

Никола Маринковић



КАТАЛОГ КАО БРАНА ЕНТРОПИЈИ: О ПЕСНИЧКОЈ ПОЕТИЦИ ПЕТРА МИЛОРАДОВИЋА

Петар Милорадовић (1970) један је од песника који су се у српској поезији појавили с краја двадесетог, а зенит досегли почетком двадесет првог века, што њихову позицију чини у извесном смислу транзитном јер су се појавили на граници различитих песничких нараштаја. За прву збирку *Средоземља* (1997) добио је „Бранкову награду“ годину дана касније, али његове потоње збирке, без обзира на досезање различне поетичке зрелости (у књизи *О зеленом камиону и друјом*, 2014) нису наишле на значајнији рецептивни одјек. О његовој поезији, између осталих, писали су Саша Радојчић (Радојчић 1998), Слободан Тишма (Тишма 2001), Василије Домазет (Домазет 2005) и Ален Бешић (Бешић 2010), док су прегледне текстове написали Ненад Јовановић (Јовановић 2014) и Бојан Васић (Васић 2018).

Гранични положај Милорадовићеве поезије Васић је контекстуализовао у складу са новијим периодизацијама српске поезије друге половине двадесетог века. Милорадовић „као да стоји на размеђи генерација и стилова, не припадајући ни транссимболистима, ни веристима, ни поставангарди“. (Исто: 93) За Бојана Васића ова неодређеност се шири и на његов друштвено-културни положај, као фигуре на коју се рачуна у прегледима књижевности, али која ефективно постоји на маргини. Песник из Горњег Милановца „истовремено се налази у 'главном току' (наше књижевности), и ван 'светла пажње'" (Васић 2018: 111), Оба песника-критичара особеност Милорадовићеве поетике виде у верности реалном и тзв. малим наративима и интимним световима: „ова поезија тематизује мале ствари, људе са маргине, породични круг, провинцију, све оно што постоји, или је постојало изван фокуса, од мотива који су интимистички интонирани до оних које бисмо назвали непоетским“ (Исто: 94). Као најдоминантније изражајно средство препозната је „веристичка слика, по детаљности често налик онима карактеристичним за прозу“ (Васић 2014: 102), што песника свакако приближава веристичкој генерацији (највише поезији Живорада Недељковића). Ефекат такве поезије заснован је „на извештавању о сопственом доживљају очуђења у изванестетском контексту свакодневнице“ (Исто: 105), што би могло, упркос формалистичком призвуку, бити сродно феноменолошком одређењу порекла песничке слике, ако се присетимо да је у основи поезије за Вилхелма Дилтаја „доживљај, живо искуство, душевни саставни делови сваке врсте који су са њим у вези“ (Дилтај 1989: 33).

Истовремено, понешто од симболистичког увезивања значења слика преображених и апстрахованих из свакодневног контекста присутно је у оним песмама у којима

ЗЛАТНА ГРЕДА

Милорадовић, полазећи од опипљиве предметности, гради њено дубље значење повезујући простор и време. У ретким аутопоетичким стиховима, када лирски субјект прелази у фигуру онога који говори о томе како се песничке слике стварају дате су и додатне контуре ове осетљиве поетичке позиције. Милорадовићево лирско Ја интересује феномен лишен интерпретације и посредујућих нивоа значења и репрезентације:

*Волим када „људи говоре“,
када комуницирају,
без њрча нејпривидности,
јасној описивања дејесије,
надолазећих циклона.* (Милорадовић 2010: 31)

Истовремено, овакав лирски (псеудо)феноменологизам осенчен је извесним осећањем бачености у свет, односно пасивном позицијом, што не само да је посредно означено изразитим лирским интересовањем за прошлост већ и аутопоетичким исказима:

*Гледамо свеј у очи.
Ређају се делићи, целине
и зајамњене сиварности.
Ојасности вреба.* (Милорадовић 2014: 84)

Пасивна позиција која је сигнализвана „очима света“ отуда сугерише да су слике, као основно изражајно средство ове лирике, нешто чије обликовање почиње изван лирског Ја, нешто чиме свет делује на њега и што је потребно лирски конфигурисати да би постало део искуства. Истовремено, ова путања указује се и као вид којим лично искуство постаје уметничко у процесу објективације. На том путу потребно је да се лично искуство саобрази са нечим општим да би могло да учествује у уметничкој комуникацији, што Милорадовић најчешће чини конфигурисањем слика пролазности или смрти. У песми „Возач шлепера“, лирско Ја пева да „на дну сваке слике је смрт“ (Исто: 45), што се може повезати и са различитим начинима да се досегне аутентичност као егзистенција мимо свега онога што затамњује њен изворни вид.

