

АЛЕКСАНДАР КОСТАДИНОВИЋ

ПОЕЗИЈА, ЈЕЗИК ИСТИНЕ?

У једној од својих поетских *реплика* Никола Вујчић пише: „радим у реченици. / то је каменолом!” (*Реплике — Чистилиште*). Овим речима аутор испољава уверење да је суштина поезије рад у језику, а основна тематска линија Вујчићевог писања организује се управо око проблема језика, око могућности интервенисања језиком или у језику. Најзад, аутор приликом састављања репрезентативног избора својих песама („У размаку између речи и ствари”, *Повеља*, XXXII/1, Краљево 2002) свесно редукује „свој песнички свет” на три поетске књиге: *Дисање* (1988), *Чистилиште* (1994) и *Преизнавање* (2002), проглашавајући „својом основном поетичком тежњом” разматрање односа, најчешће супротстављених, између „речи и ствари”, „речи и звука”, „пуноће и празнине”, „амбиса тишине и једа буке”.

Начелно, песници су упућенији на језик од прозаиста — у томе се слажу и песници и прозаисти, с тим да ову чињеницу, свакако, различито вреднују. По Валерију, прозом, која је у служби прагматичних захтева, доминира тежња за одбацивањем чулно-конкретне стране језика, то јест над прозним говором лебди опасност вольног самоукидања одмах пошто испуни своју сврху. По Сартру, поезијом, која се обилно служи метафоричким преображајима, доминира тежња да се одбаци приступ језику као конвенционалном оруђу, а поетски говор излаже се опасности да свесно жртвује један од својих битних аспеката — сферу значења. Није чудно да Вујчић као песник рачуна управо са чулно-конкретном димензијом речи, односно да управо инсистира на њиховој материјалности и стварности, а отуда не изненађује ни песнички исказ: „претварам речи у ствари / ствари у речи” (*Говор — Чистилиште*).

Остваривост овог двосмерног преобрађаја посведочена је устројством поетског текста *Сйтари су йуне речи*, песмом којом аутор и започиње језичку фазу свога писања:

ушао сам у

аутобус.

*под шемином ћовора йукле су гуме. дошли су мајстори
и поправили ту реч која ме је одвезла
до куће.*

Песма својом језгровитошћу, првидном тематско-идејном једноставношћу и сведеносту поетских процедура одудара од осталих Вујчићевих песничких састава. Читава песма своју поетску природу сигнализује двојако: стиховном организацијом текста и употребом тропа. Како су у питању слободни стихови без наглашене ритмичке улоге, овај други моменат чини се битнијим: без тропа, остварених свега на два места, песма би имала искључиво референтно значење и представљала би једну крајње баналну приповест из свакодневног живота. Оба семантичка померања, метонимијско у исказу „под тежином говора пукле су гуме” и метафоричко у: „дошли су мајстори / и поправили ту реч која ме је одвезла / до куће” — нарушују економију означавања с обзиром на спољашњу референцу. При томе наведени тропи показују и одређену истородност, иако су, према реторичким класификацијама, у питању две различите стилске фигуре. Основни поступак (*verborum immutatio*) у оба случаја остварен је као супстињија конкретног апстрактним (путници → говор; аутобус → реч), или конкретније: овде речи које означавају предмете уступају место речима које означавају речи. Део преобрађаја — „претварање ствари у речи” или *вербализација реалног* није, дакле, искључиво ауторска поетичка прокламација, већ и конструктивно начело једне од његових песама. Обрнути смер преобрађаја, покret од језика ка стварности, иако теже замислив (песници, ипак, оперишу речима, а не стварима), запажамо у реченици: „дошли су мајстори / и поправили ту реч која ме је одвезла / до куће”. Свака метафора, па и ова, по дуалистичком поимању Ајвора Армстронга Ричардса, представља интеракцију две идеје за које он предлаже техничке термине *tenor* (садржај/основна идеја) и *vehicle* (преносник/средство/посуђена идеја). Ако значење овога тропа схватимо као резултанту двосмерног кретања од преносника ка садржају и обратно, онда „аутобус” поприма нешто од обележја „речи”, али и „реч” преузима нека својства „аутобуса”. Пустоловина речи „реч” не завршава се, дакле, искључиво скретањем па-

жње са реалног догађаја на његову језичку интерпретацију: прочитамо ли текст дословно, поетски субјекат се управо речју одвози до куће. Реч тако уистину постаје *vehicle*, превозно средство, а тиме се остварује и други чин поменутог алхемијског процеса — *реализација вербалног*.

