

nom poimanju predmetnosti kojom je pjesnikinja zaokupljena. Ako bismo za prve dvije zbirke mogli reći da u svojoj pjesničkoj jezgri ispojavljaju tradicionalni humanizam — sve vidljivo i doživljeno humanizira se — za treću zbirku možemo reći da pokazuje tendenciju napuštanja tradicionalnog humanističkog subjektivizma i približavanje onom što bismo mogli nazvati egzistencijalnim reizmom. Riječi su opredmećene skoro do neutralnosti. Već spomenuti ciklusi *Camera obscura* i *Upoznavanje prirode* takvi su skoro u cjelini. No i usprkos činjenici koja govoriti o posebnostima Čekaonice drugog razreda, nikako se ne nameće misao da je osnovna stvaralačka putanja kojom se kreće Božica Jelusić nekoherentna. Pitanje se, međutim, postavlja — promatrajući njezinu poeziju u tom krugu — uspijeva li pjesnikinja, usvajajući nove izražajne oblike, osvojiti i nove pjesničke vrednote. To pitanje ostaje uglavnom otvoreno, s tim što se može kazati da je bolji dio pjesama ostvarila u prethodnim zbirkama.

Ipak, govoreci o Čekaonica drugog razreda, ne može se tvrditi da je slaba. Ta zbirka, uz pozitivnu želju za osvajanjem novih prostora za poeziju — čak i onda ako ne donosi osobitih rezultata — pokazuje sposobnost transformiranja pjesničkog izraza, što je svakako jedan od uvjeta daljnog razvoja ove inače izvrsne mlađe pjesnikinje.

Ilija Ladin: »Pjesme o pticama«,
»Svetlost«, Sarajevo, 1979.

Piše: Dragoljub Jeknić

Ilija Ladin pripada onoj pjesničkoj generaciji koja je već prevallila pedeset godina života. Mnogi od pjesnika koji okvirno pripadaju Ladinovoj generaciji više i ne pišu poeziju, a ako je i stvaraju — onda je to, uglavnom, u okvirima već poznatih, ničimneizneđujućih izražajno-stilskih okvira i mogućnosti. U krugu pjesnika ispred iiza sebe, Ladin je sam. Relativno kasno, već kao četrdesetogodišnjak, tek 1968. godine, objavio je svoju prvu pjesničku knjigu *Prije tebe ničega*, koja je otkrila tu njegovu pjesničku usamljenost, a koja se, zaključno s ovom zbirkom, kontinuirala kao pjesnička samosvojnost u čijem prostoru traju riječi koje žude čistotu i pravotnost svijeta i svjetskosti, riječi za male i siromašne, zasuđnjene i ugrožene, ali iznad svega — riječi pjesnički vitalne, oprozračene, iznutra humanizovane i oljudene.

Ladinov pjesnički jezik, metaforičnost i simboličnost njegove poezije, njegova poezija u cjelini, doima nas se, jednom riječju, kao stablo koje podmadruje predio u kojem smo zatečeni, kao izvor u svom krajoliku.

U najnovijoj knjizi Ladin pjeva o pticama i zavičaju, o zavičaju iz kojega su ljudi otišli za nehom i za zemljom, iz kojega su ptice otišle za ljudima, i više nema ni ljudi ni ptica, ni zemlje ni neba, postoji samo praznina u kojoj se začinje pjesma, praznina kao smrt koja se dogodila ili se svakoga časa može dogoditi u ovom svijetu bezrazložnog proganjanja, lovljenja, ubijanja.

Ove pjesme su, kaže Ladin na početku svoje knjige, »posvećene pticama«. »One su ih pjevale prvi put (Gore na nebu na naše oči / Dolje na zemlji na naše uši / Svim nama koji nemamo i) Kojima je more odmijelo«. A zatim slijede tri kruga pjesama: *Zašto ptica leti*, *Sve o pticama* i *O pticama i kraljevinama*, koje ispunjavaju više od osamdeset pjesničkih jedinica, od kojih jedan broj kao da potiče iz nekog drugog pjesničkog rukopisa koji se pomiješao s ovim.

