

MARIJA PEAKIĆ: »JAVA«,
»Čakovski sabor«, Split, 1979.
Piše: Vladimir Pavić

Marija Peakić (1943) slovi kao već uveliko izgrađen i definiran pjesnik, jer je pored ove tiskala i zbirke *Tako nastaje sunce* (1970), *Da nas danas* (1974), *Tragom kao* (1978). Osim relativno plodnog poetskog stvaralaštva oglasila se i kao novelist, zbirkom novela *Obiteljski album* (1977).

Zbirka pjesama *Java*, u kojoj su sakupjene novije pjesme iz rukopisnog fonda pjesnikinje, nevelika je opsegom, ali dobro koncipirana pociklusima i daje utisak većeg broja pjesama nego što ih sadrži među koricama. Literarna kritika se je prilično približila istini kada je istakla da pjesnikinja nastoji u svom stvaralaštvu »polifonirati iskaz (muzikalnošću, ritmom i intonacijom), ponovo uspostaviti sazvučja od kojih se jedan dio suvremenog hrvatskog pjesništva brani svojom filozofičnom izrecivošću i da joj je centralna tema rascjep između subjekata i objekata« (Stjepo Mijović Kočan). *Java* je podijeljena u četiri ciklusa: »Izlet«, »Grad«, »Akvareli« i »Djecac«. Međutim, ne znači da su u ovim ciklusima pjesme homogene po temi, formi ili leksici, odnosno da pjesnikinja u njima iznosi »srodne svjetove«. Naprotiv, gotovo svaka pjesma je svijet za sebe i može individualno egzistirati kao samostalna kreacija.

Ova pjesnikinja, podatna mnogim virusima koji oplahuju suvremenog čovjeka u svijetu nemira i neuroze, duboko zaronjenog u svoju ličnu dramu i svijet koji ga opsjeda, nije škrt na riječima kada se tiče metaforike. Razbarušena i sklona seciranju subjekta, ona daje pun mah svojim preokupacijama, pa makar to išlo i nauštrb sklada pjesme i leksike kojom je pjesma istkana. Priroda-svijet-intima-otuđenje-pribjegavanje samoj sebi-kopanje po sebi do iskapi, to su, uglavnom, preokupacije Marije Peakić. To nije bijeg u vlastitu ljušturu, potpuna osama, ali pjesnikinja, roneći po ličnoj intimi, preispitujući sebe, iscijedila je baš iz vlastitog debla nekoliko metafora koje je tvore nadahnutom pjesnikinjom. Ovu kosntataciju potkrepljujem posebno ciklusom »Djecac«, koji se čitav kreće u vlastitom krugu. Dajući vrlo plastično slike iz prirode u ciklusu »Akvareli«, ona ne natapa pjesmu »nejasnim« mjestima, nego klizi po površini, ali vrlo vizuelno dočarava siku ljetnog ugodaja razvodnjenom bojom, a to znači i u »blagom štimungu«, da upotrijebimo već banalan izraz. Raste-rećena od bombastične leksike, nepodatna nejasnim mjestima, ova pjesnikinja je već ušla u tokove suvremenog hrvatskog pjesništva, i to ne na sporedna i jedva odškrinuta vrata, nego je ušla bez bojazni, jer zato ima dovoljno argumenata.

Rekli smo bijeg. Taj pojam Peakićeva često unosi u pjesmu, kao i o d l a z a k. Čini se da čezne za apsolutnom samocom, da je umorna od fenomena grada, od nesuglasnica s tempom vremena, od svega onoga što opsjeda čovjeka u vremenu brzine i prenapregnutosti. Tipičan primjer za to jest pjesma »Otišla sam«. U njoj je bijeg u neki iskonski mir, ako ga uopće ima, odnosno ako ga je moguće doseći, a to znači oduprijeti se i virusima izvan našeg subjekta.

Ako je moguće mediti pjesmu, locirati je u neke kalupe, okvire, onda bi se moglo ponešto i prigovoriti ovim pjesmama, konkretno, leksici: ne biranje pravih riječi i ukomponiranje tih riječi u pjesmu, odnosno, riječi često nisu adekvatne cjelini poetske kreacije. No, bez obzira na to, Marija Peakić je ovom zbirkom proširila krug svojih poetskih interesovanja i dala uočljiv doprinos suvremenom hrvatskom pjesništvu, koje se sve više grana na mnoštvo rukavaca, ali koje se, opet, promatra u kontekstu cjelovitosti i odraz je vremena i raspoloženja u vremenu, odnosno svih preokupacija koje uzbuđuju, pokreću i čine život životom.