Овај пример испуњава бретоновски захтев метафоричког довођења у везу „на нов и неочекиван начин што је више могуће удаљених“ ентитета, односно, представља онај тип метафоре код које су, по Ричардсу, разлике делотворније од сличности. Напор да се открије смисао метафоричког поистовећивања „речи“ и „аутобуса“ мора се, онда, потражити кроз везу са другим реторичким обртом у песми: „под тежином говора пукле су гуме“. Претпостављена међузависност два тропа нужно мења природу наведене метонимије: аутобуска гума не пуца под тежином путника, већ под теретом предметног света о којем путници говоре. Једино тако, уколико аутобус схватимо као предмет евоциран говором путника, могуће је смислено прихватити супституцију аутобуса речју.

Већ у наредној песми исте збирке затичемо и стих: „ствари су пуне речи / свет нема већу тежину од језика“ (*Писање/чињање*). Максимално оптерећење изнад граница издржљивости, којим језик притиска материјални свет јесте заправо терет удвајања тог истог света у људском говору. И не само то: лаж (у најширем њеном смислу), као злоупотреба говора, твори непостојеће догађаје, бића и светове које објективна реалност не познаје. И још: говор иницира говор са циљем сопственог тумачења и корекције, реч призива реч као питање на које се мултипулију могући одговори.

Сам наслов песме *Ствари су јуне речи*, чини се, не одговара значењском потенцијалу текста, а као адекватнији намеће се: „речи су пуне ствари“. Узета заједно, ова два исказа творила би антиметаболу, семантички сродну оној у исказу „претварам речи у ствари / ствари у речи“, чиме се још једном изражава став аутора по коме две сфере човекове егзистенције — свет и језик — представљају скупове чији се елементи обострано-једнозначно пресликавају.

Слично пресликавање препознаје се и у песми *Лов* (*Дисање*):

глагол *трчаћи* често се користи
у парењу времена и простора.
kad једно
тако у друго.
kad време важе простор.
kad год хоћу да јосстанем множина

(хиљаду руку, хиљаду ногу),
трчећи, тако, кроз једну реч
до њене потпуне белине.

Уколико је у тексту „Ствари су пуне речи“ примарни подстицај писању био у реалном догађају, овде је почетна ситуација обрнута: пажња је усмерена ка дефинисању употребе одређене речи (глагола „трчати“), услед чега песма подсећа на семантичко и прагматичко тумачење лексема какво се затиче у речницима. С обзиром на ауторову „основну поетичку тежњу“, природно је да знатан број његових песама управо опонаша природу лексиколошких објашњења (песме трећег циклуса збирке *Преизнавање*). Међутим, уколико први стих најављује управо такав тип поетскога текста, сам наставак реченичног исказа у наредном стиху изненађује својом конструкцијом, а онда и садржином: „глагол *трчаћи* често се користи / у парењу времена и простора“. Неубичајеном употребом предлога (предлог „у“ наместо оних за ову прилику прикладних: „код“, „при“, „приликом“) глагол „трчати“ превазилази статус ознаке којом се именује одређена радња и постаје средство помоћу којег се обавља парење времена и простора. Да-кле, реч којом се именује одређена активност постаје активност сама. И поетски субјекат „употребом глагола“ не задобија статус говорника, већ тркача: „kad год хоћу да постанем множина / (хиљаду руку, хиљаду ногу)“. Очигледно, овде је примаран процес *реализације вербалног*, процес у којем се име замењује бићем, реч предметом. У овом случају — глагол радњом. Међутим, завршетак песме представља својеврсну инверзију њеног почетка. Завршни стихови („трчећи, тако, кроз једну реч / до њене потпуне белине“) чин трчања пребацују из сфере догађајног у сферу вербалног, па се и пажња читаоца изнова враћа језичкој проблематици.

