i mi se varamo ako u to vjerujemo. Ono što smatramo pravom istinom, nije uvijek onakvo kakvim mislimo da ga vidimo. Realnost može da posjeduje sasvim drugačiji karakter, jer u ogledalu i kroz ogledalo ne možemo sagledati svu suštinu, osim datog trenutka. Ukoliko odraz u ogledalu ne posmatramo u takvim okvirima, neminovno smo na putu zablude koja nas može voditi u smrt, što je slučaj sa samostanskim redovnicima, ili čak do potpune isključivosti, bolje rečeno dogmatičnosti, kakvu simbolišu Horhe ili inkvizitor Bernar, ili nas neće dovesti do potpunog rješenja tajne, što se dešava sa Vilimom.

Istina kao pojam je koliko neuhvatljiva, toliko i neshvatljiva: zbog toga se istinitost rukopisa Adsona iz Melka (odnosno njegov prevod) dovodi u pitanje. Eko se susreće sa štampanom verzijom prevoda, ali u trenutku kad se piše »IME RUŽE«, autor više nije siguran u postojanje ni samog autora, a kamoli njegovog djela, mada ga predstavlja »kao da mu je izvornost zajamčena«. Pojam izvornosti ovim dobija višestruku dimenziju, od izvornosti u smislu autentičnosti pojedinačnog do izvornosti umjetničkog djela kao cjeline.

Planovi pripovjedača su višestruki. Umberto Eko u pretproslovu »Naravno, rukopis«, ne skriva vlastiti identitet, čak na njemu insistira da bi iz tog plana stvorio ironijsku sliku čestog predstavljanja romanesknog djela kao »pronađenog rukopisa«. Međutim, igra skrivalica s identitetima autora i drugih nastavlja se sve do završne slike, u kojoj nam se pokušava ponuditi rješenje, u latiniziranom obliku, što je poigravanje i sa gnomom koja može da se pretoči u simbol: »stat rosa pristina nomina, nomima nuda »tenemus« (»negdašnja ruža ostaje kao ime, zadržavamo tek gola imena«), »IME RUŽE« i kao idiom ostaje teško odgonetljiv, oprečan po svom duhu i stvara čak pometnju u pokušaju da se razluči na pojedinačne komponente. Kad se pomisli da je rješenje već nadomak izraza, uvijek nešto iskrsne što proširuje mogućnosti njegovog značenja, čime se dokidaju tek promišljene vrijednosti. Možda je najuputnije da značenje gradi svako za sebe (valjda je to i autorov osnovni cilj), jer se time potvrđuje Ekovo insistiranje na činjenici da nam istina ipak ostaje nedokučiva, kao što je slučaj s drugim dijelom Aristotelove »POETIKE«.

Ili se mora odustati od odgovora zbog toga što pitanja nisu bila postavljena na pravi način? »IME RUŽE« može da bude »nomina nuda« ponajviše ako se slijedi Vilimova logika, logika koja nam se nametala iščitavanjem ovog djela, ali i logika koja je svojstvena ovakvom stupnju čovjekovog duhovnog razvitka kakav je naš današnji. Uglavnom, Eko je uspio da nas uvede u lavirinte značenja i metafora, uveo nas je naoko u srednji vijek kroz koji je propleo dvadesetvjekovno duhovno nasljedstvo, ali ne da ukaže na imena, već na ono što se zbiva: imena nam obično ostaju skrivena. Time se vraćamo na početak, da bismo mogli ponovo da osmišljavamo, sada drugačiji aspekt njegovog pripadanja »masovnoj kulturi«, odnosno njegovu komunikativnost sa svim nivoima čitalačke publike, bez obzira s koliko mogućnosti mogu da prate ili tumače Ekove lavirinte. Jer svako ko pročita, ko bude uživao tokom čitanja »IMENA RUŽE« (a čini se da će to uspjeti ko god posegne za ovom knjigom), nije obavezan i da raspravlja o toliko nagomilanim duhovnim aspektima iz čijeg se lavirinta teško može istrgnuti i izaći kao pobjednik, kao onaj koji bi želio reći – ovim je sve rečeno.