Naime, pjesnik se nije držao strogo zadatog cilja da napiše knjigu pjesama o pticama, već je uvrstio i pjesme koje govore o drugim stvarima i za koje se najmanje može reći da pripadaju »ptičjem svijetu«.

To zapažanje stoji uprkos činjenici da ove pjesme pjevaju ptice »Gore na nebu na naše oči / Dolje na zemlji na naše uši«, uprkos, dakle, činjenici što je motiv ptica pjesnik bitno povezan s motivom čovjeka i njegovog života. Ima tu pjesama koje divno prožimaju ta dva motiva, ali i pjesama u kojima nije došlo do tog spoja, pa Ladinova knjiga, otuda, uprkos cjelebitosti naslova i naslova ciklusa, iznutra je nekoherentna, razbijena mnogim pjesničkim iškazima kojima su zabilježeni trenuci pjesnikovih različitih misaono-emocijonalnih preokupacija.

Najcjelebitiji je prvi ciklus *Zašto ptica leti*, u kojem se varira egzistencijalna sloboda ptičjeg svijeta rasutog po svijetu, prognanog u nebo, pasužnjeg po krletkama, osuđenog na izumiranje. To je sve usko vezano sa slobinom ljudi, ali i drukčije od ljudske slobbine, jer čovjek svoju egzistenciju stvara i njom svjesno upravlja, dok ptičji svijet umnogome zavisi od volje čovjeka, koji se javlja kao njegov neprijatelj. On napušta zemlju, odlazi u gradove, njive prepusta korovu, a šta će, ako nema sjemeni, jesti ptice, ako nema crva, ako nema mušica, ako nema šuma koje je čovjek uništio. Ako nema mora koje je zagadio. Ako nema neba kojem je oteo boju, survao ga u prazninu. Ako nema parkova i drvoreda koje je posjekao.

Ptice se ovdje izjednačavaju s ljudskim plemenima na zemlji, s Indijancima kojima, takođe, kao i rijetkim vrstama ptica, prijeti istrebljenje.

Uvjereni smo da je šteta što Ladin nije nastavio da varira ove teme, već je u druga dva ciklusa pjesama unosio tekstove

koji govore o drugom, a uz to je njegova invencija popustila na nizu mjestu, već se vide pukotine u pjevanju o pticama.

U pojedinim stihovima je sadržana Ladinova poetika, i njegova kritika pjesništva i govora. Jedina naša prednost nad pticama je govor, ali, po Ladinu, to je humor a ne prednost. To je bunilo. To je osamljeništvo. Ladin pjesnike vidi prepustene sebi samima, uzajamnom bunilu pjevanja, uzajamnom umoru, uzajamnoj nekomunikativnosti i uzaludnosti.

Ladin bi htio da postoji i govor drukčije, u sveopštoj ptičjoj slobodi, u neugroženosti, u prvotnosti prirode i oblika, ali kako kad se krug suočava, novi rudnici zatravljaju, kad novi lovci vrebaju tetrijeba, dim odgoni nebo i svijet se dovršava na trpezi.

Tužna je sloboda ptica o kojima Ladin pjeva, tužna je sloboda lastavice salaganke koja, mada »I grijezd su joj pojeli / i ja ja« — i nebo po kojem leti, — i dalje leti —

Još se spasava!

ali je tužan i čovjek Ladinove poezije, tužan u svom nesaznanju, u svojoj nemoći da kroz slobodu ptica koje tamari, koje odbacuju od sebe, sagleda i slobudu svoju i svoga roda.

Ladin je protiv takvog čovjeka, i kao što se zalaže za ptice, nemoćna i leprišava stvorenja, zalaže se i za čovjeka, onog malog, svakodnevнog, tragičnog u mrežama vremena u kojem živi. Ladin se identificira s takvim čovjekom i otuda su, na tom drugom planu njegove knjige, u tom drugom njenom sloju, najbolje pjesme za koje se može reći da su lične, jer su stvar njegovih najdubljih osjećanja, izraz protivrječnosti i sukobljavanja na planu sebe kao dijela egzistencije, prostora i vremena. Tačka je pjesma *Sve sam kupio*, jedna gorka samironija, i izuzetno dobro pjesnički izvedena istina o udesnosti među stvarima, u stvarnosti. Antologische su i pjesme *Znaci su al ja vas pitam* i *Termiti ti koji rade iznutra bravo termiti*.

