

NOVE KNJIGE

VLADIMIR KOPICL: »PARAFRAZA PUTA«, Matica srpska, Novi Sad 1980.

Piše: Vojislav Sekelj

S formalne strane gledano nema se što ozbiljnije prigovoriti knjizi pjesama Vladimira Kopicla »Parafraza puta«. Kopicl je do visokoparnosti ovladao tehnikom gradnje pjesmotvora. U toj mjeri je savladao oblikotvorenje stihova da se čini, primjerice, da je i pitanje izvornosti i imaginarnosti deplasirano. Izvornost kao ne tangira ovu vrstu pjesništva. A ipak, ovdje želimo upravo izoštriti pitanje izvornosti, i to iz dva razloga.

Prvo: postavljanje pitanja o izvornosti nema smisla, samo ukoliko ono u novostvorenoj strukturi organizira dijelove u umjetničku cjelinu, gdje odnosi strukture, sadržaja i dosega u kontekstu stvarovitosti značenja stoje u proporcionalnosti koja umjetničko djelo integrira u polje povijesnog, a ne da vodi kliseu, što je kod Kopicla slučaj. Tako kod Kopicla eliotovska praznina, magla i prašina i dalje ostaju eliotovska praznina, magla i prašina, začinjena Wittgensteinovim opjevnim refleksijama odnosa nosioca i značenja riječi i samih imena, i sve to uz obilje taoističkih premisli. I sam naslov knjige je taoistički.

Drugo: u Kopiclovim sastavcima nalazimo jaku dozu semantičkozvukovnog i ritmičkog predloška T. S. Eliota, isto kao i frapantnost u načinu gradnje, česte porabe riječi, slika, pa i tematsku bliskost. Kopicl je temeljno poradio na Eliotu, to je osnovni sud o knjizi. A kako ovdje sud nema logičku važnost, nego pada u sferu estetskog i eo ipso upućuje da progovorimo koju više o fenomenu Eliot nego o knjizi dotičnika.

Nedvojbeno, o pjesniku Eliotu do danas su izrečeni oprečni, pa i dijametralni sudovi, no danas, čini se, smjemo reći kako je vrijeme Eliotovog uticaja prošlo, i da je poezija krenula drugim tokovima, mada nisu izbrisane i posljedice, a koje s predznakom minusa i nisu tako male.

Eliot, konzervativni pjesnik od glave do pete (bez pežorativnog prizvuka), matematičkom je točnošću osjetio sudar starih i novih vrijednosti, a ujedno i pojmio (a što se slagalo s njegovim svjetonazorom) da čovjek za takav sudar u polju estetskog još nije spreman. U tom sukobu starog i novog koje je prošlo čovjeka na svim uporednicima svijeta, oslobodila se u prostoru svijesti vijekovna potreba za jednom drugojacijom i slobodnijom, prirodnom sezibilnošću i inteligibilnošću. Nazvaću tu potrebu senzibilnost ritma, naspram senzibilnosti melodije. Stoga Eliot, da bi očuvao starine (starine s atributima manipulacije), sve podređuje ritmu i opterećuje ritam značenjima krišćanskog i danteovskog svijeta, što čovjeku prilikom čitanja njegovih pjesmotvora u svijesti damara kao povijest budućnosti (»Vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo / Možda su oba u vremenu budućem, / A buduće vrijeme u prošlom sadržano. / Ako je sve vrijeme vječno prisutno«). Ako je vrijeme odsutno, to znači, za Eliota, da mi živimo jednu fragmentalnu zbilju, da smo isekani ljudi poput glave crna luka spremna za riblju čorbu, konačno, da smo bez starina u gore navedenom značenju, šupliji ljudi. Na tu kreditnu karticu je dobro igrao Eliot, a sve je to imalo smisla u jednoj tradiciji gdje je postojao određeni red ponašanja, gdje je važila i funkcionirala utvrđena hijerarhija ukusa. Stoga Eliot umjetnost i tretira kao odnos hijerarhije univerzalnog i pojedinačnog, pojedinačnog koje se u red mora urediti; ne remeteći pri tom strukturu ustoličenog — poretka. Za Eliota, umjetnost se ne emanira kao problematičan odnos umjetničkog i stvarnog, nego kao odnos umjetnosti i umjetničkog, tautološki. Pjesma je, za njega, moguća tek i samo kao umjetnost riječi (a riječi trpe), no pjesma je u svojoj biti odvajka za čovjeka bila i ostala nešto drugo, jer čovjek kao društveno biće ne samo da se riječima izražava, nego on za drugu stvarnost, za stvarnost koja do grla nije uronjena u riječi, u jezik, ne zna, niti može znati. Tako se ova književnost opasno približava vrsti aristicizma koji emotivni napor u smislu ljudskog razvoja čini