A: »U početku biješe Riječ...« – otpočinje pripovjedanje Umberto Eko.

aleksandar nejgebauer: »te žene voljene znane«, matica srpska, novi sad, 1984. piše: vojislav sekelj

Zbirka raslovljenih tekstova Aleksandra Nejgebauera, sakupljenih po brahijalnom principu u knjigu »Te žene voljene znane«, nesretno je i loše ostvarenje koje ne može da »pokrije« inače rastegljivi pojam poetike. Reći da ta knjiga kao knjiga pjesama ne postoji, zapravo je kvadratura kruga. Kako pokazati da nešto ne postoji što se pokazuje i izdaje za postojanje? Nemoguće je postojanje negirati ne-postojanjem, jer uvijek nešto, pa i ništa, jeste, a ta knjiga jeste, u našim je rukama, u to nas uvjerava njen urednik, tu je pred nama i slovi kao zbirka *»jezičko-psiholoških eksperimenata u poeziji«*. I upravo na imaginarnoj liniji postojanja i ne-postojanja, nečeg što je kao potencija moguće, Nejgebauer pokušava doći do bića pjesme, ili bar do nekog njenog smislenog određenja. Na žalost, u tome ne uspijeva, pjesma mu izmiče poput vode iz probušene kofe.

Pjesnik, samom metodom, negativno iscrpljuje sve mogućnosti pjesme (jasno ostavlja mogućnost mehaničkog okretanja slova na papiru do besvijesti), zatvara pjesmu u mehanički okvir permutiranjem slovno-slogovnog materijala na proizvoljan i ničim uvjetovan način. A jedna metoda, pa bila ostvarena i u sferi poetičnog, bez utvrđenih granica i unutarnjeg principa ne može da se pravda ničim, pa ni širokom i dozlaboga zloupotrebljavanom etiketom eksperimenta. Sam postupak primenjen u knjizi ima genezu u dadaizmu, gdje se i kao umjetičko djelo i kao eksperiment jednom za sva vremena ostvario i potvrdio. No, razlika postoji i ona je bitna: dadaisti su za svoj eksperiment koristili šećer, dok Nejgebauer koristi nekritičnost izdavača, pa varira slova i slogove, raslovljavajući tekstove bez kraja i konca. Poezija u knjizi »Te žene voljene znane« niti postoji, niti nešto kao poezija znači, a niti upućuje na značenja; ona, jednostavno, jeste u činjenici da je tu pred nama, i izdaje se – uostalom, kao i sve ono što je u osnovi lišeno autentičnih vrijednosti i duha – za nešto što nije. Potrebne bi bile rizme papira da se pokaže da nešto nije to što nije u tome što jeste, a posao bi bio uzaludan. Okanimo se, dakle, toga, a uzgred, tek koliko zahtijeva pojašnjenje odnosa pjesme, korišćenog materijala i teme, u kontekstu primenjenog u knjizi koju ovdje uzimamo za predmet analize, dotaknimo se unutarnjeg određenje pjesme.

Složenost strukture pjesme upućuje i ukazuje na to da je sama struktura polivalentni nosilac značenja i vrijednosti. Jednom napisana, ona se više ne može uništiti, niti rasloviti, ni u prostoru ni u vremenu, kako to pokušava Nejgebauer. Sama pjesma sputana je vlastitim bićem postojanja, a izvanjski pristup nudi dva izbora. Prvi upućuje na to da svako pomeranje unutar ostvarene strukture, bilo slova ili riječi, tvori drugu, novu pjesmu, sa svojom estetskom autonomnošću. Drugi izbor govori da sve varijacije »nultog materijala« neke teme zajedno grade jednu pjesmu. Vizuelno usložnjavanje omogućuje bjelini, redovima i vrstama slovo-slogovnog materijala da kroz međuovisnost unesu na paradigmatskoj osi pjesme nova značenja, koja kroz identitet razlika grade jedinstvenu pjesmu. Identitet razlike u sebi sadrži ujedinjavajući princip različitosti, koji takvom ostvarenju priušćuje određenje da pripada rodu pjesme. Iz ponuđenih varijacija kao razbijenog nukleusa, mora da zrači »poetska energija«, odnosno da se osjeti postojanost dubinskog prožimanja, koji eo ipso opravdava postupak, a ne da metoda štrči poput oglodanih kostiju. U slučaju A. Nejgebauera, u knjizi »Te žene voljene znane«, pokazuje nam se metoda lišena unutarnjih granica i nekog opipljivijeg principa gradnje tih raslovljenih tekstova. A od metode do pjesme put je dug i trnovit i – na svu sreću – ljudskom razumu u suštini nedokučiv. To su bitne zamjerke koje se odnose na knjigu kao cjelinu. Na pojedinačnom planu, oprimjerimo to analizom pjesme »Želja«.

