož da bude *bij*, apstrakcija, između pojedinih elemenata koji su ušli u igru značenja. Leptirasta klokoča te pesme i potiče otuda što ona ne želi da izradi drugo već samu apstraktну relaciju, otvorenu prema mogućim konkretnizacijama.

Iskazi u prvoj strofi bili su okrenuti spolja: čak se i subjekt pesme obraćao i sebi u drugom licu, s Ti. Druga strofa donosi nešto novo u odnosu na prvu: u njoj su sva obraćanja usmerena ka unutra. Pitanje: *Kud da odu?*, kojim ona počinje, subjekt pesme postavlja samom sebi. Kud da odu golubovi? Kud da odu sa mog lica? I odgovor na to (retorsko) pitanje okreće se ka unutra: Kud da odu kad nemaju kud! Ili: Kud da odu kad im je ovde najbolje?

Između prve i druge strofe tako je sačinjena napetost. Ta napetost se zasniva na odnosu spoljašnje — unutrašnje, eksterno — interiorno. Ali to je samo trenutno stanje, samo trenutni odnos elemenata u razvijanju pesme. Naredna dva iskaza u pesmi

*Imam vodu preko lica — i evo je!
Ja je dajem*

bije okrenuta i prema spolja i prema unutra. Kome to subjekt pesme daje vodu s lica Obraća li se *plamen-golubovima* Obraća li se sebi, odnosno onom Ti iz pesme? Ili se, možda, obraća i jednome i drugome? Ne možemo na ta pitanja precizno da odgovorimo. Pesma koristi svoje pravo da bude dvo-smislena i višesmislena, da saopštava nedovoljno određenim ili tek nagoveštenim značenjima. Njena tenzija se i zasniva na tim dvo-smislenostima: značenje koje nudi je otvoreno, treba ga i ispuštiti, dozvati.

Opet ne znamo sigurno šta to subjekt ima preko lica. Jer ni reč *voda*, očigledno, ne označava stvarnu vodu, kao što ni

golubovi na licu ne označavaju stvarne golubove. I ta reč, koja je nedovoljno jasnog značenja, može se zameniti nekim slovnim znakom, recimo slovom *z*. Za približavanje njenom značenju važno je uočiti da se ta *voda* nalazi na licu subjekta pesme, kao što se i golubovi tamo nalaze. Zato ta *voda* sa sintagmom *plamen-golubovi* i čini jednu arhisemu. Arhisema je Lotmanov izraz. U *Predavanjima iz strukturalne poetike* on kaže: »Arhisema« nije data u tekstu neposredno. Ona nastaje kao konstrukt na temelju reči-pojmova kojih obrazuju snopove semantičkih opozicija, a ove poslednje se u odnosu na njih javljaju kao invariantne« (155). Primer koji Lotman navodi jeste sever—jug. Kao primjeri, takođe, mogu da se navedu još i: toplo—hladno, svetlo—tamno, lepo—ružno. Ono što plamen i voda navodi u vezu (što čini njihov »konstrukt«) u Dedinčevoj pesmi, jesu njihove suprotnosti. Te dve reči, plamen i voda, s tačke gledišta subjekta pesme, čine jednu arhisemu. Otuda, reč *voda* iz pesme, umesto simbolom *z*, možemo da označimo znakom *-x*, ako hoćemo da naglasimo što je bitno za njenu prirodu: suprotnost plamenu.

Ta *voda*, koja se kao poslednje nešto daje, zalog je neodletnja onih *plamen-golubova*. Oni možda ne bi mi odleteli s lica ako im se ukaze mogućnost da dobiju vodu, i to vodu s lica! Tako se na još jedan način pokazuje da je subjektu pesme izrazito stalo da *plamen-golubovi* ne odlete s lica. Subjekt im daje sve do čega im je stalo. Samo da ostanu gde su! I mada još uvek ne znamo ni šta su golubovi, ni šta predstavlja ta voda, već smo jasno suočeni sa stavom subjekta pesme. Sa stavom, sa željom, sa potrebom: da *x* ne bi otišao sa *y* subjekt pesme daje sve, pa i *z* (tj. daje i *minus iks*). Na taj je način plastično izražen stav ili odnos prema nečemu, makar je to nešto ostalo u tami neodređenog, nepoznatog, nedefinisanog.