У Вујчићевом опусу међусобна препознавања вербалног и реалног, односно заменљивост речи и ствари, имена и предмета, јесте усталени поступак, при чему треба истаћи да су трансформације увек тако конципиране да изазову изненађење код читаоца. У песми *Лов* ово изненађење јавља се као напетост између оквирних, почетних и завршних стихова и оних у унутрашњости текста. Оквирне микроструктурне јединице по правилу носе снажно изражену метатекстуалну функцију у виду тематских, жанровских и стилских сигнала, па се њима успоставља „споразум о читању“, односно усмерава хоризонт очекивања реципијента. Но, оквир може послужити и за формирање лажног хоризонта, може се искористити као средство завођења на странпутицу, а Вујчић најчешће прибегава овој

стратегији, служећи се у ту сврху превасходно насловима, чиме се објашњава и поменута *неадекватност* наслова песме *Ствари су јуне речи*.

Овај поступак додатно је усложен у двема другим песмама, слично насловљеним: *Ојис града* (*Дисање*) и *Град* (*Прео-знавање*). У песми *Ојис града*, иако то најављују како наслов тако и почетни стих („коначно, описао сам град:“), описа града заправо и нема. Читав поетски састав бави се моћима и ограничењима језика као средства репрезентације предметне стварности. С друге стране, поетски текст *Град* остварен је управо као дескриптивна песма, што није у нескладу са насловом, али јесте с уводним стиховима: „град. реч која би све да зна и шири се / као болест кроз ране“. И ова напетост између најављене песме — *лексиколошког шумачења* и остварене *ојисне песме* јавља се као последица идентичности језика и предметне стварности, заменљивости речи и ствари. Рекло би се да у Вујчићевом поимању језика „реч не изражава, као само конвенционални симбол ...”, већ се спаја са садржајем у неразвојној јединству... Распон између 'знака? и 'означеног? нестаје; место више или мање прикладног 'израза? имамо однос истоветности, потпуног поклапања 'слике? и 'ствари?, имена и предмета.“ Овако Ернст Касирер, у ствари, одређује митски поглед на језик и свет. У митском доживљају реч је „највиша у моћи“, јер „суштинска истоветност између речи и оног што она означава“ даје језичкој јединици одређену теургичку и магијску снагу над предметима и бићима. Разни табу-прописи који се тичу именовања произлазе из страха да се енергијом језика не ослободе негативне сile и не изазову не жељене последице, а таква је ситуација и у једној Вујчићевој ненасловљеној песми: „ја се плашим тигра и никада нећу / изговорити његово име...“ (*Дисање*).

У типологији вербалних израза коју је изградио Нортроп Фрај, ове „моћне речи или динамичке силе“ карактеристичне су за „хијероглифску концепцију језика“,* што је, у ствари, језик митске свести. Између осталог, Фрај напомиње да ова концепција језика јесте управо својствена књижевности, нарочито песништву, услед чега је назива још и „песничком/метафоричком фазом језика“. Како год се одредили према ставу архетипске критике да је основна функција песништва у не прекидном обнављању првобитне, хијероглифске фазе језика, као и у рекреирању старијих космоловских структура, евидентно је да у опусу Николе Вујчића можемо уочити обе „атави-

* У *Великом код(екс)у* Нортроп Фрај разликује три концепције, заправо три развојне фазе језика: „хијероглифску“, „хијератску“ и „демотичку“.

