



ПОЕЗИЈА ИВАНЕ ВЕЛИМИРАЦ: ХЕРАКЛИТОВСКА ПРЕДСКАЗАЊА

И знајући њену *шајну*, свесно сам јој *приписао* речи
које су биле *исказане* *поводом* *пророчишта*:
[ὁ ἀναξ οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς]
οὔτε λέγειν οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει.
Кјеркегор, „Трагови сенки“ у Или - Или

[Ајолон чије је *пророчиште* у Делфима],
ниш *ојкрива*, ниш *сакрива*, већ *знаке даје*.
Хераклит, фрагмент ДК 92

У прву збирку песама Иване Велимирац, *Древни гечак* (КОВ, Вршац, 2003) силази се као у богати рудник језика и мишљења. Кратки увод, односно поднаслов друге књиге, *Излазак звери са излажењима из живоџиња* (Културни центар Новог Сада, 2020), предлаже говор о успоменама и обрисима, „као и свакојаким појмовима“. Понукани смо овим романескним насловом¹ који подсећа на резиме прозних поглавља да се питамо да ли је реч и о појмовима самог песничког говора?... У аутопоетичком коментару насловљеном у есејистичком маниру, „О древном дечаку“,² Ивана Велимирац каже да би *древни гечак* био „други у себи самом“. Биће адекватно теоријском бићу, то јест „биће прелаза“ од текста до интертекста, биће под маском „приповедног лукавства“ којим уме да се служи песникиња-есејиста.

Панургијевске недоумице

Песникиња Ивана Велимирац такође је есејиста, преводилац са енглеског и француског, добитница Награде „Бранко Јелић“ за превод савременог француског романа *Надлештво за башће и рибњаке* Д. Декоана (2018). У међувремену објављивања две

¹ Ивана Велимирац, *Излазак звери са излажењима из живоџиња. Поема прелаза и прескока у којој се говори о разноврсним излажењима из најразличитијих облика живоџа, из ствари и из њихових обриса, као и из свакојаким појмова*, Културни центар Новог Сада, 2020. Прва верзија, у часопису *Ајон*, број 26, јануар–фебруар–март 2014, носила је наслов *Излазак звери са излажењима из живоџиња. Поема прелаза и прескока у којој се говори о разноврсним излажењима из разноликих облика живоџа*. Доступно на: http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_26/poezija/1_ivana_velimirac.html (7. XII 2020).

² *Дискурзивна шела поезије*, зборник чијим се дизајном песникиња бавила и била једна од уредница, АЖИН, Београд, 2004, стр. 54. Аутопоетици претходи четрнаест песама из *Древног гечака*, у два ступца, стр. 47–53.

песничке књиге, Ивана Велимирац се бавила Монтењевим *Есејима* и *Дневником ѿуѿовања*: поменимо доступне приказе писане на прирубницама Монтења³ и одломак превода *Дневника* у часопису *Писмо*, Београд, бр. 86–87/2006. Излагање задовољства у критичком читању, преко мање-више околишног „коментарa“, завршава аутокритиком, као код Ролана Барта: „Коментар тада у мојим очима постаје текст, фикција, један напукли омотач“.⁴ Није ли то разлог због којег Барт тврди да се не може говорити „о“ тексту, него „у њему, на његов начин...“?⁵ Уосталом, Валтер Бенјамин је хтео, у критици Адорновог дела поводом Кјеркегорове естетике, да „говори у Кјеркегору“.⁶

Приближавајући две културе путем културног моста између два језика, Ивана Велимирац је објавила оглед на француском с духовитим насловом: „О Станиславу Винаверу, преводиоцу Раблеа, или како су Гаргантua и Пантагруел проговорили на српском“.⁷ Будући да је француски писац владао крајњим могућностима у игрању са језиком, Винавер је 1953. године, поводом 400. годишњице Раблеове смрти, рекао:

*Рабле је нејреводљив, ѿпросио заѿио шѿио шѿражи од ѿреводиоца исѿиу шѿу иѿру са језиком, – а шѿа је иѿра мало коме даѿиа.*⁸

Али без те последње резерве, сазнавши да Аугустин Ујевић, „у часу последњег опроштаја“, припрема превод Марсела Пруста, и уверен да „ће то бити... вирски пеан“, у писму давнашњем пријатељу Винавер поручује, стварајући језичку кованицу (глагол „потинити“, од надимка Тин):

*Најреѿи се, Тине, и сѿаси нам своја Прусѿиа, – ѿѿиѿини ѿа и ѿреѿиѿини, али ѿре свеѿа, не заборави: да су нам шѿвоји рођени ѿеснички усхѿиѿи ѿреѿежѿнији од било каквоѿ ѿревода.*⁹

Један стих поеме *Излазак звери са излажењима из живоѿиѿиња* (стр. 26), долази нам из тог изазовног преводилачког искуства,

из Пануријеѿих недоумица

то јест, уколико повезаност поезије и мишљења није довољна песницима с раблеовским апетитом, не треба ли дакле додати и усхите пред повезаношћу њихове личне поезије и њихових уметничких превода са страних језика?! У *Изласку звери са излажењима*

³ Доступно на: <http://cornucopia16.com/blog/tag/montaigne-1912-montaigne-2012/> (7. XII 2020).