Drugi deo pesme počinje od sredine druge istrofe, tj. od njenog četvrtog stiha. Počinje neuobičajeno: criticom i malim slovom, stihom: — *spusti ruku koju volim...* Tri tačke na kraju tog stiha ukazuju da iskaz nije završen. Pravopisnim znacima, dakle, taj stih je predstavljen tek kao odlomak iskaza. Iskaz je dat u krnjem obliku: nešto je na njegovom početku prečutan, a i izostavljen je nešto što je trebalo da bude u njegovom nastavku. Nejasna je, u stvari, *presupozicija* (engl. *presupposition*) tog iskaza: ono što se zna ili pretpostavlja u trenutku komunikativnog čina, kako taj pojam definišu generativni gramatičari, i nejasan je njegov kontekst. Iskaz je, prema tome, dat kao ostrvo u moru prečutanog, nekazanog. Dosad smo se u pesmi sretali s rečima nedovoljno određenog značenja, sada se srećemo u izrazitoj meri s nečim drugim: s otvorenom ili neodređenom presupozicijom, s otvorenim ili neodređenim kontekstom.

Ipak je taj iskaz doneo i za strukturu pesme, za njen dalji tok, nešto značajno. Ja iz pesme, subjekt pesme, obratio se sad ponovo Ti iz pesme. Ovoga puta ne može da bude dvojbe: ono Ti iz pesme nikako nije drugo Ja, već je, u odnosu na subjekt pesme, neko stvarno Ti, sasvim jasno neki drugi subjekt. Doduše, dato nam je da čujemo tek odlomak iskaza: sve su nam reči poznate, ali ni ovoga puta nismo sasvim sigurni šta one ovde stvarno znače. Ni kontekst mnogo ne pomaže: posve je neodređen. Zašto da Ti spusti ruku koju Ja voli? Gde da je spusti? Je li ta ruka bila podignuta? Ne znamo. Tek možemo da slutimo (dato nam je da slutimo) da je Ti učinilo neki gest koji je izazvao Ja na takvo reagovanje. (U onome što je označeno pesmom, tj. u onome o čemu govori pesma, nešto se stvarno desava.) Kako je to reagovanje? Znači li ono: nemoj (Ti) ništa preduzimati? Kad kažemo da je ovaj iskaz ostrvo u moru čutanja, znači da je njegov kontekst ostao neodređen: otuda teško možemo da dođemo do preciznog značenja stiha: ostavljen je nam je samo da to značenje naslućujemo.

Američki novi kritičar Ričard Blekmer, u tekstu koji se zove *Jezik kao gest*, navodi stihove iz *Otelia*: *Razumem bes u tvom rečima*, (All' ne i reči. To je, ponjemu, izraziti primer za jezik upotrebljen u funkciji gesta: reči i rečenice služe prevashodno da izraze gest. Takvu funkciju gesta ja sam video u pesmi Branku Radičeviću *Kad mlidijah umreti* i analizirao je. Sličnu funkciju imaju mnogi delovi poznatih umetničkih tekstova, pa i u celih tekstovima. U pesmi Milana Dedinca, međutim, srećemo se s nečim sasvim drugim, suprotnim. Razumem reči, i pojedinačno, i u celini iskaza, ali sâm iskaz ne možemo da razumemo. Reči se u punoj meri mogu razumeti tek u kontekstu, a ovde je kontekst neodređen i apstraktan, preširok. Ili, još preciznije: objektivni korelativ stvarajuju iskazi u pesmi koji ne mogu da evociraju neku jasmu emociju, jasan stav ili ideju. Ono što oni evociraju odveć je neodređeno, maglovito, neuvhvatljivo. Nije to nedostatak pesničke snage, nego je u pitanju sama priroda objektivnog korelativa što ga stvarajuju iskazi Dedinčeve pesme. Taj objektivni korelativ tiče se same prirode suptilnih odnosa koji se u pesmi izgrađuju između Ja i Ti. Verovatno zbog nečeg što je u vezi s onim *plamen-golubovima*, Ja molii Ti da spusti ruku. Savetuje mu da ne protestuje? Da ništa ne pokušava? Da bude mirno? Možda sve to, a možda i više. Izražava se opet jasno samo modalni odnos prema Ti iz pesme i prema njegovoj ruci. Sigurni smo samo da je prema toj ruci, kao prema delu onog Ti, subjekt pesme sad izradio odnos ljubavi i poštovanja.