стичке склоности“. Наиме, осим митске идентификације речи и ствари, имена и бића, значајан број песама у Вујчићевом песништву обрађује библијске мотиве, при чему су најочитији они космогонијске тематике, са јасном упућеношћу на старозаветни прототекст. Приказивање Николе Вујчића митопоетским процедурама и садржајима израз је својеврсне утопијске тежње, коју би најлакше било одредити као жељу песника да сопственом позиву поврате првобитно достојанство и то у оному историјском тренутку када се песничка делатност узима као нешто што је „неповезано с вером, моћи или истином“. Рекреација митског доживљаја у Вујчићевом песништву била би, дакле, својеврсна апологија песништва, да није извесних хотимичних одступања од митопоетског обрасца.

Најпре, Вујчићева метафора није ни налик митској. Митска метафора јесте у великој мери производ несвесне активности и последица нужде: она је, заправо, катахреза, троп којим се именује новонастали појам, док је индивидуална, песничка метафора интеракција два већ формирана појма, какав је случај и са Вујчићевом метафором из песме *Ствари су јуне речи*. Потом, у основи митске метафоре најчешће налазимо слику људског тела, што је последица тежње да се далеко и непознато објасне нечим што је близко и познато, а Вујчићева замена конкретног апстрактним чини се супротном овој основној тенденцији. Чињеница да у поетском речнику Николе Вујчића учествује и велики број апстрактних именица, његову поетику значајно удаљује од мита, јер хијероглифски језик, уколико и поседује вербалне апстракције, настоји да им позајми физичку, чулно-конкретну физиономију. Најзад, и тип мисаоних именица („глагол“, „придев“, „реч“, „име“ итд.) сведочи о томе да се поетска реч окренула себи самој, да је и сама постала објекат свога казивања, одвајајући се из симбиотичког јединства реч-ствар. То удаљавање ствари од речи, њихову суштинску различитост Вујчић уписује и када експлицитно говори о њиховом јединству: „глагол трчати често се користи / у парењу времена и простора.“ (*Лов*), „ту је и једна чаша. / а реч чаша је празна као чаша...“ (*Ојис града*), „...бесконачни су разлози оправдања / за сваку реч, рецимо за реч ружа — да је јача од саме руже“ итд. У наведеним примерима аутор обнавља футуристички (уопште авангардни) принцип *типорографске дисхармоније*, а курсив и курент као типови слова задобијају функцију разликовних обележја речи и ствари, језика и света. Или: графичким средствима сугерише се разлика језичког описа предметне стварности и метајезичког описа, дакле разлика између два нивоа и система употребе језичких јединица, а ова диференцијација последица је аналитичког

разлагања првобитног идентитета. Вујчићеве песме су парадоксалне поетске структуре које фингирају митски доживљај света, опонашају и понављају извесне процедуре, али то чине с отклоном и грешком.

Поменута грешка утврђена је у Вујчићеве космогоније почев од прве песничке књизе *Тајанствени стрелац* (1980), и то двојако: грешка представља одступање у односу на митско-религиозни предлогак, али грешка је и мотив Вујчићеве наратије о прапочетном стварању света и човека:

шта би Створишељ
да му је понестало глине
да му је понестало даха

узалуд би руке прљао
ко зна да ли су и онда била познаша
својства воде

на сву срећу
и нашу радост
све се добро одвијало

и сад има глине
и сад има воде
Створишељ негде лежи
и каје се

грех је што сномињаши

(„Створитељ и глина”).

Песма варира нека кључна места старозаветне приче о Божјем стварању човека, на пример: креативну спрегу творачке енергије и материје у виду библијских мотива даха и глине („праха земаљског”); али песма садржи и неканонску претпоставку да се све и није тако „добро одвијало” како Библија казује: „шта би Створитељ / да му је понестало глине / да му је понестало даха”. Претпоставка је додатно подвучена фразом „узалуд би руке прљао”, чиме се конотира да је потенцијална грешка у стварању рђав и нечестан чин, нека врста злодела или греха. Иако ова мисао остаје у домену претпоставке, због чега је и употребљен облик потенцијала, према потоњем понашању Демијурга да се закључити да му је приликом стварања човека ипак понестало креативне снаге: „Створитељ негде лежи / и каје се”. Занимљиво је да се и сам поетски субјекат

налази у истом стању кајања: иако је „грех спомињати” могућу грешку Створитеља, поетско ја то чини, а последњи стих у тексту јавља се као израз постериорног кајања. Кајање наступа тек пошто поетски субјекат и сам искуси грех говора, а аутор грех стварања неканонске, *ајокрифне* песме.