⁴ Ролан Барт, *Задовољсѿиво у шѿексѿиу*, превео Јовица Аѿин, Ниш, Градина, 1975, стр. 22.

⁵ *Исѿио*, стр. 29.

⁶ Валтер Бенјамин, писмо Адорну, Берлин, 1. XII 1932. Види: Theodor W. Adorno / Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, приредио Henri Lonitz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1994.

⁷ Ивана Велимирац, „Sur Stanislav Vinaver, traducteur de Rabelais ou comment Gargantua et Pantagruel se mirent à parler serbe“, *Revue sezièmiste Le Verger – bouquet 1*, доступно на: http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/Verger1_VELIMIRAC.pdf (7. XII 2020).

⁸ Станисав Винавер, *Беоѿрадско ѿледало* (наслов по сталној рубрици коју је Винавер водио у листу *Република*, 1952–1955), текстове приредио Гојко Тешић, Београд, Слово љубве, 1977, стр. 96–97.

⁹ Станислав Винавер, „Писмо Тину Ујевићу“, 29. септембра 1954, *исѿио*, стр. 202.

из живоџиња, песникиња прави једну другу алузију на то искуство – овог пута на сопствени превод Коктоовог исповедног дела *Оџијум*.¹⁰ Ако се у поеми нагнемо над особеност мотива и шумова (стр. 25):

*из шкољке ѡреводиоца
несавесној ходочасника,*

пазознаје се да је, писана на српском, настајала на француском тлу. Међу најличнијим означитељима су они са фигуром анаколута: „из писма оцу / а и мајци / (непослатих)“ (стр. 20), те неколико топонима, Версаја (стр. 26) и „бледиx рибизли Марије Антоанете“ (стр. 11), као и употреба појединачних имена – поготово страних песника, од Рилкеа до Целана, затим евоцирање личности из књижевног наслеђа, усложњава поетичку вишезначност. По Баумгартеновој естетици, имена су поетична у смислу у којем су „представе појединачног особито поетичне“.¹¹ Осећање пријатности које, како каже Баумгартен, произлази из низа поетичних асоцијација, протеже се до угодности читања. Културолошке референце, фројдовским језиком речено: симпатија са трагичним судбинама прогнаника или несретних љубавника, достижу врхунац у епизоди са Бокачовом јунакињом која се предаје успоменама које, као звери, излазе „из ђупа из којег ниче босиљак / у којем је сломљена лобања љубавника“.¹² Те песникињине референце-симпатије улазе у оштар сукоб са зверским светом некултуре, не-цивилизације: то би било морално стање разлике, изражено преко фигура анаколута.

Кад је Стендал сишао у напуштена окна рудника соли близу Салцбурга, дивио се грани оголелој после зиме, која је, „под утицајем вода пуних честица соли, које је на-тапају, а затим је [рудари] остављају на суву повлачећи се, да би је нашли сасвим покривену блиставим кристалима“.¹³ Дубине језика остају *non finito* на крају рудокопа. Сваки појединачни, па и наш сопствени покушај да приђемо том свету, унапред је превладан приначењима језичких понора, као грана из рудника соли, на чијем прикрајку

џесак исијава недовршеним џричама и несавладаним џвором
(*Древни дечак*, стр. 35).

¹⁰ Жан Кокто, *Оџијум*, дневник детоксикације из 1930. (са цртежима писца), превела Ивана Велимирац, Градац, Чачак, 2012. Кад се Ролан Барт позива на историју – „нашу историју“ (западњачког света?), он не пробија отворена врата тврдећи да „текст насладе избија у њој увек на начин скандала (ишчашења)...“, *Задовољство у џексџу*, стр. 27.

¹¹ Александер Готлиб Баумгартен, *Филозофске медиџације о неким асџекџима џесничкој дела*, превео са латинског Александар Лома, БИГЗ, Београд, 1985, стр. 68–69.