Covek ima sposobnost stvaranja i izražavanja — to je jedan od značajnih stavova savremene lingvistike, posebno generativne. Tom njegovom jezičkom sposobnošću objašnjava se stvaranje sve novih i novih iskaza i razumevanje dotle nečuve-

nih iškaza. Pojmom jezičke sposobnosti čoveka možemo kako-tako da objasništo stvaranje poezije i njeno razumevanje, pa i razumevanje ovih Dedinčevih istihova. Dedinčevu pesmu mogli smo da primimo daleko pre nego što možemo na diskurzivnom način da objasnilimo kako smo je primili. Teškoće diskurzivnom osvjetljavanju te pesme pričinjava veliki broj reči neodređenog značenja. Odstupanje od standardnih sadržaja iškaza i od standardnih značenja reči u pesmi je postalo pravilo. Cela pesma sastavljena je od iškaza koji su značenjski abnormalni u odnosu na standardni jezik; svi osnovni elementi iškaza upotrebljeni su u prenesenom, sekundarnom značenju. U takvom sekundarnom značenju upotrebljena je i reč *ruka*. Ako tu reč označimo slovom *m*, bila bi to četvrta nepoznata. Ali time se jednacine sekundarnih iškaza ne završavaju.

Evo, sledeći išak u pesmi počinje znakom ... (tri tačke), a ne završava se malkavim interpunktionskim znakom; nema tačke na kraju rečenice. Taj išak dat je u dva stiha:

... Uzmi ove ljute kiše s mojih grudi
kad te molim

Posle njega je belina: razmak između dve strofe. I on je, dakle, »ostvirok«; i njegov kontekst je maksimalno širok i neodređen. Ali ovoga puta ne razumemo ni sve reči u rečenici: ne znamo šta bi bile *ljute kiše* na grudima subjekta pesme. To jest, ne znamo pouzdano šta ta metafora zamenjuje, kakvo preneseno značenje ima. Ali i ovoga puta znamo bit odnosa Ja prema Ti. Prvi put ovde subjekt pesme izrično moli Ti iz pesme. Ranije je njegov ton delovao zapovednički, sada deluje molbeno. Subjekt pesme, koji je ranije rado davao vodu sa svoga lica, sada moli da mu se *ljute kiše* uzmu s grudi. Ma šta te *ljute kiše* označavale, one ne mogu da budu stvar prijatna: mogu samo da čine suprotnost onoj blagoj vodi na licu subjekta pesme. Subjekt je onu vodu s lica davao kao najdragoceniju vrednost, samo da mu *plamen-golubovi* s lica ne odlete. A od ovih kiša on bi htio da se osloboodi. Od njih treba da ga Ti spase, da ih uzme s njegovih grudi: odande gde mu je dah ugrožen. Uloga Ti je u pesmi porasla: subjektu pesme ono sad mnogo znači.

Poslednja dva iškaza druge strofe ipak čine jednu semantičku celinu: njih povezuju isti oblik (imperativ) njihovih početaka: *spusti i uzmi*. Spusti ruku, a uzmi kiše: to je ono što subjekt pesme traži od Ti iz pesme. Opet je, dakle, između toga *spusti i uzmi*, između nemoj činiti to, a učini ovo, ostvarena jedna relacija. Njome je označen i suštinski odnos između Ja i Ti iz pesme, ali i trenutna pozicija i jednog i drugog subjekta. Ja moli, njemu je Ti potrebno.