DRAGOSLAV JANJIĆ: »NA DLANU PORED SRCA«,
»Svetlost«, Sarajevo, 1979.
Piše: Tvrtko Kulenović

Na dlanu pored srca je prva knjiga putopisa Dragoslava Janjića, ali onaj ko pažljivo prati književne listove i časopise mogao je i ranije da zapazi da je on, inače poznat kao pripovedač sklon fantastici (*Nova koža*, 1974), istovremeno i dobar, zanimljiv putopisac, čiji je književni mentalitet i sličan onome Janjića pripovedača i različit od njega. Različit već po diktatu putopisa kao vrste, po tome što ovdje potpuno napušta sferu fantastičnog i priklanja se neporecivog svakodnevnog stvarnosti. Sličan po tome što se ne zadovoljava tom stvarnošću, koja, što pesnici oduvek znaju, nosi u sebi mnogo privida, i po tome što se trudi, kao što se pesnici oduvek trude, da nađe ono u njoj što će je učiniti istinski stvarnom, a to će, istovremeno, reći i fantastičnom.

Tu se Janjić otkriva kao pesnik, a po tome se opet svrstava u specifičnu orijentaciju našeg putopisa. Mada je pogovor knjizi napisao Zuko Džumhur, Janjić nema ničeg zajedničkog s ovim našim putopiscem: Zuko je sav prozan, ponekad na ivici reportaže, koju prevlađuje literarnošću anegdota upletenih u svoje putopise i blagom humornošću koja nosi njegov autorski pečat i čini njegovu putopisnu prozu književnom, to jest subjektivnom. U Janjića nema humora, a anegdote su mu zapravo beznačajne;

on ovdje nije pripovedač nego pesnik koji na svet gleda očima slikara.

Svakako da je i o Janjiću, kao i o svakom drugom putopiscu koji je pisac a ne turistički vodič, moguće govoriti kao o autoru u kojeg ljudi kao tema dominiraju nad svim ostalim temama i gradom. No, u Janjićevom slučaju to je samo »opšte mesto« prave književnosti, koja uvek jest i mora biti na prvom mestu o čoveku, a nipošto nije njegova specifičnost. Takvim opštim mestima se često zamagljuju specifična svojstva jednog autora, pogrešno određuje mesto koje on zauzima u literaturi, a mesto Dragoslava Janjića u našem putopisu najbliže je, čini se, onom položaju koji zauzima, već odavno, Matko Peić. Naime, ako se složimo da je »drugo opšte mesto« svake prave književnosti, čak mnogo važnije od onog prvo navedenog, činjenica da je za svaku književnu gradu, bila ona »ljudska« ili ne, najvažnije to da je posredovana autorovim doživljajem, onda se čini da je Janjićev doživljaj po prirodi najbliži Peićevom, mada se odnosi na drukčiju gradu.

Matko Peić je u našem putopisu pesnik prirode, ali vrlo specifičan pesnik vrlo specifične prirode, naš »najveći haiku pesnik«. U krik u barske ptice, u šikljaju vlati trave, mada i u bljesku turske sablje, koji je bogznakad ostao da visi nad poljima Slavonije, mada i u stasu i glasu seoske krčmarice (a sve se to ovdje objedinjuje pod pojmom »prirode«, Peić ume da otkrije čudo postojanja, lepotu osnovne povezanosti svih fenomena sveta, koju dokazuje pomoću njih samih, a ne pomoću neke filozofske prepotencije. On je čovek koji »taj deo realnosti« vidi dublje nego što bismo mi ostali ikad bili u stanju da ga vidimo, vidi naročito okom, ali i uhom i čulom ukusa, i naročito »okom duha«, kojim gleda Hamlet. Uprkos onom prividu baroka, koji se nameće kao zaključak ako se ova proza posmatra na nivou jezičke i pogotovo leksičke analize, ona je u svojoj suštini najbliža upravo haiku pesmi, koja svojim specifičnim svetlom, što ga baca na svet prirode, otkriva u njemu nepoznati, »božanski« sjaj. Tema Peićevih *Skitnji* je priroda u kojoj je čovek, taj čovek koji piše i o kome se piše, ta krčmarica iz slavonske krčme, samo jedan od prskanja napet plod prirode, težak i lak od svoje jedrosti, svoje ispunjenosti životom.