У песми знатно каснијег постанка *Соба (Преизнавање)* мотив божанске стваралачке активности и језичка проблематика међусобно се укрштају, при чему је сада грешка Створитеља именована као брзина:

бог је био брз у стварању света.
у сваку реч, као у њосуду, ставио је ћо неку ствар, негде
и две-три, негде нешта сувишно, негде круйно
да друго заклања. негде је нешта сакрио (шако и ја кријем
новац у фиоку, међу йайре).
рекао је: учи, привикавај се на другачије, привикавај се
на себе. све што ћеш достићи није веће од ширине крилица
мушице и јасније од њеног зуја.

Повезивање постанка света и језика има корене у хришћанској космогонији и онтологији, које говоре о происходењу универзума из Божје речи: „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч” (*Јеванђеље ћо Јовану*, 1, 1). По проистицању света из речи, хришћанство у многоме наликује на друге митско-религиозне системе, јер „у причама о стварању света скоро свих културних религија, реч се увек јавља у вези с највишим Богом-творцем, и то било као оруђе којим се овај служи или пак као првобитна основа из које произиђе све Биће и сви поредак бића, па и сам Бог” (Е. Касирер). Сви наведени могући односи Речи и Створитеља као да су језгровито исказани почетном реченицом *Јеванђеља ћо Јовану*. Међутим, библијска старозаветна повест о постанку света, иако порекло свега такође види у творачкој енергији Божје речи („И рече Бог: нека буде светлост. И би светлост.” — *Послане*, 1, 3), садржи и један битно другачији моменат. Наиме, Бог не именује сам земаљска створења, него то препушта човеку: „Јер Господ Бог створи од земље све звијери польске и све птице небеске, и доведе к Адаму да види како ће коју назвати, па како Адам назове коју животињу онако да јој буде име” (*Послане*, 2, 19). Богочовечански синергизам, њихово заједничко учешће у чину именовања, рукополаже човека у господара земаљског света, односно човек „узима свет у посед физички и духовно, подвргава га свом сазнању и својој власти”. Тек кад се то има у виду, могуће је сагледати у којој мери је овај поетски текст *ајокрифне* природе.

Код Николе Вујчића, прво одступање од библијске легенде остварује се нарочитом вредносном квалификацијом: „бог је био брз у стварању света”. Пошто се „брзина” тиче трајања временског опсега током којег је створен свет, онда библијски шестоднев, уистину, може изгледати као исувише кратак, али једино ако га сагледавамо у размерама које долазе из људског искуства и тичу се људских активности и моћи. Уколико, пак, пођемо од представе о Божјој творачкој свемоћи, онда се и библијски хексамерон мора учинити као сувише дуг, јер се намеће питање: зашто је Богу било потребно чак шест дана да створи свет? Може бити да је реч о „рационализацији закона сабата”, али старозаветна приповест сугерише и идеју планског стварања „са занатлијском бриљивошћу при којој свака појединост добија неку функцију, долази у особен однос према целини” (Н. Фрај). Наговештава, дакле, мисао о шестодневном наметању реда хаотичној тами, чиме се потенцирају етапност и хијерархијска уређеност. Реч ту има привилегован статус: осим поседовања неизмерних моћи — теургичких и демијуршких, има улогу и средства класификације, диференцијације, уређења; улогу какву заиста има у људском искуству.

