

код куће и да ли је уопште могуће да „долажење кући” доведемо и приведемо крају? Јер оклевање да се изабере између језика (матерњих и нематерњих) није само оклевање између матерњег језика и домовине или матерњег језика и света. Ово оклевање открива изгнанство савременог доба као примарну језичку ситуацију и језик као примарни дом, исти онај јединствени и непоновљиви језик којим су Рахела и Пинто говорили. Којим је, заправо, донекле и испричана њихова прича. Несигурност у језику, несигурност према језику, неопходна је за само коришћење језика, за практиковање вишејезичја које се не одиграва, како истиче Барбара Касен, само у напетости између различитих значења два или више језика који су у оптицају. Несигурност у језику, његово вишејезичје, затиче нас неспремним и у сопственом, наизглед матерњем језику, који се изнутра подваја и умножава на бројне различите језике, тако да и не постоји само један матерњи језик коме бисмо се могли вратити као дому. Језика је увек више, истовремено – мултилингвални пиџин у Хемонском роману је одраз стања света у коме носталгија свој дом везује за језик, а не за територију. И на тај начин помаже да се успостави комуникација тамо где се чини да су политички и историјски, па и сви други мостови заувек срушени.

Милица Ђуковић

КАРДИОЦЕНТРИЧНА ПОЕТИЧКА МАПА

(Маја Стојанац: *Срце-цвекла*, Градска библиотека „Карло Бијелицки“, Сомбор, 2024)



У невеликом, трогодишњем временском размаку, одневши победу на двама фестивалима (зајечарском Фестивалу младих песника „Дани поезије“ и Сомборском књижевном фестивалу), Маја Стојанац објавила је своје прве песничке књиге – *Писма Синџији* (2021) и *Срце-цвекла* (2024). Завидна продуктивност и очевидан успех на књижевним конкурсима могли би изазвати благу уздржаност или неповерење спрам времена и труда уложених у рад на овим рукописима. Ипак, помно читање и вредносно самеравање наведених песничких књига отклањају априорну сумњу и подозрење, будући да се у остварењима Маје Стојанац препознаје брижљиво неговање апартне (стога препознатљиве) поетике и уникатног песничког гласа, неподлегање диктату пролазних књижевних мода, те одсуство жеље и потребе за уклапањем у утврђене, умногоме

аутоматизоване обрасце изражавања и постојаном употребом израбљене тематске регистре, као и свестан отклон од задобијања ефемерне пажње шире читалачке публике. Стварање индивидуалне слике света и истоветног дискурзивног модела, обликовање аутентичне феминине визуре и са њоме сагласних варијетета исказних инстанци, уз уметнички успео третман за савремено песништво донекле зазорне љубавне тематике, издвајају књиге Маје Стојанац из претежног дела актуелне песничке продукције, док свест о целини властитог опуса и изградња сложене мреже лајтмотива којима се књиге експлицитно повезују, додатно упућују на постепено и промишљено моделовање самосвојног поетичког (об)лика лирског писма ове ауторке.

Поред уочљиве формалне дистинкције (циклусне парцелације у првој књизи и изостанка циклуса на композиционој равни друге књиге), *Писма Синџији* и *Срце-цвеклу* одликују релевантније сродности, оличене у доминантној тематици и са њом усаглашеном осећајношћу и начинима обликовања особене субјекатске позиције. Уколико је увођење губитка у свет у психоаналитичком кључу, предуслов дефинисања субјекта (према запажањима Жака Лакана, изложеним у огледу „О структури као инмикстовању другости, што је претпоставка сваког субјекта“), онда се опипљиво одсуство, у песми „Лов“ (*Срце-цвекла*), као и стихови „твоје одсуство је сада / једино што ти јеси“ песме „Запис“ (*Писма Синџији*) указују као темељ самоконституисања и аутоперцепције песничког субјекта обеју књига Маје Стојанац,

али и основно начело конфигурације тоталитета њене поетике. Перманентан и уметнички плодотворан „рад жалости“, као и увођење губитка у координате света и дискурзивног поретка *Срца-цвекле* кореспондирају, дакле, с устаљеним имагинаријумом који „темељ интима“ и „човекову одуховљену унутрашњост“, према увидима Петера Слотердајка, аутора текста „Операција срца или о еухаристичком експесу“, везује за представе људског срца, потврђујући, тиме специфичност и саморазумљивост (у домену одређеног, задатог културног круга) европског кардиоцентризма.