Na takav način na koji Peić piše o prirodi i selu, Dragoslav Janjić piše o gradu i urbanim sadržajima. Tu je on, tematski, blizak drugom našem značajnom putopiscu — Aleksandru Tišmi, ali Tišma govori o gradu govoreći o njegovim događajima, o ljudima koji čine najvažniji deo njegovog bića, dok Janjić govori o njegovom pejzažu koji ljudi upotpunjavaju, ali kojim ne dominiraju. Janjić ima osećaj za život grada, za prirodu i dušu grada, i to ponekad ume da pokaže i direktno, diskurzivno, na primer kada, povodom Praga, upozorava: »Grad na rijeci nije lavi-rint«. Ali, razumljivo, najbolji je kada tu svoju sposobnost »dokazuje« na konkretnom gradu, konkretnoj ulici, konkretnom mestu, kada za dubrovački Stradun kaže: »On će me dočekati bijel i pust poput žene koja se odmara na boku«, a mi ne znamo zašto je to tačno, zašto žena i zašto baš na boku, a osećamo da je to onaj pravi opis i pravi doživljaj koji smo i mi sami »znali«, ali nismo umeli da ga izrazimo.

Janjić ume da napravi izvanredne poetske simbole od sasvim banalnih oznaka pojedinih gradova, kao što je u slučaju Praga pivo »Dan proleti, a noć pađe polako i tiho kao pjena u mojoj krugli«, u Rimu mačke, u Napulju ona njegova čuvena pinija, u Firenci »miris lovora u zatvorenim dvorištima«; ali ume, isto tako stvaralački kompetentno, preobražavajući ih u doživljaj, da svedoči i o njihovim »najjačim« kulturnim argumentima: »... limunovi su imali jarku, žutu boju sa Fra Andelikovih slika«. Umeće pretvaranja kulture u doživljaj i prema tome (još jednom) u umetnost, trijumfuje naročito u tekstu »U Parizu, tragom Vermera«.

Kad se pisac nađe pred nekom slikom, zgradom, ulicom koja u njemu pokrene doživljaj, onda jezik u njemu proradi na volšeban način, u njemu blesnu asocijacije izuzetne snage i lepote. To nisu opisi nego izrazi stanja duboke identifikacije, koja se, u jednom slučaju, kada govori u Crnjanskom, pojavljuje i kao gotovo neverovatno, a funkcionalno i kreativno poklapanje sa stilom ovoga pisca. To su, da upotrebimo jedan malo policijski izraz, bljesci uviđaja, po kojima se Janjić može smatrati »haiku pesnikom« grada, kao što je Peić »haiku pesnik« prirode.

RATKO ADAMOVIĆ: »SVI UMIRU«,
»Narodna knjiga«, Beograd, 1979.
Piše: Milivoj Srebro

Adamovićeva knjiga *SVI UMIRU* implicira autentičnu poetiku zasnovanu na ironičnom (pišečevu) odnosu prema svetu koji opservira i prema smrti kao centralnoj književnoj i filozofskoj kategoriji. Polazeći od ironije kao odrednice u klasifikaciji i valorizaciji pojava, pisac stvara osebujujan i raznovrstan svet iz kojega se sam izolira, posredstvom distance, ironijom. Prema svemu ostalom što je u sferi drugog ili trećeg lica, ironija zauzima prvorazredan stav s gnoseološkom funkcijom ili, pak, s ciljem da oponira, ili negira neke tradicionalističke vrednosti.

Svoju pravu i najznačajniju funkciju ironija dostiže u pišečevom odnosu prema smrti, naravno smrti u književnom smis-

lu. (Ovde treba izdvojiti dve vrste odnosa: odnos pisca prema smrti i odnos junaka prema istoj kategoriji. Pisac se postavlja impresionalno i distancirano, on se ne identifikuje; dakle, njegov odnos je pre svega objektivne prirode, dok se junaci kao književni likovi prema istoj odnose subjektivno, ponekad, čak, i hiperemotivno.)

Adamović svoj ironični stav, koji se često preliva u sarkazam, i eksplicitno iskazuje: »Takve iznenađne odlaske treba pravoriti, odmah, u komediju. Smrt treba pošteno izajebavati. Komično je ovde blag humoristički fon i zato ga pisac pojačava, naturalizuje i dodaje mu primese trivijalnog, tako da se u krajnjoj konsekvenci konstituiše kao sarkastično. Evidentna je, dakle, inovacija u odnosima prema klišeiziranom ustrojstvu sveta, prema sakralnom, jer se književnim tretmanom smrt, u kontinuitetu književnih pojava i određenja, s izuzecima, tumačila kao sakralno. Adamović ruši barijere, demistifikuje sakralno svodeći ga na nivo profanog i banalnog. Negirajući sakralno u ukupnom poretku vrednosti, pisac ne pošteduje ni ono realno, svakodnevno, nego ga razgoličuje i naturalizuje, svodeći ga na nivo tragikomičnog. Tako originalan prilaz oveštanim pojavama i postupak ironije, pored ostalog, pruža mogućnost raznovrsnog tumačenja, bez obzira da li prihvatamo ili odbijamo takvu koncepciju proznog sveta.