¹² *Излазак звери...*, стр. 32. За извор упореди: Giovanni Воссасџио, *Декамерон*, т. I, превео Михаило Добрић, Издавачки завод Југославија, Београд, 1966, стр. 441–446. Четврти дан – Прича пета: „Исабетина брађа убију њеног љубавника [...], она кришом ископа његову главу и метне је у земљани суд са босиљком“. За крај приче, Бокаџо цитира два прва стиха једне дуже сицилијанске песме: *Ко ми је џај босиљак украо...*

¹³ Анри Бејл Стендал, *О љубави*, „Салцбуршка грана“, превела Вера Бакотић Мијушковић, Минерва, Суботица, 1976.

Жанр маргиналија, као посебан огранак околишних коментара (Едгар Алан По, *Marginalia*, са наслеђем у Бодлеровим преводима и Валеријевим песничким белешкама), који код нас оживљава 1929. године Марка Ристића у рубрици у *Лейоису Мајице српске*, дозвољава непосредно критичко реаговање – додаток, мисао као из-мишљање на основу текста-матрице.

Вађење руде језика био би наш покушај – „прави превод“ монтењевског жанра *essai* који гласи оглед, огледање као п(р)окушавање – да се допре до древног начела λόγος. Да се преко онога што се говори (λέγει), отвори смисао природе као истинске суштине. Хераклитов појам себе-скривања, у Фрагменту 92, Хелшер коментарише овако: Аполон оглашава исто у слици и поредби.¹⁴ „Говорити о знању као о метафори живота, живљења“: средишњи појам поновљен је два пута у аутопоетичком огледу Иване Велимирац (2004: стр. 54). Минерални свет, као и свет флоре и фауне, сачињавају нашу природну околину коју делимо

са шелима заборава, рибама гводихалицама,
чуване у шјајној преиради,
као ораси шшо су изнушра појели своје језиро од уља и швари

(Исшо, стр. 7).

Преиначења

Није случајно да предметна личност, лирски објекат *Древног гечака* – али то је већ предосећање поеме *Излазак звери...* – „говори многе језике“, што му омогућава да „преброј[и] језике дошљака“ (стр. 29), од левантинских језика до пророковања „да ће муцави познавати реторство / и девице мудре и луде бити описмењене“ (стр. 15), да стопу по стопу у давну прошлост, обликује и орфејски оживи читав један замишљени свет (стр. 22–23):

прешвара се из рибе у шшицу,

или

гани као сенке шрошцања времена, шлишца кориша шока,
иде се ошрававају шрајања кроз све мешаморфозе,

што је навело Јовицу Аћина да, у препоруци за штампање књиге *Древни гечак*, установи превасходно појављивање предмета и језика као духа преображења... Наиме, у Иваниној поезији, Аћин је луцидно назрео „поетску феноменологију трансформација“. У поговору *Изласка звери...*, Јелена Милинковић помиње Овидијеве *Мешаморфозе*

¹⁴ U. Hölscher, „Анаксимандар и почетак филозофије“ (1953), цитирао Богољуб Шијаковић, *Mythos, Physis, Psyche* (поглавље „Physis и psyche: crux Heraclitea“), Јасен, Београд, 2002, стр. 208.

јер ово дело „описује прелазе, прескоке, излагања и трансформације“.¹⁵ С наше стране, у правцу језичких истраживања генија језика Растка Петровића, према наслову једне песме из *Ошкровења* (1922), радије бисмо мислили на унутрашња *преиначења* поетског језика и личности.

Растко Петровић је кроз *Ошкровење* искусио халуцинантну моћ дословног храњења те фигуре: „нахранити зверства“ (*Ово о једном ђеснику*, песма посвећена Милану Дединцу), од локализације фантазма: „боливијско зверје“ (*Пушник*, песма посвећена Станиславу Винаверу), до закључне париске песме поништавања сопственог постојања, одрицања од постизања „ванмишићне екстазе“ (*Зверсџва*, датирано: „Париз, 1922“). Један од повереника тајни *Ошкровења*, Марко Ристић, којем је иначе посвећена песма *Преиначења*, рећи ће у предговору свом издању Расткових изабраних дела, да песникова својеврсна декларација права човека, није могла да избегне

*да буде и декларација ђрава звери, [јер] оно шџо је ђесник очајнички и без усџеха џе-
жио да ђосџиине, џо је превазилажење џелесној, зверској, ђреко еџзалиџације џелесној, с
оне сџране еџзасџерације зверској.*¹⁶

Појам преиначења налази се у збирци једне од песникиња коју помиње *Излазак звери...* (стр. 27), Нели Закс (Nelly Sachs, 1881–1970): *Flucht und Verwandung* – *Бексџво и ђреиначење* (1953), у којем се пророкује преко лета птица.