suvišnim. Neprisustvo čovjeka je slijepo crijevo ove poezije, jer, bez obzira na sve, udio u ovome svjetskom teatru i tako rasutog tereta čije ime je čovjek, u neprestanom je osvješćenju i čulnom razvoju.

Sve gore rečeno mutatis mutandis se odnosi i na knjigu »Parafraza puta«. Shvatio sam i doživjelo knjigu Vladimira Kopicla kao njegov obol Eliotu. Eliot je pokvario ukus generacija, i osobno mi je bilo potrebno čitavo desetljeće da shvatim — iskvario ukus generacija! Kod Kopicla Eliota za nijansu ipak ima previše, on se toga treba i mora osloboditi.

Oprimjerićemo ovo kraćom analizom.

Pjesma 1/I koncipirana je po eliotovskoj shemi. Malo apstrakcije, po mogućnosti filofske, a ovdje je to Wittgensteinovo razmatranje o značenju i nosiocu riječi, potom se prividno prekida nit, teži se konkretnosti, da bi se stvorila atmosfera, i to na eliotovski način. Kopicl kao da se uplašio punine, poput Eliota, on ispod oštra skalpela kojim odvaja riječi od značenja ne osjeća toplu, lepljivu krv čovjeka, nego nalazi prazna mjesta koja se riječima daju oblikotvoriti. Na primjer: da bi visoko na spratu, uz malo prijatelja, gdje se govori o praznim stvarima, razgovor imao teći, potrebno je i stan isprazniti do nepodnošljivosti, a uz sve to potreban je i topao vazduh (inkubator), jer nismo obični ljudi, šupliji smo ljudi, a tako ostvarena praznina omogućuje tek vladavinu prašine. Način na koji Kopicl gradi prazninu ponovo jeste eliotovski, stoga i roditelje pretvara u stvari i objektu povezanost praznine, visokog toplog stana, prijatelja i reditelja daje preko stiha (ili u jednoj galeriji). Prufrockova ljubavna pjesma, i tamo se nalazi više osjećanja za porculanske čajne šoljice nego za čovjeka. A ako se kod Eliota uz prozor vere žuta magla, kod Kopicla se miris mošusa lenjo penje uz prozor. Učestalost taoističkih pasaža sordinirana je eliotovskim ritmom, no konture ostaju prepoznatljive, pa čitamo (»onaj koji zna čuti / onaj koji govori, to ne zna«) načelo Lao Cea, utemeljivača taoizma, a Kopicl pjeva: »Kada se dugo čuti / stiče se iskustvo čutnje: / kada se dugo govori / stiču se razna iskustva«. Ili, nalazimo čistu taoističku sliku: »U pustoj srušenoj kolibi / u pustoj, nagnutoj planini / na kosom slatnom podu: / malo runa u suton«). Samo što kod taoista u takvim prijedelima uvijek nalazimo i čovjeka. Ovdje se čovjek povukao u sobu, predao zapadnjačkoj kontemplaciji o užasu civilizacije, pa u isti pjesmotvor dolazi i kabina lifta kroz riječ slama suprotstavljena kolibi, i znaci uzbune STOJ ili ALARM. U sinkretizmu, taoa i Wittgenštajna, uspijeva samo eliotovski ritam, pa za Kopiclovo pjevanje možemo reći da je to zbivanje riječi. On se zadržava na leksemu kao osnovnoj jezičkoj jedinici čije uporište ima u gramatici, a značenje dopunjuje muzičkom frazom, ali u svijetu pjesme osnovnu jedinicu značenja ne nosi riječ, do značenja se dolazi preko kazanog i nekazanog mnoštva, pa je osnovna jedinica stih.

Kopicl je verovatno darovit pjesnik, i sve je ovo napisano iz jednog dobrohotnog ugla. Kopicl se mnogo čega treba osloboditi, jer kod njega nije u pitanju početnički i nekritički primljen uticaj nego, rekao bih, to je svijesna manira. A manira je manira, a pjesma je pjesma.