Ova knjiga nije najviše domet, pjesnički, Ilije Ladina. Ne mislimo pri tome na knjige koje je objavio, već na one koje će objaviti. Naime, slutimo kroz ovu knjigu kako se Ladin približava onoj konceptiji pjesničkog rukopisa koji će sav treperiti u zlatnoj zrelini. Kao ni za prethodne, ni za ovu knjigu se, međutim, to ne može reći, jer se ona raspada na dva sloja, a zatim i na dva tipa pjesama — pjesme dovršene i pjesme fragmente, pjesme kontemplativne sadržine i pjesme dosta kržljavog smisla i značenja, pjesme naseljene mlađim riječima, riječima osvijetljenim iznutra, riječima koje nose u sebi svu tragiku, dinamiku, čudo življenja, i pjesme u kojima su riječi tek zaustavljene, kao na odmoruštu, umorne od pjevanja u nekim ranijim sistemima, kao pjesničko iskustvo isciđene.

LJUBOMIR STEFANOVIĆ: »Ribe, rakovi i školjke«
»August Cesarec«, Zagreb, 1978.

Piše: Nada Miranda Blažević

Zvonimir Mrkonjić pisao je o knjizi pjesama Branka Maleša *Tekst*, između ostalog, kao o »smislu bijega«, tj. o pisanju kao o bilježivosti, tj. o bijegu kao dostižnosti mijene, materijalizaciji nepostojanosti, o poslu poezije koja sve to pro-izvodi.

U sličan smisao poetskog bijega može se uključiti i programskopjesnički kod pjesnika Ljubomira Stefanovića. Njegova knjiga pjesama *Ribe, rakovi i školjke* tematski je određena u naslovu, ali za razliku od naše dosadašnje »mare nostrumske« poetika, ona čini pomak prema tzv. novom pjesničkom standardu (da ne trošimo više riječ a-vanl-garda). U općem pogledu na našu ludističko-pjesničku (toplju) struju, čiji su izljev započeli Slammig, Ivšić i Pupačić, a proširili ga Mrkonjić, Marović, Marojević, Stošić i drugi, jezik je iskoracio iz poetike kao standardan instrument kazivanja, a poetika je upotrebljeno ukoračila u jezik, tj. jezik se više ne pojavljuje kao opće sredstvo izražavanja, već funkcionalno-praktična organizacija pjesme.

Riječ kao semantički simbol sadrži u svom pojmu dosluh s drugim riječima; tako razdoblja riječi signalizira drukčije asocijacije i simbole, omogućujući tematskom i izražajnom zidu pjesme nove prostore.

Ljubomir Stefanović gradi i para na tom planu svoje *Ribe rakove i školjke*, participirajući kao osnovne elemente svog ludizma dosjetku unutar asocijacije pjesme i fonetsko-glazbeni slijek kao stilsku funkcionalnost mogućeg odgonetavanja pjesme:

»probudi se kirkna
u zrcalu podvoda
hipnoza prognoza
on bi kirkna
nije kirknjom
kirkno veli kirkna
kirkna njemu kirkjo
kirkni se sad kirkjo
kirkni na brodici
na dnu mora
veli dobro jutro
škampe
zagleda se
nije nego kirknjom
klikeštima razmahne
ispituje efekat od tog

bježe mačke psići
ražene raže
što pljen traže
dogodi se zločin
škamp je kiranju
mnio gledne u zrcalo
skupa brkne ticalima
vitkim tijelom
u oklpu
scampo jedan

Vanjski okvir pjesme, tj. tematski zadatak, valorizira se na unutarnjem planu što se igra sloganima slagaljkama riječi:

hipnoza prognoza
on bi kiranja
nije kiranjom

i stvara dodatni sub-smisao pjesme.