Дакле, у питању нису само песнички облици који мењају места и знакове интерпункције; то је цео смисао поезије, далеко пре Овидија, у делфијском гласу пророчице Питије, које је Хераклит једном заувек образложио у одломку:

Аџолон указује, не ђојашњава.

Реч је о другој верзији превода коју Мирослав Марковић предлаже у свом тумачењу *Филозофије Хераклиџа мрачној* (Нолит, Београд, 1983, стр. 53). Марковић назива Фрагмент ДК 92 питијски афоризам: „скривени али елоквентни Логос пореди се овде са подједнако скривеним и подједнако речитим богом Аполоном“; слично обоготворење Логоса је у Фрагменту 23 (= ДК 112). Превод Анице Савић Ребац гласи: „...Хераклитов делфијски бог, нити казује нити скрива већ наговештава“¹⁷ – то су показатељи које треба тумачити, додаје Марсел Конш.¹⁸ Са своје стране, Кирк и Рејвен сматрају да „φύσις вероватно не значи Природу, него праву конституцију ствари“.¹⁹ Трагајући за јединственим законом укрштаја у природи, вероватно надахнут и овим одломком

¹⁵ Јелена Милинковић, „Тело звери, језик тела“, поговор *Изласка звери...*, стр. 42.

¹⁶ М. Ристић, „Растко Петровић“, предговор у: Р. Петровић, *Избор 1919–1924*, Матица српска, Нови Сад, 1958, стр. 24.

¹⁷ Аница Савић Ребац, *Предџлаџонска ероџолоџија* (1932), поглавље „Фанес и свет“, ново издање приредила Даринка Зличић, Књижевна заједница Новог Сада, 1984, стр. 118.

¹⁸ Marcel Conche, *Héraclite: Fragments*, P. U. F, Paris, 1987, стр. 151. Жак Лакан у сеанси од 8. маја 1973. Семинара XX: *Jou (Encore, Seuil, Paris, 1975, стр. 145)*, преводи још необичније: „il n'avoue ni ne cache, il signifie“ – то јест: „он [Аполон] не признаје ни не скрива, него означава“.

¹⁹ C. S. Kirk, J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge University Press, 1963, стр. 194.

мислиоца из Ефеса, Лаза Костић у делу *Основно начело. Криптички увод у ошћу филозофију* (1884), види Хераклита поетски, „у заносу пророка“²⁰

Само одређење поетског говора, у огледу „О древном дечаку“ (2004: стр. 54) као „мисли из супротности, мишљење супротности“, не би било довољно да упуту на грчког мислиоца укрштања супротности, посебно са „бићем текста и текстова“, како стоји у аутопоетичком тексту. Да ли зрелост може бити, како се обично каже, „прерана“, а личност: стари-млади? Или све те супротности сплићу тајну посебног песничког талента о којем је Кјеркегор говорио као о тајни, приписујући Хераклитов фрагмент неименованој познаници у маглама и ветровима на крајњем северу, код Хиперборејаца?... Или на основу питања које Марсел Конш покушава да реши, Хераклитов енигматични фрагмент представља „парадигму самог хераклитовског језика“ (нав. *месџо*, 1987)? Пренео га је Јамблик у *Еџиџским мисџеријама* (136, 4), да би Хераклитовим фрагментом илустровао дефиницију симболичног језика, који је по њему врачање. Замисао траје од Орфејевих времена, кад је песник-пророк певао с Аполоном, како Хорације каже у *Писму Пизонима*, када су „песме носиле пророштва“ и „кроз песму зборила пророштва“,²¹ наставља се у Баумгартеновој филозофији песништва (1735) с корисном разликом између *џредвиђања* као представе о будућем времену и *предвиђања* израженог речима, које Баумгартен назива *џредсказањем*,²² све до *Духа уџоџије* у којој Блох дефинише песништво као „померано пророчанство“ (1918).

Зар метафорични говор живота (именица) и живљења (делатни чин), не од-говара предсказања поезије у виду парадигме сопственог говора (λέγει) као начелу пророчанства Питије у древном делфијском храму? Хераклитовска φύσις читава се знацима!

Ивана Велимирац сажима то начело у стих, уопштавајући формулацију далекосежне песничке делатности о њој самој:

указује, а не означава

(Древни гечак, стр. 37)!