JUDITA ŠALGO: »67 MINUTA NAGLAS«, Matica Srpska, Novi Sad, 1980.

Piše: Vojislav Sekelj

Knjiga o kojoj želim pisati, naslovljena »67 minuta, naglas«, pripada krugu umjetnina koje osobno ne preferiram, i to mi kao prikazivaču stvara dodatne poteškoće. Tim pre što tekstu Judite Šalgo po načinu gradnje obujmuju dijapazon od imazinizma do konkretizma. Iz pomenutog razloga izneću nekoliko uopćenih opaski kao zbirne nosioce te vrste tekstova:

- izbeći subjektivni pad u subjektivizam, a posljedica je brkanje subjektivnog i personalnog;
- loše određenje pojma konkretnog;
- stanoviti militantizam spram klasičnih umjetnina, a napose spram klasične poezije.

Spiritus movens ovih umjetnina je iritacija. Iritacijom počinje estetski proces, i upravo u tom momentu nalazim proturječnost s kojom ova vrsta umjetnosti u praksi teško izlazi na kraj, jer umjesto iritacije češće se i brže javlja dosada, pa izostaje svaki proces. Drugo, svakom procesu prethodi neko stanje, određeno fondom znanja. A znanje, kao svaka pokvarljiva roba, može nas, u vezi s promatranim predmetom, dovesti na n + 1 način, pa da bi se izbjeglo to šarenilo slučajnosti, ubrzo se zaplovi teorijskim vodama. I tako, kada je u pitanju konkretna umjetnost, sama teorija rigidnije natkriljuje umjetničko djelo od klasične estetike sa svojom otrcanom frazom naukovanja o lijepom.

Ovo ne treba pojmiti kao naputak za pristup knjizi »67 minuta, naglas«. To je moje osobno određenje, koje mi je omogućilo da u tekstovima Judite Salgo nađem mjeru primjenu estetskog naporu, s obzirom na to da u pojedinim tekstovima nalazim zavidan kreativni nivo, a prije svega u uspješno ostvarenom presjecištu individualnog, socijalnog i povijesnog relativno oskudnim jezičko-grafičkim sredstvima. Svoju analizu usredsređuju na tekst »Vežbe disanja«, intrigiran njegovom slojevitosti.

Predmetno-prikazivački sloj teksta »Vežbe disanja« je život. Zapravo, pokušaj da se ontogeneza, kroz ritmički odnos štamarske boje i bjeline papira, umjetnički opredmeti od fiziološko-biološkog do socijalno-povijesnog. Da se izloži razvoj od tačke, preko linije i površine do prostora.

Stoga se tekst mora promatrati geometrijsko-lingvistički, što prethodi semantičkoj podlozi. Tekst počinje odnosom tačke prema liniji. Odnosom leksema prema rečenici, što ima i grafičku prezentaciju. Leksemni par udah/izdah kao tačka ostaje na levoj margini papira, i slojem bjeline se odvajaju od ostalog teksta, koji u početku ima dimenziju linije, a kasnije površine. Taj raspored linija / površina se iz semantičkih razloga kasnije menja. Bjelina je, ujedno, i ritmički osnov teksta.