Stefanović ljušti nekoliko slojeva koža, ljudska s ribe (pjesme) i raspreda ih kao mogućnost i-racionalnog kontakta s blizancem - dogadajem i blizancima-riječima: ražene raže

što pljen traže
dogodi se zločin
škamp je kiranju
mnio gledne u zrcalo

»Sadržaj« se ovdje pojavljuje kao animatorski, ne-pouzdani voditelj kroz harmoniju poetske prakse, ne više puke teorije, što će reći da dosjetka transcedentira kroz samu informatiku jezika.

Ritmiziranim rimovanjem pojedinih slogova unutar rada — riječi, Stefanović okuplja pjesmu u čvrstu fonetsku melodiju (»pak i svoga stoga (jastog druga noge frone) na stog se složi jastog potom«). Tako Stefanović na neki način tiranizira jednostrani smisao pjesme, dajući joj u akumulaciji pre-komandatu-re slogova formalnu i funkcionalnu ludističku promjenu i asocijaciju.

Usapoređujući ovu vrstu konceptualno-uskrstnute poezije (uvjetno rečeno) s poezijom jednog Zagoričnika, Rešin-Tucića i Ma-leša, može se povući spajalica s idejom da je jezik za njih matereja iz koje se odbioru, dakle posebnom poetskom izražajnošću (i tehnikom!) dobiva i poseban materijal, što će Mrkonjić nazvati «igrom između glasova i slike u animacijskom raskoraku, igrom bez razloga i posljedica, koja razara ponuđeni »smisao« da bi ga obnovila kao ničije, neuporabivo, nerazmjenljivo dobro pjesme.«

Paul Celan: »Snježna dionica« (izabrala i prevela Truda Stamać), Sveučilišna naklada »Liber«, Biblioteka »Razlog«, knj. 93, Zagreb, 1980.

Piše: Boško Tomašević

U krugu modernog pesništva pisanog na nemačkom jeziku u delo hasidskog pesnika Paula Celana¹ (pravo ime Paul Anczel) naložilo bi se u zajednici s pesničkim delom Georga Trakla, Rajnera Marije Rilkea i Gotfreta Bena; genealoški, pak, u širim okvirima evropske novovekovne lirike, ovaj pesnik sledi liniju tako zvanih »prokletnih pesnika«, koja započinje s Alojzijusom Bertranom, Bodlerom, Verlenom i Remboom, a nastavlja se Lotreamonom, Tristantom, Korbiecom, Apolinerom, Anri Mišoom i Šarlom Pégijem. Sa stanovišta egzistencijalne analitike opstanka, koja se, kako je to već Martin Hajdeger pokazao² na veoma korenit i krajnje teorijski značajan način, dà tematizovati i primeniti i na samo pesništvo, Celanova pesničko delo, name se to čini najcelodobro, valjalo bi situirati u tradiciju p e s n i š t v a o p s t a n k a, čiji bi pravoverni predstavnici bili: Helderlin, Novalis, Rilke, Trakl i Sar. U tom smislu, u okviru ovog rada u krugu analitike pesništva opstanka pokušati da tematizujemo i analizujemo suština Celanovog pesničkog dela. Pri tome, dužnost nam je da naglasimo, s osećanjem velikog zadovoljstva, da nam je ovakav pristup Celanovom delu omogućen (uprkos našem poznavanju originala) veoma dobrim prevodom Celanovog dela³, kao i izuzetno značajnim izborom: oba posla obavila je Truda Stamać, poznati zagrebački germanist i prevodilac.

Najpre, pre nego što pokušamo da protumačimo Celanovo pevanje opstanka i njegovu specifičnost spram razlike pevanja opstanka ostalih pomenutih pesnika (Helderlina, Novalisa, Rilkea, Trakla i Šara), želeli bismo da ukratko razmotrimo šta pevanje opstanka jest i kako se ono u horizontu jedne reprezentativne analitike opstanka može tumačiti i razumeti. Pokušaj razumevanja koje mi u ovom radu sprovodimo, napomijemo, potiče iz Hajdegerove egzistencijalne analitike opstanka, dakako, primenjene u problemskom sklopu pesništva, s jedne strane, i Vitgenštajnovne »jezičko-analitičke« hermeneutičke smisla samog pesništva, s druge.