Формулација одговара Кјеркегоровој замисли да је постојање само по себи недоказива позиција, или како га тумачи Жан Вал, „непоказива – једино означавајућа“.²³

Доследно поетици формулисаној у том муњевитом стиху, поезија Иване Велимирац према томе „прориче облик недовршеној скици“ за „књигу скривених значења“ (2003: стр. 34. и 32) и нема потребу да наводи ниједно од „имена пророка“ (стр. 30), јер се „чуда [јављају] и мимо пророчанстава“ (стр. 24).

Циклус од неколико песама, „Додатак *Древном гечаку*“, неодољиво искрсава на крају збирке: четири завршне песме у незадрживом, кружном току изворног говора.

²⁰ Лаза Костић, *Основно начело*, Култура, Београд, 1964, стр. 52.

²¹ Хорације, „Песничка уметност“ (стихови 401–407), у избору *Писма*, превела Радмила Шалабалић, Српска књижевна задруга, Београд, 1972, стр. 86.

²² Филозофске медитације..., нав. *дело*, LX, стр. 50–51. То ће бити „будућа сећања из бележнице“ (*Изразак звери...*, стр. 32).

²³ Jean Wahl, „Хајдегер и Кјеркегор“ (1933), у збирци огледа *Кјеркегоровске сџуџује* (*Etudes kierkegaardiennes*, 1938; Vrin, Paris, 1974).

Оне црпу теме из грчких митова који су колевка европске цивилизације, остајући у најтежњем додиру са настанком језика, као и са нашим личним најранијим успоменама. Враџбинска бројаница имена: Хеспериде, Полифем, Арахна, Аријадна и Пенелопа (стр. 43–49):

Конац на другом крају, већ се расиљиће.

Детињство остаје највернија метафора игре са светом и његовим трајним означавањима. За песникињу, то су на пример летовања на острву, које је по легенди древни Фарос – „грчки мит као бајка мог детињства на простору изгубљеног, ишчезлог острва“ („О древном дечаку“, стр. 55; „из смоле и вреска са острва“, *Излазак звери...*, стр. 27). Занимање за прастаре и предачке облике живота, присутно у првој књизи, филигрански је проткано у другој, преко „копчи на сандалама / римског завештања на дунавским обалама“.²⁴

У подтексту античког наслеђа, у подземном деловању Арахне и Аријадне, „сви облици изникну...“ преко сенчења, или преко нацрта. То су „цртежи унутрашње побуде“ (стр. 38), као у случају Едипове легенде – „анатомија трпних стања / скица је његовог кретања“. Све док не дође до трагичног сазнања о сопственој судбини, Едип је лик који „самог себе другим зове“ (стр. 20). Оженивши се својом мајком, Едип се огрешио о закон најсветлијих аполонских снага.²⁵ Трогласном драмском хору: Арахна, Аријадна, на питање „како се суочити са властитим ликом“, Ивана Велимирац одговара придодавући легендарни лик ткаље Пенелопе, да би одговорила у њено име: „Знати за обе, не бити ни једна“ (стр. 49). Мит андрогина („плавокоси дечак / са очима девојчице“, вичан змијским стаништима, стр. 47), вероватно је средишње рударско окно тих мена. Дечак би могао да буде девојчица. Да ли је тако?

Споменули смо да легендама (песникињиног) детињства понетим с острва Хвар, припада „Полифемова пећина“, док је Корчула требало да буде обитавалиште Кирке (по уверењу Аристида Вучетића). Треба ли историју поезије као подсвест, дубоко лично подсећање на прва искуства детињства, довести пресушивањем до свести о сопственом бићу и језику? Не води ли томе песникињина „вера у пророчанске снове“ (стр. 19)?! Речено фројдовским језиком: да тамо где је било „оно“ – језик историје, храм подсвести – настане „ја“, језик који смо лично завредили?²⁶

²⁴ *Излазак звери...*, стр. 16. Од дунавских обала, „ниског водостаја у Линцу“ (стр. 14), до друге обале Сене, поема се ствара у другом језичком простору, у суседству хербаријума у Версају. Дакле, то-понимична конкретизација није одсутна у поеми, као што би се могло помислити (поговор Јелене Милинковић, стр. 43).

²⁵ Јохан Ј. Бахофен, *Мајтеринско право* (1861), § 81 Софокле и Египат. О материнској фигури Аријадне, која нестаје у подземном свету; пошто ју је Тезеј напустио, Аријадна ће се страствено одати Дионисовој чулној и божанској љубави. Бахофен у додатку 154 поткрепљује легенду наводима из грчких и римских написа. Видети такође белешку Анице Савић Ребац о утицају матријархалних и патријархалних представа на грчку религију и митове: *Предилајонска еројологија*, стр. 124 (напомена 28а).