Fabularno raznovrsna i heterogena, sastavljena od sedam proznih celina autonomno realizovanih, od kojih svaka nosi pečat završenosti i celovitosti proznog iskaza, ova knjiga, i pored toga, predstavlja homogenu sintezu prozne građe. Izostavljanjem jedinstvene i kompaktne fabule, kao i uvođenjem novih likova i situacija, čime se odlikuju sve priče, bez izuzetka, knjiga je ipak realizovana kao kompoziciona celina u kojoj su delovi povezani značenjskim, tematskim i motivskim agensima. Adamović je napravio svojevrsnu proznu strukturu uvođenjem kategorije smrti, koja dominira u svim novelama, a na nivou celine predstavlja univerzalni kompozicioni i tematski princip jedinstva. Gledajući u tome svetlu, naslov SVI UMIRU dobija svoju opravdanost, ali se ne iscrpljuje samo ovim tumačenjem. Njegova višeznačnost odraz je složenosti proznog tkiva.

Kao što je već konstatovano, centralna kategorija ove knjige je SMRT, kao filofska, egzistencijalna i ontološka komponenta prema kojoj se sve određuje u kvalitativnoj hijerarhiji. Ona određuje i determiniše, ali se i sama, što naročito treba naglasiti, modifikuje u zavisnosti od prirode odnosa čija je ona dominantna, ali ne i apsolutno autonomna premisa. Naime, pored smrti kao osnovne kategorije, Adamović uvodi još tri, po gnoseološkom određenju izdiferencirane kategorije: STRAH, EROS, TAJNU, i pravi trijadu odnosa: STRAH — SMRT; EROS — SMRT; TAJNA — SMRT.

STRAH je za Adamovića više gnoseološki nego egzistencijalni problem. On je izazvan, on je, dakle, reakcija na smrt koja, u krajnjoj konsekvenci, predstavlja njegovu negaciju. Takav problem straha pisac postavlja u prozi TATA KOLAC, gde pravi zamku uvođenjem sistema: teza — antiteza — sinteza, u kojem u kvalitativnom smislu odgovara odnos: strah — smrt — hrabrost. Hrabrost, dakle, ima funkciju sinteze i prevazilaženja antagonizma dve prethodne premise, ali se ona ne ostvaruje kao takva, pre svega zato što je pisac postavlja na lažnu, prividnu osnovu i tako je automatski isključuje iz lanca uzročnih odnosa. Ni ovde Adamović ne odustaje od ironije, naprotiv, uvođenjem ozbiljne problematike u iskarikirani i trivijalni siže postiže njene krajnje efekte.

I, uopšte, teško je odrediti osnovni fon ove knjige koja se kreće u skali: komično (kao zdravi humor), tragično i tragikomično, kao nijansa prethodne dve komponente. Osjećanja nisu uvek izdiferencirana, ponekad se realizuju u antagonizmu, ali se često i prepliću zbog svoje sinkretičnosti, i imaju značenja u zavisnosti od sižejnih elemenata strukture u okviru koje se variraju.

EROS se kod Adamovića javlja kao ambivalentan pojam koji u sebi distingvira dva značenja: eros kao nagon i dinamički agens (u čemu se ispoljava njegova aktivistička priroda) u kojem se otevljuje ljudska priroda; i erotika kao površinska manifestacija, kao maska autentičnog erosa. Ona je ovde data u karikiranim i lascivnim tonovima kao blud i razvrat, dakle, kao manifestacija niskih, animalnih nagona. Značaj erosa je mnogo delikatniji, zapravo, ontološki, jer se on pojavljuje kao princip vitaliteta i u kauzalnoj vezi sa smrću ima funkciju katalizatora. I pored svog povratnog dejstva, smrt je determinisana erosom i kao takva degradirana. Naime, ne priznavanje njenog apsoluta neminovno dovodi degradaciji. U noveli KOD DEBELE ROSIJE, eros poprma odlike fatumskog, uzima ekstremnu tačku samonegacije, a time poništava i svoj osnovni princip vitaliteta. Tako se prekida dijalektički krug, a rezon ustupa mesto apsurd, koji u perspektivi savremenih književnih kretanja sve više ističe svoju dominaciju.