Отуда, лајтмотивска мрежа, коју у књигама Маје Стојанац сачињавају срце, вене, крв (у знатно мањој мери капилари) била би метафорична репрезентација тематског тежишта и њему примерених превирања и преиспитивања. Повлашћивање тела, у књизи *Писма Синџији*, поред фреквентних и семантички слојевитих мотива косе и коже, врхуни у лајтмотиву срца, који учествује како у перцепцији сопства „осећам да су ми потребна већа плућа и мање срце“ („Распоред“), тако и другости „нек срце земље туче најгласније / тада ми доносиш своја мала мора усред зиме“ („Ти“), при чему најбитнији овај мотив бива када поприми метапоетичке импликације, о чему сведочи епилошка песма „Поезија“, у којој је поезија рефренски дефинисана као она која је „рођена у оку дечака / стасала у срцу девојчица“ или „рођена у срцу дечака / стасала у срцу девојчица“. Индикативна је чињеница да *Писма Синџији* затвара лајтмотив срца (последња реч прве књиге управо је „срце“), као што ово „мало васкрсење у срцу“ најављује пролиферацију нареченог мотива у књизи *Срце-цвекла*, у којој се он неретко увезује са другим мотивима, творећи чврста кардиоцентрична поетичка чворишта. Тако, насловни конструкт (срце-цвекла), као елемент густативне симболизације, властитим визуелним својствима (црвеном бојом) приближава се *црвеном воћу*, које је у песми „Одлазак“ (*Писма Синџији*) означавало непристајање на раздвојеност, „вишње и трешње у мени остале су ти потпуно посвећене / као и свако црвено воће“, будући да „не постоји црвено слово у календару / у ком ћу одморна јутром испланирати одлазак / и напустити те“, да би се измена емоционалног регистра у наредној књизи читовала у припреми опроштајне трпезе „намирнице за ручак укључују / црвено воће / слатки кромпир / и срце-цвеклу“ („Опроштај“). Исто тако, регенерацији, озелењавању и виталистичкој снази бића, чија је синегдоха *срце* песме „Пролеће“ (*Писма Синџији*), одговара *срце* које се ослобађа чекиња песме „Златно“ (*Срце-цвекла*), док се посебна спона између двеју књига Маје Стојанац остварује посредством симболике *шарош-караша*, у којој три штапа „за мене најтеже аркане у тарот-шпиљу“ („Путовања“, *Писма Синџији*) антиципирају разуђену, болну спознају о неизбежности растанка, опризорену сликом „савршене мале аркане“ (срца прободеног трима мачевима), којом се, исто тако, проблематизују страхови, мајчинство и тело лирске јунакиње у песми „Опсада, опет“ (*Срце-цвекла*).

Ефектна критика стриктне и догматичне педагогије, патријархалних традицијских образаца и њихове маскулине интериоризације остварена је метафором *замене срца* („Поспаност“), док својеврсни климакс лајтмотив срца постиже у подваријанти *срца с ње главе змије*, у којој се самообнављање и самостварање субјекта чији је свет запосео губитак – „попут змије / мењам кошуљицу / и рађам нове /