²⁶ Наша претпоставка противуречи тези Дубравке Ђурић у поговору зборника *Дискурзивна шела поезије* (АЖИН, Београд, 2004, стр. 148), о опонашању других говора, о „еклектичком језику“ то јест о „мимезису“ (!) поетског текста Иване Велимирац, који ни више ни мање, „...самосвесно настаје као мимезис мимезиса“. Дубравка Ђурић је побркала функције речи на неколико различитих

Егзорцистички антибестијариј

Друга песничка књига Иване Велимирац, *Излазак звери...*, по силном темпераменту којим ваља магму речи и симбола, гроздове асоцијација у стиховима као без даха, представља одскок, прескок језика којим је говорио Аполинер, па и *Древни гечак*. Док је добар део песничког света проговорио у првој збирци Иване Велимирац, природно окренут језику као свом предмету, *Излазак звери...* непосредно изражава, игра, сâм језик као средство, чин „егзорцизирања“. И то чини на начин којим се служи Аполонова надахнута пророчица у бунилу, као баханаткиње у играма звери (као у Андрићевој параболу уметности, *Асја и вук*); на начин којим су надреалисти предлагали своје дело под називом *Анџи-Зид* као „прилог за правилније схватање надреализма“ (Марко Ристић и Ване Бор, 1932). У модерној поезији, после навештења насиља звери у Лотреамоновим *Малдороровим ђевањима*, Гијом Аполинер подсетиће на два лика песника-пророка: Тиресију, Едиповог двополног неумитног гласоношу и древног барда Орфеја (циклус *Зверињак или Орфејева ђоворка*, са цртежима Раула Дифија, 1911, и *Тиресијине дојке*, „надреалистичка драма“, 1917). Коктоов цртеж, изабран за насловну страну књиге *Древни гечак*, представља портрет Орфеја из 1956. године, у доба када Алан Боске, кога у томе прати Бранко Миљковић, обнавља Орфејево завештање. У међувремену, Рилке је унео „мисаону сликовитост“ у циклус *Сонеџи Орфеју* (1923), а по Крлежиној парафрази одломка из *Девинских елеџија* (исте 1923):

Њо живинским образима разазнајемо шџо је извана, [мага] раном Дјеџеџу ... скривамо оно живинско и оџворено и од смрџи слободно ђред собом.²⁷

Кључ који новопронађени језик предлаже за отварање „прелаза и прескока“ зидова у *Изласку звери...*, је тај: чини се да, док је *Древни гечак* описивао говор као свој основни предмет, поема га сада исказује, показује као дело, ѣруов. Питамо се, да ли је то смисао „егзорцизма“ који је песникиња поменула (у писму од 17. јануара 2020, које себи дозвољавам да наведем), именујући свој покушај управо као „егзорцистички антибестијариј“. Да ли је то смисао њене „версајске импровизације“ (стр. 26)? У позадини поетских исказа, призивање посмртних сени, поименце Нели Закс и Паула Целана, сведока трагичног Другог светског рата, подсећа на историју нашег поднебља, на скрхане утопије и наде, пред којима се поставља питање о опседању душа – „и како смо проводили егзорцизме“, како Грга Гамулин пише у непослатом (још једном) писму Мирославу Крлежи (1980).²⁸

нивоа, и запала у идеализовање језичког медијума. По њеном мишљењу, „ауторка [књиге *Древни гечак*], показује да је све језик, да стварност не постоји изван језика, да свако знање, свака историја, постоје у писаном облику“ (*Нав. месџо*). Рекло би се да историја није постојала пре открића писменâ, и да за људе који су рођени неми и глуви, „стварност не постоји...“! Против сличних заблуда, Дидро је још у XVIII веку писао оглед о слепима, а Дерида у XX веку оглед о логоцентризму (види *О ѣрамаџолоџији*, Сарајево, 1974).

²⁷ Мирослав Крлежа, „О Рилкеовој поезији“ (1930), *Есеји*, Нолит, Београд, 1973, стр. 208.

²⁸ Док један узалуд од Крлеже као *vatesa* (римског песника-пророка), тражи „неки знак, макар и без значења, тек толико да дозна: постоји ли нешто, бар фикција нека?“ (Г. Гамулин, „Писмо с Понта“,

Истерују се – или протерују – људски страхови и море, људска телесна и духовна злодела, и наше опсене:

из бунила лојоса
раскаланошћи лексиса
излазе
излазе
излазе звери

(стр. 37).