udah jedan otkucaj srca
izdah jedan otkucaj sata

Slijedi šest sličnih nanizaka u istovjetnom ritmu i odnosu tačka/linija. Riječ sat se najčešće javlja, no sat ovdje nije puki mjerilac vremena, nego ima univerzalno semantičko značenje u kojem dolazi do presečišta, kozmičkog i svjetovnog, organskog i anorganskog, pulziranje bila i oscilacija kristala. Odnos tačke (uzdah/izdah) i linije (sintakse) je nabijen i inklinira ka odnosu tačka-površina s tendencijom osvajanja prostora. Leksemni par, tiskan na margini i bjelinom odvojen od ostalog teksta, ističem ponovo iz razloga ritmičkog smjenjivanja »jezičke mase«, koja poslije osam otkucaja ekspanzira u odnos tačka-površina. Jezička masa prekriva ravan papira sa svrhom da recipijenta iritira na započinjanje estetskog procesa, a ako tekst pažljivo čitamo, do iritacija zbilja i dolazi. Pjesnikinja, beležeći u vertikalnim nansicama riječi udah/izdah, upozorava da su te dvije riječi uslov života teksta, upravo kao i disanje zdrave osobe što je, a nitko o disanju ne razmišlja da bi do disanja došlo, iz razloga imanentnosti. Ali, u tekstu otkrivamo da riječi koje značenjem izravno dotiču disanje pjesnički nas smetaju, i time je ostvarena nakana teksta. S »jezičkom masom« otpočinje burna oksidacija života. Bitno je podvući da »jezička masa« nijednoga trenutka nije prepuštena sama sebi ili slučaju, nego je sve vrijeme pod paskom racionalnosti i pod udarom zakona življenja. Pa udah / izdah dolazi do zajedništva u riječi *Dišem*. Riječ *dišem* nije u lingvističkoj nego u semantičkoj ravni, na što nas upućuje »sitnica«. Naime, riječ *dišem* napisana je velikim početnim slovom, a da prethodno nije bila tačka, kako bi nalagala gramatička pravila. Nije riječ o pjesničkoj slobodi, nego o načinu da se neuočljivim razlikama probije lingvistička opna i semantički ukaže na zajedništvo svih živih bića u disanju. No, Judita Salgo sebi postavlja daleko veći zadatak i za predmet pjevanja ima život čovjeka, a ne bilo koji život, s intencijom da se uobličiti razvoj od ontogeneze ka povijesti. A da bi taj skok bio moguć, mora se relativno oskudnim sredstvima iskazati differentia specifica. I, Judita Salgo iznalazi izvrstan način da na tu razliku i ukaže:

izdah Mislím da dišem.

To je funkcija pisanja velikog slova. Ona se u tekstu više nigde ne koristi, a što je pjesnikinji i omogućilo tehničko izvođenje iz fiziološko-biološke ravni u gnoseološko-filosofsku. Sumnja u disanje. Ali, da li samo sumnja, zar to ujedno i nije autentična potvrda života i ljudskog trpljenja u sferi mislećeg? To je isto ono Ja koje sumnja u disanje i ujedno stvara potrebu za socijalizacijom, jer se tek u socijalizaciji specifična razlika osmišljava. Iz toga razloga poslije duže »mase teksta« menja se odnos tačka / površina u tačka / tačka, da bi se eksponirala relaciona veza s društvom: udah ja / izdah već ti / udah ja / izdah već on / izdah već mi / udah ja / izdah već vi. Uдах / izdah ritmom prožima ja, ti, on, mi, vi i ponovo prelazi u nov odnos tačka / linija, sa skokom u povijesno:

izdah već oni koji pamte.

Ne uključuje riječ *pamte* dimenziju povijesno, u njoj se ona samo naslućuje. Dimenziju povijesnog ostvaruje sledeća / udah / izdah shema:

udah sve što vidim
izdah gledam
udah sve što čujem
izdah slušam

Između viđenja i gledanja, i čujenja i slušanja nema jednakosti, nego postoji ritam razlike, cio jedan otkucaj srca, ali i sata, a ta razlika uslovljena je kulturom oka i uha, jer samo povijesno oko gleda i vidi, i samo povijesno uho čuje i sluša, i spojeni su preko i u disanju. Odmah potom tekst postaje »agresivan«, i

potpuno osvaja papir, zauzima rubna mjesta predviđena za riječi disanja. Nešto se događa, nešto se lomi, upravo kao i u povijesti, tekst teži da osvoji treću dimenziju, da napusti okvir življenja, zaboravlja da se iz vlastite kože nekažnjeno ne može. Život se približava smrti, o svemu tome možemo mudrosloviti, a disati se mora, i ono dobiva sad na značenju. Dihotomni par udah / izdah zauzima horizontalnu kolonu, od života je potisnut s margine, a na marginu dolaze suprotnosti: toplo / hladno, suvo / vlažno, jasno / mutno, žuto / plavo, muško / žensko. Život se rastvara na izvorne elemente, da bi ponovo uspostavio raniji raspored, sad s bitno izmenjenim ritmom. Dolazi do nove grafičke organizovanosti bjeline. Riječi udah / izdah (disanje više nije nešto što pripada margini), pomeraju se ka centru, tako da disanje od imanentnosti dobiva posebno značenje samoga nosioca života. Čovjek je na kraju puta još čovjek samo po tome što diše, disanje uzima puninu smisla, ali smisla lišenog vrijednosti, jer su vrijednosti ostale izvan, opredmetile se. Razmak između riječi udah/izdah poprira dramatski ritam, da bi malo zatim na cijelom papiru ostale same, stopivši se na kraju u jednu tačku, mrlju. Uдах ubrođuje u izdah. Sada, kada disanje više nema smisla, život se poklapa s ostvarenim vrijednostima u toku života i nastavlja da traje u oblasti vrednovanja i značenja. Linija nije zatvorena, ona je izlomljena, ali otvorena, kao i sve što podleže zakonu razvoja, a ne pukog kretanja i rasta. Estetski proces je završen, ali nije doveden do kraja. Sama analiza može poneti atribut egzaktnosti, međutim, ona nas ostavlja emotivno praznim i hladnim, upravo kao i ponuđeni tekstovi. Ona ne pogađa niti ostvaruje konkretnost.