Pesma, međutim, još nije završena. Poslednji stih ove pesme predstavlja i celu zasebnu strofiju: *Uzmi s ruku ovo lišće što treperi...* I taj išak na kraju ima tri tačke; ne završava se, dakle, sasvim; i on je namerno nedorečen. Imperativnim oblikom iškaza on ostvaruje paralelizam s prethodna dva iškaza. Što znači da nastavlja korespondenciju između Ja i Ti. Doneo bi mi spas ako bi uzeo *ljute kiše* s mojih grudi: to je smisao pretposlednjeg iškaza, onog što počinje rečju *Uzmi*. U poslednjem iškazu se, međutim, implicitno kaže: uzmi s ruku ono što se slobodno daje: to nudi slobodan, neopterećen subjekt. A lišće što treperi, koje on nudi, sugerira nešto krhko, treperavo, duhovno, nešto toplo. I njega Ja nudi ne radi nužde i ne radi spaša: nudi ga, ovoga puta, iz želje da se nešto takvo drugome pruži. U korespondencijama koje se tokom pesme ostvaruju između Ja i Ti načinjenja je tako čitava skala odnosa koja se sintagmatski razvija od zapovednog do molbenog tonsa, pa zatim do slobodnog sa-modavanja. Nije li pesma o modulacijama odnosa Ja i Ti? Ona možda nije samo to, ali je svakako i to.

Ni imenice koje smo sreli u poslednjim stihovima (*kiše, grudi, ruke*) nemaju određeno značenje. I njih bismo mogli da zamenujemo izvesnim slovnim znakovima; na primer: reč *kiše* sa *p*, reč *grudi* sa *q* i reč *ruke* sa *w*. Na taj način bi se ova pesnička jednačina pokazala u još većoj složenosti: sa šest nepoznatih, sa šest nedovoljno određenih elemenata značenja. Simbolički logičani mogli bi same te elemente i njihove odnose da prikažu grafičkim simbolima. Mada bi takvo prikazivanje redukovalo mnoga značenja pesme, ono bi, ipak, pokazalo da ova pesma, po prirodi, počiva na apstrakcijama. Njen smisao proističe iz samih odnosa onih nedovoljno određenih elemenata, ali i iz odnosa koji se stvaraju unutar iškaza i među pojedinim iškazima. Ona, u stvari, izražava »čiste« odnose Ja — Ne-ja, Ja-Ti, spoljašnje-unutrašnje, vatra-voda, fizičko-duhovno. Zato što je takva, svedena na same apstrakcije, pesma ne može da bude u punoj mjeri komunikativna. Delovaće ukoliko nađe na primaoca koji može da je primi u njenoj apstraktnosti, ili koji može da je kao »estetički predmet« konkretnizuje na vlastitom životnom iškustvu, odnosno da je situira u neki umetnički i kulturni kontekst.

U vreme kada sam, kao gimnazijalac, počeo da volim ovu pesmu, bio je objavljen i jedan članak o Dedinčevu poeziji. Autor, čije mi ime onda nije mnogo značilo, pa ga se ne sećam, poređio je predratnu Dedinčevu poeziju s onom ratnom, objavljenom u knjizi *Pesme iz dnevnika zarobljenika* broj 6021 (1947), i davao odlučno prednost njegovim ratnim pesmama. Ne zato što su te pesme po temi bile ratne, već, koliko se sećam, zato što su bile jasne i razumljive.

I zaista, Dedinčeve pesme iz rata razlikuju se od onih nastalih između dva rata toliko kao da ih je pisao drugi pesnik u drugo vreme. Te pesme je, međutim, teško vrednovati istim aršinom. One ne govore o istom na dva različita načina, već govoraju o različitom na različita načine. To su dva različita pesnička iškustva, dva načina, dva izraza.

Zarobljenik broj 6021, koj je pevao u logoru, među žicama, imao je jasan i razumljiv predmet svojih pesama: mučila ga je glad i sužanjstvo, čeznuo je za ženom, za slobodom, suncem i domovinom. Evo prve strofe iz pesme *Šlesko bdenje*:

Da nije ove noći
da nam sećanja ugasi i mutne ove žudi,
da nije još ove noći
nikad ti, dnuže, ne bih mogao doći,
zalud bi čekala moj korak da te iz samoće razbudi!

Da nije još ove noći
da nam nebo sklopiti, ovo graldo, i naše oči,
da nam ove noći nije
zar bih još znao kakve su tvoje oči,
zar bih se sećao kakve sve boje krije
nebo Srbije?