Наредно одступање тиче се „господарског” положаја човека, јер у Вујчићевој песми Бог човеку саопштава нешто битно различито у односу на поруку из *Библије*: „рекао је: учи, привикавај се на другачије, привикавај се / на себе. све што ћеш достићи није веће од ширине крилца / мушице и јасније од њеног зуја”. Човеку је задато да учи, а не да господари. Његов привилеговани положај поређењем се доводи у везу са значајем и положајем инсекта. Узрок овако маргинализоване позиције у универзуму лежи, свакако, у чињеници да основно средство човекове физичке, али превасходно духовне власти над земаљским окружењем — језик, није, уистину, употребљив у ту сврху, како то иначе митско-религиозна свест доживљава: „у сваку реч, као у посуду, ставио је по неку ствар, негде / и две-три, негде нешта сувишно, негде крупно / да друго заклања. негде је нешта сакрио (тако и ја кријем / новац у фиоку, међу папире)”. Начелна асиметрија између језика и света, њихов раскол у различитим модусима: као полисемија, када су по две-три ствари смештене у једну реч, или као појава и продор неименованог, када је „нешта сакривено” од језика попут новца у фиоци, доводе до тога да је обрнуто-једнозначно пресликавање језика и света озбиљно нарушено, што има бар троструке последице.

Прво: предмети који су неименовани представљају својеврстан изазов људским језичким моћима, пробу коју каткад поетски субјекат не издржи: у песми *Месић* (*Пријознавање*)

поетско ја не усуђује се да именује анонимни предмет, већ га описује перифразом („тај шуштав предмет који / нема име већ га од мене тражи”). Уколико се однос наслова и песме донекле поједностављено посматра као однос имена и ствари, уочићемо да истоветни изазов са једнаком тежином непрекидно искрсава и пред самог аутора, јер значајан део Вујчићевог опуса чине управо ненасловљене песме. Још су индикативније песме чији су наслови смештени у заграде, чиме су оспорени и доведени у сумњу, а основ те подозривости јесте укидање симбиотичке срасlostи ознаке и означеног, чиме се отвара и питање о „природности” и „мотивисаности” њиховог односа: „да ли лепе ствари носе и лепа имена?” — *Стипе* (*Пријознавање*). Друго: чињеница да у „једну реч као у посуду могу стати и две-три ствари”, дакле полисемија, узрокује људску немоћ да предвиди све последице својих операција у језику. У таквој ситуацији налази се управо тумач Вујчићевог песништва јер именовањем (упућивањем на наслове) песама овог аутора не може да обезбеди свом говору недвосмисленост и прецизност. Наиме, код Николе Вујчића читав низ поетских састава, који се међусобно у потпуности разликују, па се и не могу сматрати варијантама, носи идентичне наслове. У функцији *рејешашивног* наслова појављује се, рецимо, реч „дан” која стоји у заглављу двеју Вујчићевих песама из збирки *Чистилиште* и *Пријознавање*. Затим, ако се укључе и полунаслови (*оклевајући* наслови у заградама), лексема „страх” појављује се као име трију песама, а узмемо ли у обзир наслове који представљају међусобне морфолошко-синтаксичке варијације типа „јутро/јутрос”, онда се ситуација невероватно компликује. Ова врста *језичке йомејње*, која прецизност говора о Вујчићевом песништву чини готово немогућом, аналогна је језичкој (не)моћи поетског субјекта. Најзад, трећи случај који није остварен на релацији песма—наслов, јер би то подразумевало постојање наслова без основнога текста, дакле, *случај речи које ни на щта не угуђују* најчешћа је ситуација о којој пише аутор: „и моје име и / имена сва скоро ништа не значе” (*Пријознавање*). На овом уверењу почива и Вујчићево крајње инвентивно, а једнако апокрифно спрезање два старозаветна мотива — „вавилонске пометње језика” и „потопа”. Уочавајући њихову хомологију у библијском тексту (вид Божје казне), аутор их изједначује, творећи од два догађаја један једини: то се најпре дешава у песми *Колажи, I* (*Дисање*), а потом та идентификација постаје стожерно место његове наредне поетске књиге *Чистилиште*, где се суфицит језика и језичких јединица вишекратно обликује метафором потопа:

... *говор је све ћлавио.*
штина, између реченица, сићујна, неразмрсиве
косе, мудрија је од оно^г што чујем: у прегласним
речима
на ћрејакој свећлости

„(Недеља)“.