U najopštijoj refleksiji egzistencijalne analitike opstanka pevanje opstanka moguće je sagledati iz pratećeg suštinske čovekove ugroženosti u svetu takvom kakav jeste, iz otvorenosti beznađa i metafizičke neizvesnosti, iz »oskudnosti vremena«, u kojem stari bogovi više ne egzistiraju, a novi se ne rađaju, u kojem, dakle, »bitak-u-svetu« ne »efektivno« artikuliše svoje svagdanje razumevanje bitka. Tako se pevanje opstanka spram egzistencijalne analitike opstanka prikazuje kao njeno proširenje,

šta više, kao njena »transformacija« koja joj omogućava da svoj »teorijski diskurs« obogati, posredstvom umetnosti, »supstancialnom sadržinskom spoznajom« sveta i njegovog bitka. Pevanje opstanka u ovom kontekstu pojavljuje se, dakle, uslovno rečeno, kao empirijsko iskustvo samorazumevanja čoveka, ali i kao »sporazumevanje s drugima o smislu« u posve »realnoj zajednici komunikacije«.

Pevanje opstanka, budući u suštini jezik, (dakle komunikacija, dakle Otvoreno), u okrugu sâmog p o v e s n o g egzistencijalne analitičke opstanka proizilazi, na način koji umetnost ogogućava, kao samorefleksija na tragu logosa »bitka-po-sebi bivstvujućeg«. Pevanje opstanka pева »otvorenonost opstanka«, gde se povesno otkriva samo kao blago nadziravajuća nit, a filosofska istina kao »neskrivenost« udesa. Pevanje opstanka, međutim, ni u kom slučaju nije na pesnički način iskazan pogled na svet (iako je delimično i to), nego fundamentalno onto-fenomenološko tumačenje i razumevanje otvorenosti sveta iz svetline bitka bivstvujućeg »utemeljeno u istoriju bitka«. Logička sintaksa pevanja opstanka, ponovimo to još jednom, jeste jezik, dakle, »osvetljavanje (komunikacija) »čistog fakticiteta bivstvujućeg«. Tu se jezik, kako kaže J. Loman, (u knjizi *Psichologische und Sprachwissenschaft*, Berlin, 1965) »nužno odnosi takođe na sebe sama« ali, istovremeno, pokušava da iskaže (putem pesme, na primer) čistu »neskrivenost«, »filosofsku istinu o bitku-u-svetu«. Pevanje opstanka u tom smislu evidentno pokazuju (i dokazuju) »da je neostvarljiv svaki pokušaj ontološkog priređivanja jezika i svijeta s nekog trećeg mjesto izvan jezika«. Jezičko-analitička pretpostavka pevanja opstanka jeste da sâm jezik govori svet, da sam jezik učestvuje u »zrenju biti« i temeljnom razumevanju bitka bivstvujućeg, ili, s druge strane, i da sâm svet govori jezik iz perspektive svog iskustva i razumevanje istorijskog logosa.

Pokušajmo sada da u okviru ovih saznanja odredimo specifičnost Celanovog pesništva opstanka. Koje je njegovo mesto u celini pesništva opstanka što ga, kao što smo u ovom izlaganju naveli, manifestuju pesnici: Helderlin, Novalis, Rilke, Trakl i Šar!