Četvrta fundamentalna kategorija, značajna naročito u domenu psihološkog, je TAJNA koja se inauguriše kao preduslov za ostvarenje integriteta bića. Ona ni u kom slučaju ne predstavlja površni naivni egzizam, nego spada isključivo u sferu individualnog. Odnos: tajna — smrt, pisac proicira u odnos: biće — oblik, valorizujući tako njihov međusobni odnos. To se ovde i eksplicitno potvrđuje: »...poslije toliko sati, poslije toliko godina, vijekova, trenu čovjekove nemoći, da prećuti, užasa kristalnog is-

povijedanja, odavanja svake tajne, poslije čega, redovno, ne ostane ništa od bića do oblik« (CRNI PETAR). Odavanje tajne istovremeno predstavlja i njenu negaciju. Ona je u suštini čovekovog bića i integralni element njegove prave prirode. Crni Petar u istoimenoj noveli to potvrđuje, nudeći čak identifikaciju pojma tajne i pojma čoveka: »— pa ja sam, o, sveta prirodno, još čovek, pa ja imam još TAJNU«.

U analizi interodnosa pomenute trijade takođe se nameće kao problem kauzalitet: tajna — strah. Iz straha da ne odaju tajnu, i time izgube svoj ego i razgolite biće, Adamovićevi junaci se povlače iz međusobnog kontakta i komunikacije, iz dijaloga, u sopstveni introvertni svet, u sopstvenu ljušturu, grade svoj iskrivljeni svet i propadaju kao vlastite žrtve. Upravo, u nemogućnosti da se ostvari, makar i privremeni kontakt, treba tražiti klicu nesporezuma, nesnalaženja i duboke tragičnosti kojima se odlikuju, svi do jednog, Adamovićevi junaci: »Pričati u sebi, sa sobom, to je najsretniji čovjekov dijalog. Kad pričaju dva čovjeka, to su dva monologa. Kad pričaš sa sobom, u sebi, eeeee, to je već pravi dijalog. Tada razgovaraju dva potpuno nepoznata čovjeka« (PUŠKA U AUTOBUSU).

Jakov Jurišić: »KRITIČKI ZAREZ«,
»Veselin Masleša«, Sarajevo, 1979.
Piše: Dragoljub Jeknić

Šezdesetak književnih ostvarenja jugoslovenskih pisaca Jakov Jurišić je pokušavao da sagleda koliko je god to bilo moguće u prvotnosti njihovog objavljivanja. Ipak je to njegovo sagledavanje, ta već sama njegova komunikacija s razmatranim djelima kritički metod, tvorenje koje bi htjelo da nadraža tvorevine koje se razmatraju, ma koliko se Jurišić, i u predgovoru, trudio da njegove recenzije to ne budu, da budu do sluh, otvaranje razmatranih struktura. U tom smislu, mada se Jurišić buni protiv svih metoda koji prigušuju književno djelo, njegov kritički zarez posjeduje iskustvo mnogih metoda: analitičke, sintetičke, interpretativne i drugih. Time se potvrđuje činjenica da se djelo, razumije se i kritički tekst, javlja u kontinuitetu, ne u nekoj totalnoj oslobođenosti sebe, jer takvih pokreta možda ima samo u teorijskim vizijama.

Jurišić svojim kritikama nastoji da obuhvati suštinu književnog djela, da označi ram u kojem ono, po njemu, stoji. On ne stavlja tačku na kraju teksta koji ispisuje, njegove kritike hoće i nastoje da budu nedovršene, po tome nastojanju mogu se shvatiti kao početna spona koja treba da postane put nalaženja pjesnika/prozaiste i čitaoca. Jurišić je tu, dakle, neka vrsta posrednika, onaj koji je pročitao tek objavljeno književno djelo i upućuje sada na njegovo postojanje u književnoj stvarnosti, u književnom i javnom životu, ne registrujući, ipak, time samo činjenicu postojanja djela, već i njegovu nadu da postoji ne samo kao izvjesni književni oblik/forma, već i estetski i smisaono.

Skroman po opsegu teksta koji ispisuje, specifičan po tom zarezu koji sugerise nedovršenost, poziv čitaocu za domišljanje, Jurišić svoj kritičarski ram skromnosti ipak nastoji da ispuni

božidar dainjanovski i aleksandar cvetković, slika