Звери су одлучујућа „шифра егзистенције“, да се послужимо изразом који је Еуген Финк, са становишта говорнојезичког разумевања бића, употребио у тумачењу бекства из мучне људске ситуације у Павезеовом дијалогу *Дивља живоћинија*.²⁹ Станислав Винавер је писао о смислу тих алегорија у збирци песама *Масћогонџи* Александра Вуча (1952): мастодонти, „тешке и мамурне празвери [су] умна пародија сваког огорчења и језе“.³⁰ Ако ту филозофску, умну „шифру“ преведемо на језик тумачења књижевног уметничког дела, долазимо до основне стилске фигуре у *Изласку звери...*: синегдохе. Она кулминира у хетерокосмичкој поетској фикцији.

Аполон није само *Musaget*, предводник Муза, него и стрелац неумитне снаге. Говорећи о битним егзистенцијалним искуствима до којих се може доћи у нашем опхођењу са уметничким делима, Финк не занемарује силе „лепога-чега и у исти мах страшнога-чега“. И Финк наводи двојну природу Аполона алудирајући на Рилкеову песму *Ајолоново ѿојрсје*: „Уметничко дело погађа људе – као Аполонова стрела Ниобиде. 'Јер не постоји место / Које те не види. Мораш живот свој променити', каже се у Рилкеовој песми“.³¹

Дубоко лична поезија Иване Велимирац, градацијом многих богатих књижевних и историјских асоцијација, повезује свет познатих чињеница са узбурканом маштом. Њене понекад надреалистичке слике, каденца „граничних говора“,³² немају и не могу

часопис *Гордојан*, бр. 12, Загреб, 1982, стр. 77), другог ће Крлежа надахнути на проналазак израза „интелектуалне звери“ (*Vugu*: Бора Ћосић, „Послови, сумње, снови Мирослава Крлеже“, *исћо*, стр. 23). До сада смо, у „кућним симпозионима“, знали само за израз као у четири зида: окретати се као звер у кавезу.

²⁹ Види Еуген Финк, *Ејилози ѿоезију* (1971), БИГЗ, Београд 1979, стр. 73. О Финковом схватању односа философије и песништва: предговор Милана Дамњановића (стр. 5–11), и Дамњановићев оглед „Е. Финк и трансцендентална феноменологија“, *Поља*, бр. 163 (септембар), Нови Сад, 1972.

³⁰ Станислав Винавер, „Мастодонти од Александра Вуча“, *Београдско ојлегало*, нав. дело, стр. 37.

³¹ *исћо*, стр. 53. Видети такође Финков коментар Хераклитовог Фрагмента 53 о Рату, на стр. 61. Приметимо да се Рилкеов императив тиче темеља животне праксе, а не фаталистичког налога духа, као на пример код Хелдерлина: „...*Es muss / Bei Zeiten weg, durch wen der Geist geredet*“ („...Мора / Отићи из живота онај кроз кога дух прозбори“). Код Ничеа, то је већ испразна војничка заповест: „човек мора постати уметник“...

³² *Излазак звери...*, стр. 8. Последња напомена о разлогу због којег те поетичне представе могу да се прикажу наоко „збркане“. („Каталози у поеми нису логичне и сређене структуре, већ најчешће делују као насумично набрајање“, пише Јелена Милинковић у поговору, стр. 45). Распростирање у простору поеме и рашчлањивање којем би иманентни читалац поезије прибегавао, показују да

имати завршетка, све док се песнички субјект не поврати из „бунила Логоса“. Привидни завршетак поеме пролази у некој врсти „језичког спотицања“ (стр. 11) које сецира рефрен „излазе“ и своди га на један неартикулисани слог, на самогласник.

Уколико из „прашуме метонимија“ (стр. 34), којима се уз синегдоху песникиња служи као најзаступљенијом стилском фигуром, изаберимо само неколико средишњих топонима који одржавају везу са Логосом из претходне књиге, зауставимо се – зауставимо дах, али немогуће је прочитати поему осим без-даха! – на „оку Едипа“ и на „ожиљку Одисеја“ (стр. 29). Ова последња далекосежна реминисценција на служавку која у Хомеровој *Илијади* по телесном знаку препознаје господара Одисеја, простире се на текстуални проток обе књиге. Са кључном фигуром Пенелопе, која нас такође наводи да стихове у *Древном гечаку*, примимо као знакове – *семе*, по којима препознајемо говор и семантички круг монолога из *Древној гечака*, настављен у *Изласку звери...*, али појачан брзином писма у интензитету чарања. Драматизовано сећање „напупелог чунка Пенелопе“ (стр. 33) још увек је у покрету ткања текста, још увек у очекивању егзорцизма, који не може доћи од говора као Логоса самог по себи.