U samoj pesnikovoj biografiji stoji, izabrano kao rukom usudna — bestemeljnost. Iz te perspektive odustva temelja, po logici psihološke dimenzije odgovora na opstanak, javila se, kao echo, poetska refleksija opstanka — Celanovo pesništvo opstanka. »Podi s umjetnošću, u svoj najvlastitiji tjesnac. I oslobodi se, kaže, na jednom mjestu u svom ogledu *Meridjan*, Paul Celan, a potom dodaje: »Pjesništvo, moje dame i gospodo« (jesti) »beskonačno govorenje iz same smrtnosti i uzaludnosti«. To »g o v o r e n j e i z s a m e s m r t n o s t i i u z a l u d n o s t i« jeste pevanje iz otvorenosti »oskudnog vremena svjetske noći«, kako bi rekao Martin Hajdeger. Pesništvo opstanka utemeljuje oskudnost u ravni svoje poetske refleksije, ali je i prevazilazi, pokušavajući da realitet egzistencije identificuje s pesničkim činom, življenje s »pesničkim stanovanjem« na zemlji. Pesnikov je zadatak da daje »svedočanstvo o onom šta jestes i da, »ustanovljavajući biće putem reči« (Hajdeger), kazuje bivstvujuće. Pesništvo opstanka u Celanovom kontekstu jeste prezencija realiteta egzistencijalnih data spram Vidljivog: čistog bitka pevanja i mišljenja. Tu kazivanje, na pesnički način, ostvaruje svoju onto-fenomenološku dimenziju: o n o p o k a z u j e . »Pjesništvo je to s vrlo malo glagola, a i ono malo njih najvećima je izgubilo svoja vremenska obilježja te stoji u infinitivnim oblicima, bilježeći samo neodređenu protežnost« (Truda Stamać). Igra slaganja i razlaganja jezika, »rastvaranje forme i jezika« kod Celana u strogoj je zavisnosti od njegovog viđenja sveta, njegove, pesničke analitičke opstanka. Samo razlaganje jezika ukazuje na suštinsko odsustvo temelja i perspektive čovjeka u svetu. U tome smislu najkarakterističnija je Celanova zbirkica *Rešetka jezika*. Tu je postupak Celana s jezikom izraz same kvintesencije realiteta. Životna istina progovara kroz pesnički postupak. I u slučaju Paula Celana (kao i kod Helderlina) pokazalo se da »ono što traje, ustanovljuju pesnici«. Celanovo pesništvo opstanka jeste na pesnički način ustanovljujući svest o čovekovim mogućnostima življenja spram istine usuda i, još šire, spram istorijske istine. Pokušaj je to razumevanja čovekove povesne istine, s jedne strane, ali i bitno pevanje koje tu istinu (istinu opstanka) usvaja kao deo svoje metafizičke suštine, s druge. Pevanje opstanka u Celanovom smislu jeste ono Naspramno svesti bića bivstvujućeg koje hoće biti melopeja egzistencijalne analitike opstanka. Stoga se ono, u slučaju ovog pesnika, i pokazuje *sudbinskim* u najopštijem smislu te reči. Sudbinsko, dakle, »zaustavljeni u praznini beskrajnjog Sada«.

NAPOMENE:

1 Paul Celan, hasidski pesnik, rođen 1920. u Černovicama, život završio samoubistvom 1970. u Parizu. Knjige pesama objavio ovim redom: *Pesak iz urni*, 1948; *Mati i pamćenje*, 1952; *Od praga do praga*, 1955; *Rešetka jezika*, 1959; *Ničija ruža*, 1963; *Predah*, 1967; *Babić sunca*, 1968; *Prisila svetla*, 1970; posthumno izdvojeno *Snježna dionica*, 1971. Godine 1960. dobitnik je najznačajnije nemačke nagrade za književnost »Georg Büchner«, što je dodeljuje Nemačka akademija za jezik i pesništvo.

2 Up. Martin Heidegger: *Wozu Dichter*, Erläuterungen zu Hölderlin's Dichtung, Unterwegs zur Sprache.

3 Recepacija Celanovog dela u nas polazi s prvim prevodom pesme »Fuga smrti«, koju je preveo Viktor Zmegan i objavio zagrebački časopis »Umjetnost riječi« 1966. Slijedi prevodi Branislava Živojinovića (1970) u beogradskom časopisu »Književnost« i odmah potom prevod B. P.-a: osam Celanovih pesama u »Letopisu Matice srpske«. »Nolit« je u »Antologiju nemačke lirike XX veka« (1976) uvrštio i nekoliko pesama Paula Celana. U prevodu Zvonimira Kostića Polanskog 1978. pod naslovom »Fuga smrti« izlazi u nas najopštijem prevod dela ovog pesnika.

4 Karl-Oto Apel: *Transformacija filozofije*, Sarajevo, biblioteka »Logos«, 1979, str. 154.