Међутим, уколико су слике нешто чиме свет делује на лирско Ја, онда није сећање оно што се чува песмом већ то само Ја које пева, а које би се у сликама затомило и постало њихов део. Отуда, као да иза мноштва слика које се постављају пред лирског субјекта непрекидно прети ентропија, Дилтајевим речима, људи и ствари „врше притисак на мене или ми доносе снагу и радост постојања, постављају ми захтеве и заузимају простор у мојој егзистенцији“ (Diltaj 2004: 141). Најчешће, тај притисак преобликован је у песничко искуство, али понекад, као да се деси да је слика превише, а притисак толики да лирско Ја нема адекватан одговор.

У Милорадовићевој поезији ти моменти се могу препознати као гомилање веристичких слика, али без карактеристичних детаља, те њихово слагање у одређене каталоге који могу чинити језгро песме или песму у целини. У таквим песмама и дескрипција и нарација, односно певање у презенту или протоку времена, уступају

своје место мноштву слика које се једино напоредним постојањем, у каталошком поретку, држе на окупу. Моменат објективације личног искуства као да је прескочен, нема детаља који би одређену слику везивао за антрополошки контекст и тек њихово мноштво, на једном месту, може представљати одређену уметничку вредност. Важно је, међутим, посебно нагласити да присутност каталога варира у одређеним фазама Милорадовићеве поезије, да сам каталог, као реторичко средство, посредује различита значења и конфигурише се различитим техникама, да би у рецентној збирци *Рубови* (2018) сугерисао и метапоетска значења и ширење смисаоног хоризонта.

1.

У првој фази Милорадовићеве поезије, у коју би се могле сврстати збирке *Средоземља* (1997) и *Порџо* (2000), каталог није толико присутан (у метафоричком смислу, свет ове поезије још увек је млад), и једна од омиљених Милорадовићевих тема, тема пута, тек је начета. Збирку *Средоземља* отвара управо овај мотив, и у оквиру кретања у појединим моментима слика се толико убрзава и лирско опажање постаје до те мере убрзано и згуснуто да је потребно увести каталог. У песми „Растојања“ ова техника је најочљивија јер обухвата мотиве различитих регистара, који, подстакнути путовањем, или као његова последица, излазе из егзистенцијалног искуства у песму:

*У іраду са меїроом у неїознаїој земљи,
їодземном снаїом їуїника
излази ми свесїї. Слика дрвеїїа
у цвеїїу. Кула, неко каже:
квадраїура круїа. Песма.*

*Ненасїїањена кућа, уїисана
неразумна жеља. Приїаїносїї;
расїїојања неїована. (Милорадовић 1997: 35)*

У симболистички апстрахованом простору (град без имена, простор који асоцира на подсвест) управо из талог искуства, похрањеног слојевима душе, излазе наталожене и архетипизоване слике, од којих ће неке (кућа, дрво у цвету) у збиру или појединачно постати готово сталне у Милорадовићевом песништву. Истовремено, ако је кућа простор у којем се „концентрише биће унутар граница које га штите“ (Bašlar 2005: 23), отуда се овај нагли ентропијски моменат у лирском путовању испоставља као моменат неодложног повратка ка унутра, односно путовања ка себи, уместо кроз просторе. Каталог, као наративна техника релативно неприсутна у тексту збирке, маркира ову промену.

Књига песама *Порџо* (2000) обликована је на сличан начин. Повлашћена тема пута назначена је већ у уводним песмама („Морене“, „Порто“), али је на самом почетку песничког текста, у уводној песми која нема наслов, унутрашњи пут поново дат у форми каталога.

Специфичном употребом презента, слике унете у каталог, делимично онеобичене тако да могу припадати и ониричном простору као простору пре опеваног и времену које претходи певању („Морам се дати овом дану. / Отпочињем нешто, / неизвесно и ново: / али, / то је једино што могу да кажем.“; Милорадовић 2000: 7), добијају на ефекту симултаности монтажном техником:

*Ошкривам іде шребам руке;
їеїе їошочне їасшрмке;
расшоред младежа
на лицу. Очи.
Када да зазвоним.*

*Идем у ресшоран СРЦЕ.
Исшїјам
шлу нейоновљивосш.
Седим у извесном расшореду
сшолова, сшолица.
У средишшју. (Исто)*

Убрзани мотиви се у дескриптивно-асоцијативном низу каталогизују набрајањем и постају путања којом се стиже до себе. Ово је специфичан метод каталогизације. Он се подједнако темељи на асоцијативно-метафоричком, колико и на метонимијско-просторном принципу. Као такав, двојан, он истовремено може представљати сажимање слике и описа, али и сажимање, односно убрзање наратива, сасвим супротно од ретардацијске функције каталога у прозном и/или епском тексту. У песми „Плутање“, којом се реконфигурише искуство боравка у морским пределима, овај дескриптивни моменат упадљиво је наглашен, и то унутар контекста присећања, дакле опет нечега што долази из личне повести у свест и преко каталога тек постаје уметничко искуство. Индикативно је да после опсежног каталога који обухвата осам строфа, поново је присутан мотив повратка себи:

*Враћам се овом
сага...
Мислим іде шїо седим.
Телефонирам,
нешшїо їишем. Кроз шрозор*

*осећам дим,
разилажење идеје
да се било шшїа шочне. (Исто: 25)*

Као неуобичајен, наративни поступак, каталог у овој веристички благо симболистичкој поезији функционише као индикатор сажимања, путовања ка себи и унутар себе, односно као начин да се преко ентропије искуствених слика дође до реинтеграције сопства. На поетичком плану, поређење ове две сродне песме показује и да се у односу на прву збирку, у којој је наслеђе (транс)симболизма било још увек присутно,

макар као именовање феномена сликом (кућа–сопство), у другој збирци тај поступак приближава веристичком.