Judita Salgo je napisala zanimljivu knjigu. Kad kažem »zanimljivu«, želim izraz opteretiti odnosom našeg školstva i reformiranih reformi, koje nastavljaju čovjeka i dalje uporno desirirati, a ne odgajati za stvarovitiju stvarnost od pedagoške zbilje, i početi ga učiti gledanju i slušanju, naukovati zanat menjanja, a ne tumačenja. Omogućiti protok zraka u kori velikog mozga između udara i izdaha prirodno.

FLORIKA ŠTEFAN: »PRELOMNE GODINE«,

»Slovo Ljubve« — »Narodna Knjiga«, Beograd 1980.

Piše: Vojislav Sekelj

Zbirka pjesama Florike Štefan »Prelomne godine« pisana je po unutarnjem diktatu življenog, bez jače stvaralačke moći da se odupre naljetu riječi. Riječi vezane direktno za značenje, s namjerom da se doživljeno priopci, zapiše, a što pjesmama knjige daju strukturalnu zatvorenost. Ta »zabluda namjere« (N. Frye) otkriva nepotpunost pjesme u kojoj dolazi do preklapanja značenja i smisla, pa razumljivost blokira razvoj lirskog fenomena. Doživljaj, kao ishodište pjevanja Florike Štefan, time pada u ravan pripovjednog, a kakvoća identiteta lirskog iskaznog subjekta i pjesnikinje ostvarena je tek i samo na nivou logičke identičnosti, pa ne dolazi do identifikacije poezije i zbilje, a aspekti potencijal ne zahtijeva estetsku, a time ni bilo koju drugu aktualizaciju. Priča je dana u samoj svojoj datosti, a u funkciji fikcije kao posljedica zatvorenosti.

Knjigu doživljavamo kao pjesnički seizmograf prošlog, s loše riješenim problemom vremenske distance, jer igla para površinu, bez pravog prodora u dubinu, ne uspijeva se od događaja stvoriti situacija gdje bi došlo do kreativnijeg oslobađanja osobnog, ali i do spontanijeg sjedinjavanja s univerzalnim. Umjesto da pjesma izdvaja događaj iz njegove fizičke datosti, da ga transcendira, ovdje se događaj gura u pjesmu. U događajnoj poeziji s pravolinijskim metaforama gubi se nosilac jedinstvenog načela i iz tog razloga ne dolazi do identifikacije višega reda. Tako, na primjer, u pjesmi »Jedina mladost«:

Mladosti moja, vidiku moj
četdesetosmaški
očvrsni me opet graditeljsko-akcijski,
utoli mi glad s porcijom geršle,

stihovi su u toj mjeri dnevničko osobni da identifikacije nema. Umjesto četdesetosme možemo staviti bilo koju godinu, pjesma ništa ne gubi, ali ni ne dobiva, iz razloga što je objektna povezanost četdesetosme dana na osobnom planu, dok četdesetosma ima težu povijesnu denotaciju. Četdesetosma ima takvu »situaciju« koja se približila simbolu i ne trpi bilo kakve objektivizacije. Pjesnikinja, i ako zna za pogubnost općih mjesta, tako određuje cio jedan ciklus, upravo se u uopćim mjestima gubi kao pjesnikinja. Pjevati o prelomnim godinama, ne znači samo biti spreman na žrtvu otvorenosti preko općih mjesta, nego znači poneti rizik svijeta o kojem se ne može zapisati ovo,

sanjala si i rukama — rečima stvarala
svoju komunističku budućnost po mjeri
čoveka.
I ova bura u čaši proći će kao i tolike
druge