Percipirajmo pjesmu kao jedinstvenu cjelinu označenu brojevima od 1 do 3, pored »nultog reda« pjesme koji sadrži slovno-slogovni materijal za moguće varijacije, a kojega se pjesnik Nejgebauer *ne pridržava*, pa prema tome sve ponuđene pjesme, reparirane ili ne, građene su po potrebi, i bez nužne estetske tenzije. Pokušamo li naći vezu između datih varijacija na zadatu temu, uočavamo da je ona ostvarena u sferi vulgarne i banalne transformacije sintagme nenačeta šuma u sintagmu nenačete žene. U pjesmi pod brojem 1 čitamo:

»U deo sveže
nenačete šume«

a u reparaži pod brojem 2 i 3 nalazimo:

»Udeo sveže nenačete žene«

»Sve žene načete«

i dok sintagma »nenačete šume« ima metaforički karakter, njeno semantičko značenje se sa druge dvije varijacije denotira, izvršena je demetaforizacija, pjesma se time strukturalno zatvara, svodeći pojam žene na parče mesa, na što upućuje i posljednji stih varijacije date pod brojem 3, koji glasi *»njače«!* i jedini se nalazi izvan znaka navoda. Veza između semantičko-sintatičke ose proširuje paradigmatsku ravan pjesme, vulgarizirajući odnos želje i žene. Ponovimo da uslovno nazvan »nulti materijal« pjesme ne dozvoljava varijaciju koja sadrži stihove »Udeo sveže (nenačete žene«, jer se fonema *ž*, tj. slovo ž ponavlja dva puta, dok nulta pjesma ima samo jedno slovo *ž*. Isto kao kada bi dadaisti iz šešira izvlačili riječi koje u njega nisu stavili, no oni su svoj eksperiment nečim ograničili, za razliku od A. Nejgebauera koji briše sve ograde i granice, ali to je već ona vrsta minucioznosti koja uz rečene trivijalnosti zaista ostaje u ravni sitničarenja.

Pažnju privlači i bilješka autora na početku knjige. Umjesto da svojim naznakama osvjetljva stvaralački put, ona se jadno dimi, poput zapaljene vlažne slame, i tjera na suvi kašalj. Svojom smušenošću idealno korespondira sa knjigom kao cjelinom, a što je autor njome htio postići ili reći, od koga to na sebe uzima odgovornost, a kome je predaje – ostaće tajna i za pisca bilješke i za izdavača knjige. No, ni kraj knjige nije bez iznenađenja, a za to se svesrdno potrudio njen urednik, pod uvjetom da se potpisani inicijali ispod beleške o piscu R. P. odnose na njega. Tamo se ingeniozno primjećuje da pjesnik traga za korenom jezika i govora (čitaj: za izdavačem), i da ga to traganje baca uvek u eksperiment, ko bi rekao, jer to je zbilja eksperiment, ali ne pisca nego izdavača, a saznajemo sa olakšanjem da najnoviji Nejgebauerov jezičko-psihološki eksperiment u poeziji držimo u ruci. Ruku na srce, ko bi rekao da je to što držimo u ruci baš to.

borislav radović: pesme (1971 – 1982), nolit, beograd, 1983. piše: slobodan sv. miletić

Pod skromnim, univerzalnim naslovom i vremenskom etapom dužom od decenije, stoje pred nama, posle »Izabranih pesama« (1979), poslednji poetski tekstovi Borislava Radovića. Stihovi različitih tonaliteta, do kraja dovršenog oblika, rezbarenog, klesanog, kadšto bačenog lakim perom akvareliste, odaju pesnika znalačkog majstora soneta i sroka, sada još negovaoca krnje rime, mirišljavih i oporiz arhaizama, retkih, »za svaki posebni govor« naročitih reči. Ovaj pesnik pokazuje i dokazuje legitimnost visokih zahteva intelektualne poezije u svetlosti sopstvenih namera i svesti o onom što peva, o sopstvenoj poetskoj građi, vlastitoj poetici. Otuda i neimar kao simbol stvaralaštva u Radovićevim pesmama najbolje određuje odnos graditeljskog i pesme u njegovoj poetici. Između ničeovskih načela, Radović se po temperamentu, ukusu i smislu za oblik priklanja apolinijskom načelu, a po spoznaji ontološkom projektu pesništva. Pri tome ne treba, dakako, zaboraviti opštu odredbu moderne evropske poezije koja se sastoji upravo u tome da se najbolji primeri mere višestrukom dubinom, da poetika u svojim temeljima mora biti ontologija.

Moderna poezija »porađa svet i duh da im ulije zapretani smisao. Ona se rađa iz višestruke dubine, oponaša je, oživljava, deluje na nju« – veli Ž. P. Rišar. Kada sam govorio uslovno o ontologijskom načelu, nisam imao u vidu niti klasicistički, niti tradicionalni ukus. Radović je, kao Matić, Pavlović i Miljković, savremeni evropski pesnik našeg predanja, a to znači imaginacija na pragu irealnog, izbivanje iz poretka senzitivne stvarnosti, »objektivnih opažaja«, obricanje srpskog jezika, put poslednjeg utočišta za lirsko ja, sloboda »kao najviši oblik ne-bića« (kako bi to rekao Hegel), ali i retorika hladne krvi, prelama-