2.

Централну фазу у досадашњем Милорадовићевом песништву чине четири збирке које се могу груписати око тема или феномена које их надсвођују. Збирка *Слајдови* (2004), прва из ове фазе, поетички је организована по принципу једна песма – једна (доминантна) слика, уз завршну, истоимену песму која демистификује поступак. *Колонија* (2007) је организована око слике истоимене продавнице као метонимије света, у *Последњој вечери* (2010) испитују се значења фигуре Бога, односно могућности одсуства трансценденције у свету, док је можда уметнички и најуспелија Милорадовићева збирка *О зеленом камиону и друјом* (2014), доминантно у знаку темељеног феномена пута, посредованог предметима који од тог феномена преузимају уметничку и антрополошку вредност. Карактеристика ове фазе, поред изграђеног лирског веризма, јесте и варирање и понављање опсежних мотива и фигура. Унутар фазе могуће је повлачити референце између песама које опевају исти мотив (мотив селидбе, песма „Вест“ из *Колоније* и „Сељење“ из књиге *О зеленом камиону и друјом*) или истоимених песама („Монах“, „Манастир“, које се понављају у неколико збирки).

У уводној песми збирке *Слајдови*, „Светлост“, каталог функционише као начин допирања до себе, док сам наративни пут, као у уводној песми претходне збирке, такође почиње са јутром. Интерполирање космичког, дневног циклуса у структуру песме указује на благу дозу мистификације унутрашњег путовања, односно на једва приметан вид митизовања свакодневног. Истовремено, овај пут ка себи почиње као поглед ка споља, изван простора уточишта:

У јасно лејџње јујџро
јримејџио сам кровове
и фасаде.
Рађање дана.
Свејџло. (Милорадовић 2004: 7)

Поглед ка споља, као и у претходним примерима, води асоцијативном путањом ка погледу унутра. Од садашњег времена (јутро), преко реминисценције, стиже се поново у презентност, али унутрашњу:

Пишем у блок
бојицом куйљеном у
Пресјџоници боја.
То беше улица...
Одвела ме до друјих речи.
До каквој себе?
Појџишјџеној,
радосној... (Исто: 9)

У песми „Монах“, каталог предмета води не до себе, већ до лика Другог, путањом која од одбачених предметности води до сећања на личност, што свеукупно изазива уметничко уобличење:

*Ушиснути бројеви пошше: Овчар Бања,
на случајно нађеној њломби,
у облику новчића.
Оквир живоћа, онде, некад.*

[...]

*Танко уже, уредено и сиво.
Сећање на деценије разговора,
са искушењем свећа, сарцем, монахом:
о даровању; пријатељству;
вештинама... (Исто: 30)*

Иако је лик монаха, уз мотив „оквира живота“ могао бити наслућен већ из географске одреднице (Овчар Бања, као место у чијој непосредној близини се налази неколико манастира), лирском каталогизацијом дат је читав асоцијативни низ. Каталог овде, као и у прози, има ретардацијску функцију која наглашава саму конфигурацију песме, као вредност детаља који морају бити поетизовани.

Исту сврху, али и семантичку припрему за певање о стању егзистенције, уместо о њеном контексту, каталог има и у песми „Шума“, која тематизује још један простор који ће се у Милорадовићевој поезији понављати. Значај пресека времена и егзистенције може се увидети из наглашене темпорализације лирског збивања на почетку песме, да би се већ на крају прве строфе, после дескриптивног миникаталога, фокус окренуо ка егзистенцијалном стању:

*После шеснаест година
Шетао сам у пролеће кроз шуму.
Развијање лисова и права.
Звончићи шумски,
бледи, љубичасти, лила.
Први што живе у љарном ритму.
И сваки шај љрзај под кожом
сам имао. (Исто: 48)*

На стилско-синтаксичком плану, карактеристична је смена комплетних и специјалних реченица, као истовремено наглашавање другачије природе мотива: када пева о себи, лирско Ја користи пун синтаксички обим реченице, док када ниже слике, користи девербализоване реченице које одсуством предиката сугеришу сликовност као доминантну природу мотива. Ова дихотомија, која иначе спором лирском низању даје извесне примесе ритма, траје до краја песме, да би у метапоетичком финалу нагласила повратност самог певања:

*Мно҃го ѿуѣа ѿновио сам ѿо.
Налазио суве шумске јабукe
дебеле, ѿрубе коже,
ѿоцрнеле од несѣјања.
Викао сам
и ѿлас ми се
ѿријаѣљски враѣао. (Исто: 49)*

Ехо усамљеног гласа у шуми као да рефлектује позицију лирског Ја у свету: он свету упућује поглед, том погледу поетичким процесом даје глас, који му се касније враћа кроз реинтеграцију сопства. Уколико, међутим, иза низа слика не стоји повратак сопству, свет остаје непрозиран и значења необухваћена. То је случај у песми „Слајдови“, која самим насловом треба да сугерише и одређене дубље законитости песничког света истоимене збирке.

Процес откривања слика у мраку, у далекој, готово платоновској асоцијацији, после каталога слајдова исходи у слици која има метапоетичку семантику, чиме се певање о прегледању слика преобликује, на композиционо наглашеном месту (последње строфе укупног текста збирке), у певање о смислу одабраног поступка:

*Кроз клин скоро свеѣионичке свеѣлосѣи,
сѣјално су долазили на ред ѿризори
геѣињсѣѣва.*

*Обнављала се
ошѣрина ѿамћења,
ѿравило:
Јасносѣ је увек на исѣој даљини,
исѣод ѿоследње слике је зиг. (Исто: 76)*

Каталог, као техника којом се певање уводи у ауторефлексију, овде отвара песнички језик и ка метапоетичком – односно ка рефлексији песничког језика и самог певања, а не само песничког сопства.

У збирци *Колонија*, изграђеној на сличним песничким постулатима, у каталожке низове мотива неретко улази нарација, или просторно организовано набрајање, као последица наглашене предметности призора. Као и у претходном примеру, и у овој збирци постоји истоимена песма која сажима укупно искуство лирског текста. Песма „Колонија“, која је (као и збирка) позајмила назив од продавнице мешовите робе, разнородношћу предмета похрањених у њој постаје нека врста метонимије света, складиште свеукупног искуства. Истовремено, њена дубока провинцијалност, која је наглашена неколиким карактеристичним мотивима, ситуира читав уметнички свет не само просторно, већ и временски далеко од средишта, у доба неодређеног детињства лирског Ја, чиме се лирски наративно надовезује на уводну песму о досељавању у провинцијско место. Отуда, свеукупни смисао каталогом представљеног света у епилошкој строфи прераста у наговештај укупне атмосфере збирке:

*Сладуњав звук ђознаџе мелодије,
чуо се са радија;
нудио је крчкање ђлоче на ђрамофону,
музику окренуџу ка ђаџњи,
ђромашеносџи.
Забаченосџи у живоџу,
насуканосџи на ђразну обалу,
ђде часовници мирују,
ђде је време сџало,
а средишџе је све даље. (Милорадовић 2007: 13)*

На поетичком плану, интересно је срастање почетне песме са крајем каталогског набрајања, тј. сливање ефекта са дескрипцијом / лирском наратијом, што дискретно указује на даље поступке веристичке кристализације песничког поступка. Унутар те кристализације, каталог, као конфигурисање предметног света у уметничком искуству, не води више непосредно рефлексiji, већ се рефлексija уписује у њега. Другим речима, рефлексивни слој текста дискурзивно се уподобљава лирском.

Збирка *Последња вечера* (2010), обликована око централне метафизичке теме, истовремено указује на врхунац веристичког поетичког кретања и његову фрагментацију. Оба кретања, карактеристично, уочавају се у различитим поступцима употребе и обликовања песничких каталога.

На веристичком плану, карактеристична је песма „Пут“, која се у далекој и посредној референцијалној вези може повезати са песмама „Шума“ и „Светлост“ из збирке *Слајдови*, јер унутар једног наративизованог каталога сумира повлашћене личне просторе лирског Ја. Смрт оца и смрт као одсуство Бога (видети дескриптивну песму „Јабуке“ на крају збирке, Милорадовић 2010: 77) постулирана је као врхунац каталогске дескрипције, чиме се и укупна семантика наслова песме темељно мења:

*И онда, када се сџиџне до џамо
„ђде се живи самачким живоџом“
слично објашњењима у речнику,
заисџа сложено сџоје:
Насеобина, зџраде, куће,
невидљиви људи у собама,
ђрад из ђрошлосџи,
и маџа за даље, још даље
иза свих дворишџа,
ђде је исџрекидана сџаза којом ћу једном ићи. (Исто: 11)*

Увирање рефлексije у дескрипцију неизоставно индукује метафоризацију у епилошким деловима песме. Иако на семантичком плану каталог и даље представља припрему за одлучнија семантичка уопштавања, на плану израза он се делимично релативизује наративизацијом и уметањем целовитих реченица тамо где су у претходним збиркама били фрагменти. Овакав веристички каталог могућ је и захваљујући самој апстрактности теме, њеном ширем семантичком потенцијалу, што се види и у