очи / и срцасту главу” („Фортуна”, *Срце-цвекла*), припаја ранијем егзистенцијалном стадијуму – „имала сам срцасту главу змије” у којем је опажена преварна и нестабилна другост („Запис из дневника II”, *Писма Синџији*), које се јунакиња оправдано клони. Семантичко поље растанка, поред аркане, употпуњује мотив змије, као симбол цепања, раздвајања, рачвања животних путева, „зарачвани смо као језик змије као два пута што у бајкама браћа бирају” („Путовања”, *Писма Синџији*), док се задата судбина преткиња („Топло камење”) транспонује и на план индивидуалне егзистенције самог песничког субјекта, посредством змије као кућне заштитнице и духа претка. У монографији *Симболика живоџиња у словенској народној шрадицији* Александар Гура кућну змију поглавито везује за лимиални ареал прага, тако да би закључак „нестало је моје девојаштво / украли су га преци / запалацале су језиком / змије под прагом” („Фортуна”) заправо био амбивалентан, аутоироничан, на дијалогу са обичајним нормативизмом заснован модус изградње специфичне феминине субјективности. Интимно и потресно суочење са губитком одразиће се на тело јунакиње, која „одвајајући се од тебе / немо цепкам своје крљушти” („Зависност”), те „мењам кошулицу / и рађам нове / очи”, као што ће и метафора *свилене бубе* употпунити кардиоцентричну мапу, имајући у виду да се решеност – „rekli су ми / иди на сигурно / а ја сам отишла међу дудове / да постанем свилена буба” („Лов”), те силина и безмерје љубави као потребе за другим – „жудим за блискошћу”, претварају у тугу и опомену, упутство и савет самој себи: „ти / расипна свилена бубо / троши љубав полако” („Златно”), што јесте нужна мера саодноса губитка и постајања субјектом.

Аналогно мотиву „страшне кише” („Фотеља”) и велике воде („Сан”), може се приметити да се лајтмотив крви такође прелива, претаче, излива из једне у другу збирку, крвотоком, тј. трасом сачињеном од укуса крви под језиком песме „Крв” (*Писма Синџији*), који асоцира на мотив тамјана под језиком („Белешка” и „Тамјан”), преко стабилних залиха крви песме „Доручак”, до румених угрушака крви „Златног”, као што се поетички рукавци и притоке распознају у плавим и златним венама „Погледа” и „Расположења” (*Писма Синџији*), везаним за бол и трауме растајања, али и стихијску моћ жеље и олујну вену („Трагом”), те коначно саму јунакињу која ће посведочити о властитој змијоликој расцепљености између поседовања и одсуства, бивајући, у песми „Тамјан” збирке *Срце-цвекла*, „разграната плава вена / у мени те нигде нема”. Распопућеност и постојање у међупросторима („на ничијој земљи / ни на чијем срцу” – „Фортуна”) разрешиће се тежњом за успостављањем уређености и симетрије, оличених у свакодневним правилностима („Цртица, лето”), симетрији биља („Биље уморно расте”), правилном распореду муња („Фотеља”), утврђеном ритму спавања („Соба”), граматичкој и етичкој исправности („Поспаност, поново”), што би било гравитирање ка умирености и регуларности, односно контролисаном току збивања, чему узбуркано срце непрекидно тежи.

Лековито својство, попут тамјана под језиком, али и формативни чинилац изградње субјективности, препознаје се у сâмом чину писања, па тако песнички субјект себе види нагнутог над текстом „као над рунама”, где „певам само утешној / топлој земљи” („У стреломету”) или пак у обличју жене која одашиље писма свесна да их адресат неће примити („Скица”), што би биле реализације лакановске

дефиниције дијалектике другости и сопства, разрешене у сфери језика, где је „субјект увек ствар која нестаје, бежећи у ланац ознака“, или слотердајковски *ийейо-вириани живий*, у којем је *ожилџак* („треба се заправо / навићи на ожилџак” – „Ожилџак”) најпосле транспонован у *реч*. Змијолике речи („Запис из дневника II”) Маје Стојанац, инкорпориране у властити крвоток (особени поетички систем), изнаћи ће пут да посведоче како о проблемима интима тако и о друштвеним појавама, на упечатљив и аутентичан начин, пратећи зацртану лајтмотивску мрежу, и надаље је разрађујући и надограђујући. Утешно је, такође, знати да су „залихе крви” ове песникиње (индивидуалност њеног песничког рукописа) стабилне и подесне за даљи раст и усавршавање. Дакако, по мери свилене бубе која опстаје и међу вуковима и двоглавим змијама („Шифарник”), чак и када је срасла са извесношћу губитка, који је неопходно појмити као плодотворно, поетички формативно одсуство.