Sve je u tim stihovima jasno. O jednoj standardnoj temi, iz posebnih okolnosti, pesnik je pevao služeći se rečima u njihovim standardnim značenjima. Ukoliko se gde god i pojave izrazi prenesenog značenja, oni imaju retorsku funkciju i sasvim ih je lako »prevesti« na standardni jezik.

Drugačije je s poezijom mladoga Dedinca, onoga što je pevao između dva svetska rata. I njegove teme, i njegovi iškazi, u njegove reči, imali su tada nedovoljno određena i nejasna značenja. Dedinac tada nije programski htio da bude »nejasan« pesnik. Hteo je da bude autentičan pesnik, a ono što je imao da izrazi bilo je nejasno i neodređeno. Teme njegovih pesama tada nisu bile: ljubav prema ženi, blut prema socijalnoj nepravdi, radovanje životu, strah od smrti i slične. Drugo je njega tad preokupiralo, drugim se zanosio i mučio. Dve njegove najznačajnije poeme iz tog perioda zovu se *Javna ptica* (1927) i *Plamen bez smisla* (1930): u obema je pravi predmet pesme plamen bez smisla, koj dolazi od nečeg nepoznatog i vodi ka nečem nepoznatom. Šta znači metafora *Javna ptica* ne može se znati; to nije znao ni sam pesnik. U uvodnoj belešci uz tu poemu, objavljenoj u knjizi *Od nemila do nedraga* (1956), on kaže: »Ja sam još u letu 1923. počeo da je gonim, da je gonim i proganjam tu svoju mahnitu pticu, pticu ljubavi. Izpočetka ja nju, posle, kad je zapevala, ona mene«. Ni trideset godina kasnije Dedinac nije mogao, dakle, na diskurzivnim načinima da objasni šta ga je u to vreme proganjalo i šta je on progonio. Ta velika vatra koju je u sebi nosio dolazi je od Ništa. Ništa ga je tad, u stvari, progonio, za Ničim je, u znaku Ničega, je on tada goreo. Bila su to, u duhovnom smislu, teška vremena; u njima se već radalo ono stravično Nešto o kojem će kasnije u logoru pevati. Njemu, kao pesniku izuzetnog senzibiliteta, bilo je dato (suđeno) da oseti to Ništa (il' da predoseti ono stravično Nešto): vatru što dolazi s javnom pticom, plamen bez smisla. Ovakvo počinje *Javna ptica*:

Pada na moje dane
pada na moju tugu
pre nego sunce svane
na vodu što se буди

Bože, kako prolaze!
Idu sveži i čistili
Stišni, stišni to srce
za dušu što znaša nije

GLEDAJ, ENO SE RAĐA!

Nešto pada, ali šta? Neko prolazi, neko ide, ali ko? Ne kaže se. Ne kaže se ni ko treba da stišne srce. Objavljuje se, velikim slovima, da se eno rađa, ali ne kaže šta. Šta se rađa, šta treba da vidimo? Ne kaže se, nejasno je, nedorečeno. Dat je samo odnos subjekta pesme prema nekim objektima koji su ostali nepoznati.

Ne izostavlja pesničke objekte iz svojih nečenica slučajno. Za Dedinca poezija nije bila ni igrača ni majstorijska; u pesničkoj veštini on se nije mnogo usavršavao. On je izostavljao te objekte-odrednice iz svojih stihova da bi autentično pevao. Umesto njih ulazio je u njegove pesme Ništa. On nije pevao o Ništa; Ništa je bilo prisutno u njegovim pesmama, delovalo je otud neposredno, jer je zauzimalo mesto koje inače pripada Nečemu, dolazilo je umesto Nečega.

Pravo pitanje zato nije da li se treba opredeliti za model poezije koji peva o onom ratnom Neštu, ili o onom predratnom Ništu. Pravo je pitanje da li je ooba ta iškustva pevao autentično. Pesma koja počinje stihom *Moli plamen-golubove* spada u one pesme koje su ga vodile ka *Javnoj ptici*. Između Ničega i Nečega, između vode i plamena, obeležila je jedan lepet koji se stvorio između Ja i Ti, u nedovoljno određenom kontekstu, s nedovoljno određenim elementima značenja. I taj njen prelet preko tih odnosa je lakši od leptira.