песмама „Баштенски дневник“, где је каталогом посредовано само протицање времена (сваки део каталога је посебно годишње доба), односно „Гробље“, у којој је тотализацијом веристичког принципа детаља радикализован основни песимистичко-антрополошки увид о једнакости свих у смрти. Једнакост људи пред смрћу прераста у једнакост ствари и људи, као специфична лирска нихилистичка рефлексја:

*Укршћене речи имена, презимена и јогине...
сребрни и жути лишаји у словима.*

*Врћи;
неујасиво расламсавање у чашици уља...
и новина исјог,
весћи из свећа,
из кој времена и бескраја...
где су једнако важни смрћ сенајора,
варијанће брескве RED HEAVEN,
изјужван ојлас фирме JOHN DEERE (Исто: 71–72)*

Међутим, у појединим песмама збирке долази до разлагања каталога на саме фрагменте, где појединачне слике тек вољом лирског Ја функционишу у заједничком текстуалном оквиру. Њихов поредак, докучив из појединих детаља, тек посредно указује на одређене формативне и хијерархијске поступке, или на њихово, поетички самосвесно, одсуство.

У песмама „Ручкови“ и „Снови“ поредак је наоко стихијски (не)организован, тако да су слике одвојене не само строфама већ и графостилемски. Карактеристично је, и за овакве песме, да поступак конфигурације света задржава своје кључно својство: ограничавање искуства текстом, што резултира цикличном организацијом која је видљива уколико напоредно прикажемо прву и последњу строфу неке од ових песама. На примеру „Снова“ то се додатно види и по понављајућем мотиву радија:

*/ Радио у соби за весћи је одзвањао.
Завијање сјаница, губљење у шаласима
јознаших прадова, земаља.
Пронађен, одједном, друји свећ,
ТРЕЋИ ПРОГРАМ.
[...]
/ Онда, однекуд, дође и млади, руски свештеник.
Парагаз у шорби је носио и у аушобусу ја својски тризао.
Медаљон на каји му је свећлуцао
и рејка, љава брада јодрхћавала.
Помислио сам да се
на радију емишује,
ћушао сам, буљео у њеја и њејову жену као у духа,
шајансјвено. (Исто: 50–52)*

Организација фрагментарног каталога је кружна. Набрајање се завршава тамо где асоцијативни низ, над којим у псеудонадреалистичком маниру лирско Ја нема кон-

тролу, стигне до свог (преобликованог) почетка. Ова заокружена хаотичност поседује и извесни енциклопедијски потенцијал јер рудиментаризовањем обликотворних механизма тежи да пружи веристички што уверљивији тоталитет приказаног света. Истовремено, заокружена хаотичност на извесан начин указује и на дубљу снагу ентропије која се повећава сразмерно сазревању веристичког поступка, сугеришући да непредстављивост света расте заједно са тежњом да се он обухвати лирским текстом.

У завршној збирци веристичке фазе, *О зеленом камиону и друјом* (2014), различити механизми употребе каталога сустичу се на специфичан начин. Асоцијативни круг, у комбинацији са низањем слика у функцији дескрипције, интерполиран је у песми „Друга светла“, којом се збирка затвара, а тема очеве смрти, доминантна у претходној збирци, реконфигурише. Истовремено, песму на структурном нивоу заокружује и биолошки календар, време између садње дрвећа и његовог олистивања, касне зиме и пуног пролећа. Оно што долази између је каталог једног пута и смрт:

Уочи смртии посадио сам гевеи сшабала.

*Тојлоија је шек оживљавала шраву;
са иранчица дрвеија лейршале су
наранцасије засшавице њихових родослова и имена.* (Милорадовић 2014: 98)

Песма се завршава вишеструким цикличким уобличавањем, у којем се довршују пут, листање дрвећа и смрт:

Найравио сам круи и враћао се на почешак.

*„Пао је сшари лос“,
ионављао сам шу молишву у себи.*

*С пролећем олисшала је она мала шума.
Осеишо сам шују.* (Исто: 99)

Каталог испрекиданих слика са пута, већином светлосне природе (светла других аутомобила, боја снега...) нема само функцију наговештаја смрти већ и њеног истовременог одлагања и убрзавања, на различитим нивоима смисла. Као реторичка фигура, каталогизација овде згушњава опис и успорава лирску наратију, одлажући најављени епилог („уочи смртии...“; курзив наш), док на дубљем нивоу заправо убрзава приповедање јер денаративизује сам пут као хронотопску срж песме. Девербализацијом реченица које преносе кретање кроз простор каталогски поступак убрзава време јер га лишава његовог трајања, свдећи га на симултани, готово монтажни узастопни тренутак.