У збирци *Пролећна бифора* (Нови Београд, 1969), опевао сам ружу са песниковог гроба, која је очигледно ружа из Рилкеовог епитафа, а Ивана Велимирац подсећа на њен мирис, водећи песнички лутајући мотив преко мртве руже до Рилкеове смрти (стр. 12). Нисмо ли притом обоје остали, као толики други песници, на најочевиднијем виду поезије – оном аподиктично патетичном – избегавајући бодље? Није ли Рилке можда формулисао тезу једног другог поетског вида, у облику наредбе: „Мораш живот свој променити“ – завршни стих песме *Archaischer Torso Apollos*, *Ајолоново гревно ѿорсје*, написане током посете Лувру, у Паризу, 1923. године: „*Du musst dein Leben ändern*“. Својеврсна реинкарнација лутајућег, изненађујућег вида Рилкеовог генија, каквог налазимо у мемоарима Клер Гол,³³ све до *Девинских елеџија* (песникиња је назвала свог пса по њима, тј. по замку Дуино),³⁴ или у Рилкеовој песми „Пустолов“, поводом Каза- нове (Б. Алексић, *Казановисџичка ероџика*, Службени Гласник, Београд, 2009)? Бранимир Живојиновић, који је изгарао на преводима Рилкеове поезије (види зборник поводом деведесетогодишњице рођења: *Превођење као вешџина и као умеџносџи*, Београд, Фокус, 2020),³⁵ љубазно је пристао да прати дипломце са групе Опште књижевности са теоријом књижевности на слављеничку вечеру, једног јуна 1974. Заједно с Владиславом Рибникар, која се бавила руским формализмом, расправљали смо с њим, у дугој шетњи под светилкама калемегданског парка, да ли друго лице императива у завршном Рилкеовом стиху представља лирски облик песниковог самообраћања

Ивана Велимирац методично повезује представе у поредак који би, по Баумгартеновој естетици, био *ѿоеџични ѿоредак!* (*Филозофске медиџиације о неким видовима ѿесничкој дела*, LXIX, стр. 56–57). Уз то је за градацију Логоса у *Изласку звери...*, посебно занимљиво да Баумгартен, ослањајући се на *lucidus ordo*, „јасни поредак“ Хорацијеве *Песничке умеџносџи* (стих 41), уздиже тај појам у *methodus lucidus*: „А ту методу, која је поетична, називамо, са нашим песником који песницима приписује *јасан ѿоредак*, јасном“. (*Исџио*, LXX).

³³ Claire Goll, *Memoiren eines Spaten des Jahrhunderts*, Scherz/München Langen Müller, Bern, 1976.

³⁴ На унутрашњим корицама *Изласка звери...*: „Фотографија са псом Дуином из личне архиве“.

³⁵ Доступно на: <http://www.komunikacijakultura.org/E-books/Zivojinovic.pdf> (7. XII 2020).

– или је упућено читаоцу/читатељки? Неодлучено!... Тек, Милан Дамњановић, питајући се о будућем постојању неког другог, досад нечувеног језика – „који надлази и наговештава песништво и уметност нашег времена“ – волео је да призове један други императив. Сличан Рилкеовом заповедном стиху, али овог пута долазећи од Бруна Либрукса, мислиоца који је желео да „доведе човека до стања језичности његове свести“, до стварности као очигледно постојеће изван наших вавилонских језика, тај императив гласи: „Делај језички!“ (*Handle sprachlich!*).³⁶ Свакако, језичко деловање већ је почетак оног практичног. Крик из душе, основни начин говора који пропраћа *Излазак звери*..., јесте и нерв целе поеме (стр. 12–13):

из Дуина
из ѿса који лаје у мом срцу
из ѿгодина верносѿи
и из дана беснила.

Мислимо на чудно звучање, стицајем прилика такорећи предсказање, које *Излазак звери са излажењима из живоѿиња* има у дане лаичког духа времена пандемије корона-вируса. Равнотежа у природи је поремећена, хигијена живота на планети уназађена, људске заједнице приморане на карантин. Враћамо се у средњовековне обичаје, где у затвореном кругу, као у време куге у Италији 1348, Бокачово друштво градских избеглица на селу испреда *Декамерон*. Дубоко лични поетски исказ Иване Велимирац, понирући у археолошке дубине зебње људског бића, на путу је да сретне шири смисао општељудских невоља и патњи.

³⁶ Bruno Liebrucks, *Von der Koexistenz zum Frieden*, Herbert Lang, Frankfurt, 1972. *Ог суѿосѿојања го мира*, види Милан Дамњановић, „*In memoriam* Бруно Либрукс (1911–1985)“, *Филозофска истраживања*, год. 6, свеска 2, Загреб, 1986, стр. 567–568.