На нивоу целе збирке, ова песма аналогна је једној од песама на њеном почетку, „На путу“. У поређењу са њом види се битна разлика у каталогском поступку. У песми „На путу“, реченице су пуне, чиме путовање остаје и догађање у времену, које се у епилошкој строфи испоставља као феноменолошки корен текста:

Одлазе ѿростѿори и људи око мене,
 заувек...
 Бринем можемо ли сѿићи.
 Изѿубиће се наивносѿи,
 заурлаће у дубини душе,
 бубњи на радију слична ѿесма.
 Показаће се друѿо време,
 освеѿилиће се заѿамњено,
 машина ће се заусѿавиѿи,
 расѿићаћемо се,
 ући ћу у неѿознаѿи траг. (Исто: 23)

Због изразите темпоралности описа који се приближава лирској наратији, каталог призора готово да је сасвим декомпонован, док је у песми „Друга светла“ слична ситуација конфигурисана у сврху достизања одређеног лирског убрзања које претходи рефлексивном делу. Због тога, може се закључити да каталог у поезији Петра Милорадовића, поред низа других, има и ритмичку улогу – јер градацијом ритмичког кретања заузима у структури текста место које претходи смисаоном довршетку у стишаном ходу.

Битно другачије су оне песме у којима се каталошки поступак приближава енциклопедијском, односно оне у којима симултаности и брзина слика из света делују готово ентропијски на лирско Ја. Једна од тих песама, „Фотографисање“, упризорује типску позицију Милорадовићевог лирског субјекта: статичност наспрам кретања која се исцрпљује у производњи слика. Међутим, слике које лирско Ја фотографише и уочава на цирадама пролазећих камиона селектоване су тако да њихова садржина метонимијски представља тоталитет интимне егзистенције, која наспрам аутентичне усамљености лирског Ја добија вид дубље неистинитости:

Седео сам ѿоред маѿисѿрале
 и фѿѿѿографисао
 ѿролазеће шлеѿере.

Снимао сам нарочиѿо оне
 са занимљивим рекламама.

Приколице са насликаним дивовским воћем,
 сном о изобиљу.
 Мудрац, друид,
 ѿравио је еликсир младосѿи,
 ѿружао руку и своју исѿиину нудио,
 јасно се видео на задњем делу. (Исто: 31)

Због чега, међутим, лирско Ја не само да фотографише већ и демистификује садржај усликаног? У завршној строфи ове слике привида добијају претећи призвук:

Сенке, звуци, слике, ѿлиме...
 ѿо шѿо одлази и ѿоново се враћа,

*брујало је и њролазило великом брзином.
Звук бродске сирене њејљача био је њолико јак
да задрхџи уџроба. (Исто: 32)*

Привидност појавног је оно што суштински угрожава. Рекламне слике које пролазе кроз видно поље лирског субјекта изнова се враћају као симулакрум, односно квазимит („сан о изобиљу“) и партикуларна вредност („истина“ мудраца са рекламе). По дефиницији, рекламе нуде псеудоархетипску вредност која, уколико се присетимо дилтајевског одређења песничког искуства као нечега што проистиче из личног, егзистенцијалног, онемогућава поетски чин јер се уместо искуства креира привид. Отуда, демистификовање рекламних слика начин је одбране од света, који, међутим, проналази нешто своје унутар лирског Ја, које се оглашава самом селекцијом призора: „Снимао сам нарочито оне / са занимљивим рекламама.“ (Исто: 31) Свет је, дакле, и страхан и занимљив, односно ентропија не представља само опасност јер дубоко у лирском Ја постоји нешто што је призива.

Тај унутрашњи моменат саобразности са ентропијом добија своје лирско уобличење у песми „Вијадукт“, у којој се у готово надреалистичком убрзању слика енциклопедијски представља брзина:

*Пробудио сам се у зору,
јер данас ђу досјејџи у груји ѡрад.*

Гледам:

*мајисџирала, вијадукџи, мосџи,
црни асфалџи са белом симеџралом, сужењем у даљини
џуџа. Тачка.*

*Узбуђење: џроџичу возила исџод мене, брује
и џо ме исџуњава, џразни јача. (Исто: 37)*

У наставку песме обимни каталог надовезаних слика истовремено метонимијски дочарава брзину којом се смењују призори на путу испод вијадука, дакле испод повлашћеног места посматрања, али и асоцијације које призори изазивају уколико лирско Ја покуша у имагинацији да продужи њихово путовање:

*бродски конџејнери офарбани, агресирани.
Преџаковани, џреџуњени робом.
Смесџиће их на џалубама.
Димензије, осџурачи. Вредносџи. Сџандардне дужине.
Посебне браве. Пломбе. Боје меџала. Нијансе рђе. Боје.
Бродске сирене. Високи џриџисак у цевима.
Неџрекидни џокреџи. (Исто: 39)*

Овај неофутуристички пасаж, који истовремено слави брзину и технику, на дубљем семантичком нивоу представља потпуну супротност магистралном току Милорадо-

вићевог певања. Техника, као метонимија савремености, у потпуности испуњава простор слике, и само понеко реторичко место и даље задржава лирски карактер текста, чија је естетска природа, у односу нпр. на песму „Дуга светла“, битно другачија.

Завршетак песме указује на природу тог дубљег места сагласја између узнемирујуће ентропије (пост)модерности и лирског Ја:

*Атмосфера, крећања
премештања,
ковићлац значења која нису
оно што су била пре само једној ирена.
Друмови. Црне шачке. Следи ишћиници. Ауто-стојери.
Локални мишови.*

*Телефонирам: „Знам, Овде сам,
чекам, да ме покује...” (Исто: 40)*

„Ковитлац значења” као апсолутна релативност, односно перпетуирана арбитрарност слике као означитеља, на дубљем нивоу одговара привиду који нуде рекламни призори. Оно што их разликује, међутим, јесте темпоралност. Док рекламни приказ нуди привид статичности лажног мита, аутентична ентропија нуди потпуну слободу – немогућност стабилног значења и непрекидност кретања као перманентно стање. И једно и друго пак имају одјек у дубини лирског гласа. „Очи света” (Исто: 45) постале су очи посматрача, али, и не мање битно, лирски текст и даље остаје властан над ентропијом. Циклична структура песме (почиње са мотивом пута и њиме се завршава) дефинитивно означава крајњи домет ентропије и најдалекосежнију функцију каталога: овај древни епски инструмент у Милорадовићевој лирици на концу се испоставља као могућност да се, дозирано и ограничено, ентропија пројави у тексту али тако да не угрожава његову лирску природу.

3.

Збирка *Рубови* (2018), на досадашњем нивоу песничког опуса, може представљати могућност нове поетичке фазе. После четири наглашеније веристичке збирке, са приметном дозом лирске наратије и концептуалног груписања, *Рубови* имају слободнију композицију и текст засићенији метафоричким говором. Верност конкретної слици из стварности и искуства тиме није умањена, али је њена очигледност и омеђеност често порозна и не тако јасно омеђена. У односу на претходне четири збирке, у *Рубовима* не постоји доминантна тема или мотив који би песме у једној књизи везивао концептуалним оквиром, по чему ова збирка подсећа на прве две из Милорадовићевог опуса. Свеукупно гледано, у лирском тексту *Рубова* као да се засвођује једна поетика и на њеним основама граде и шири, метапоетички захвати.

Каталогски поступак марkira ове промене. У песми „Кише”, централна слика у каталогу је вишеструко усложњена асоцијативним преплитањем телесног и просторног контекста:

*Пужеви се буге,
масџиљае оловке оживљавају збої кише
и исїисују црџе на кожи,
їроїїїнуїїе, їлавичасїїе кишне їлисїїе.*

Чиїамо слике исїред себе.

*Све шїїо може да се објасни
їрубо је, шїелесно, разорно. (Милорадовић 2018: 10–11)*

Завршни дистих песме има јасну метапоетичку компоненту. Представљивост света није доведена у питање, као у кључним каталожним песмама из претходне збирке, али јесте једнозначност представљеног – отуда „разорност“ објашњавања. Лирски квалитет света је у његовој вишезначности, премда се доминантно стишан тон текста опире „ковитлацу значења“. Са друге стране, ковитлац значења, односно еруптивни каталожки низ, није незаступљен у овој збирци (чак је и на композиционо повлашћеном месту – у последњој песми „Олује“), али не представља одређујућу разлику у односу на претходне збирке, напротив.

Кључни поетички помак, који је последица овог свесног кретања ка вишезначности, јесте извесна врста посредне аутореференцијалности, где лирско Ја не посеже за директним цитирањем својих претходних исказа већ за уланчавањем темељних слика у песме са метапоетичком и рефлексивном вредношћу, а у тежњи да се искомом из веристичког проседеа досегну и нека шира, антрополошка значења.

У песми „Људи“, интимистички мотиви постепено попримају значење неаутентичности као мреже навика и чинова који одвајају личност од егзистенције:

Тихи људи у великим собама ћуїїе.

Циїеле їланцају.

[...]

*Провеїїравају кишне манїїиле,
носе нове шешире.*

*У новчанику їроїїежу им се рачуни,
као мехови хармонике
исїресавијани;
диїиїїално уїїиснуїїо време,
улица, їраг,
једина су веза са овим свеїїом,
їоїїврда да су, заисїїа, їосїїојали. (Исто: 27–28)*

Интима дома преокренута је и у песми „25 °C“. Семантички укрштена са једном од често коришћених тема: сменом календарских доба, где у односу на навирућу светлост и топлину, топлина унутар зидова постаје „омча“:

*Свеїлосїї шренуїака.
Памейї йорочної круїа.*

*Вребају инцидентїи у шекстїу и уойшїе,
досїижу се сїейени Целзијуса;
лебде кружнице
и исїосїављају као омче
а чине се као милосїї дома, куће. (Исто: 29–30)*

На плану каталожног поступка, оваква организација дескриптивних мотива присутна је већ у збирци *Последња вечера*, као вид веристичког преобликовања и одређене мимикрије рефлексивног епилога у тексту. Оно што је, међутим, карактеристично за нову Милорадовићеву фазу јесте уланчавање апстрактнијих слика у каталог. Отуда се један за другим нижу мотиви попут „памети породичног круга“ или „инцидената у тексту и уопште“, који треба да пробију одређеност веристичке слике и да убрзају лирску путању значења. Због оваквог померања семантичких акцената, у Милорадовићевој поезији постају могуће и сасвим рефлексивне песме попут „Зени-та“, која такође садржи каталог мотива, али сасвим апстрактних и приписаних одређеном колективном лирском Ја као носиоцу неаутентичности:

*Разбијамо дане,
шрошимо унаїред саше
и увек йромакне зениї.*

*Не знамо да се коцкамо злаїом
и да су наше сенке од нас веће. (Исто: 44)*

У светлу претходних збирки, овај поступак није неочекиван. До рефлексивније лирике Милорадовић је стигао постепено, индуктивним путем који је у уској вези са каталожним поступком. У првим збиркама каталог је имао функцију извесног сажамања дескрипције и убрзања наратије да би био припрема за ауторефлексију, односно путовање ка реинтеграцији сопства. У контексту доминантне теме путовања, он је маркирао привремене промене правца семантичког кретања: од кретања по спољашњем простору ка кретању у унутрашњем простору, у реминисценцијама, сећањима или еруптивним сликама које су навирале са дна искуства и из талогa подсвесног.

У постепеном померању ка веристичком изразу, у другој фази коју обухвата распон од збирке *Слајдови* до књиге *О зеленом камиону и друїом*, Милорадовић испрва дискурзивно поједностављује рефлексивни епилог каталожских песама, да би га у једном тренутку сасвим приближио лирском изразу и рефлексивни моменат уподобио дескриптивном или наративном исказу. Истовремено долази и до разлагања каталожног поступка на лирску наратију, што у повратној спрези указује на његову парадоксалну природу: детемпорализацијом призора, који задржава своју просторну поступност, каталог заправо убрзава лирску наратију, мења хотимично благи ритам песме и гради динамику између сигурног, поступног, уходаног језика и ентропије убрзаних слика.

Истовремено, појава лабаво организованих каталога који су текстуално омеђени тек структурном циклизацијом уводног мотива, а неретко и графостилемски раздвојени на фрагменте, указује на извесно померање ка релативности значења искуствених слика и ограничено и моделовано допуштање ентропији да се објави у тексту. Кључна поетичка последица објављивања овог „ковитлаца значења“ јесте темељни отклон од непосредније разумљивости слике, који, у тренуцима када и даље није довољно развијен симболички или метафорички потенцијал Милорадовићевог песничког језика, неминовно ову поезију усмерава ка рефлексивности. У таквим поетичким координатама каталожке песме постају организовано мноштво апстрактних или аутореференцијалних слика које сада немају ауторефлексивно, ауто или метапоетичко значење већ се тотализују на свеукупност човекове позиције.

У том контексту, мноштвено лирско Ја, као облик некарактеристичан за претходне фазе у Милорадовићевој поезији, указује на нове поетичке хоризонте који би могли, не нужно, бити досегнути у књигама песама које ће овај тихи међугенерацјски лирски глас тек испевати.

Литература:

- Бешић, Ален. Лирски нихилизам, *Београдски књижевни часопис*, VI, бр. 20/21, 2010, 186–190.
- Васић, Бојан. Рубно о рубном, Петар Милорадовић, *Рубови*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2018, 93–100.
- Домазет, Василије. Дијаграми имагинарне прошлости. *Књижевни лисци*, IV, бр. 34, 1. 6. 2005, 8.
- Јовановић, Ненад. Према стварности, Петар Милорадовић, *О зеленом камиону и друјом*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2014, 101–111.
- Милорадовић, Петар. *Колонија*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2007.
- Милорадовић, Петар. *О зеленом камиону и друјом*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2014.
- Милорадовић, Петар. *Порјџо*, Књижевна омладина Србије, Београд, 2000.
- Милорадовић, Петар. *Последња вечера*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2010.
- Милорадовић, Петар. *Слајдови*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2004.
- Милорадовић, Петар. *Средоземља*, Књижевна омладина Србије, Београд, 1997.
- Радојчић, Саша. Пригушено, сасвим пригушено, *Дневник*, бр. 18541, 9. 9. 1998, 18.
- Тишма, Слободан. Сабирање и мајсторисање, *Дневник*, бр. 19640, 10. 10. 2001, 20.

*

- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak, Gradac, 2005.
- Diltaj, Vilhelm. *Doživljaj i pesništvo*. Orpheus, Novi Sad, 2004.