Тек сада постаје јасно да је основ песничких, па и Вујчићевих склоности миту — утопијски сан о теургичкој моћи поетске речи разорен и, према томе — недосегнут.

Кад год се песник вредносно удаљи од одређене утопијске идеје, предмет његовог певања неумитно се приближава објективној реалности, а песнички језик „демотичкој/описној концепцији језика”, као једном од модуса у Фрајовој типологији вербалних израза. Овај вид језичке употребе постаје културно премоћан у осамнаестом веку, а та премоћ траје све до најскоријих дана. Овде језик представља првенствено инструмент описивања објективног природног поретка, док је основни његов идеал истинитост. Истинитост заснована на критеријуму кореспонденције језика са спољашњом референцом. Из овога критеријума проистичу и нека ограничења која се намећу језику демотичке фазе — језик се усмерава ка чулном искуству, његов основни задатак јесте адекватно репрезентовање света емпирије, а све оне појаве, идеје и конструкције које немају утемељење у истоственом подручју проглашавају се за лаж и пртерују из језика.

Проблем истинитог описивања, адекватног представљања чињеничне стварности, једна је од централних преокупација и Вујчићевог писања, где се редовно уочава немоћ језика:

*говорим. сићуран сам да су то праве речи али
оне нису сићурне и оклеваву. Јуне се и Јразне
као кад дејте премеће сићвар из руке у
руку...*

„Бука” — Чисћилишиће).

Ово окlevавање последица је поменуте асиметрије: речи представљају несавршен инструмент људског духа, јер као полисемичне никада не одговарају чињеничном стању које треба описати, а тако не испуњавају ни демотички критеријум истинитости:

сад шек видим да је све недовршено/нейоштуюно и чак,
она [реч],
која 'говори ћесић језика? —
на сваком ћонаособ лаже.

(„Подне” — Преизнавање)

Не само раскидање митског јединства речи и ствари, већ и крхко ткање конвенција које се између њих успоставља, пружа могућност да се говор схвати супротно интенцијама говорника. Тако у песми *Колажи, I (Дисање)* наилазимо и на следећу врсту не-верице:

чијам новине и
верујем-неверујем
да се од свих ћрочишаних речи може
найправиши било какав (добар)
ојис једне вожње аутобусом кроз град.

Наведени исказ враћа нас песми којом смо почели тумачење, јер се манифестирана скепса поетског субјекта у моћ језика да „добро опише” чињеничну стварност односи како на тематику тако и на формалну организацију текста *Сићари су Јуне речи*. У овој песми, на први поглед, изостаје амбивалентан став веровања/неверовања, јер састав читавом својом организацијом представља образац вере у моћ језика: ако изуземо употребу тропа, аутор једноставно и транспарентно приповеда свакодневни догађај, не постављајући, наизглед, питање његовог језичког транспоновања. Односе вере и скепсе Вујчић сигнализује поново типографским изгледом својих песама.

Код Вујчића *штићографска дисхармонија* није само поступак који остаје у границама једног поетског текста: не опонирају се графички само микроструктурне јединице унутар истога песничког састава, већ се супротстављају и читави текстови. Песник употребом разноликог типа слова издваја, рецимо, саставе различитог формалног значења, односно текстове диферентне појавности, структуре и поетичких концепција. Тако у збирци *Чисћилишиће* једина песма одштампана курсивом јесте текст који се састоји из пет катрена и стихова укрштено римованих, дакле, састав чија је формална организација несвојствена Вујчићевој поетици (слободан стих, одсуство риме), а ову атипичност песник сугерише и насловом песме — *Айокриф*. Употребу курсива и курента Вујчић користи и као дистинктивне карактеристике перитектстуалних јединица (фус-

нотâ, епиграфâ, насловâ), и основнога текста, чиме се остварује разлика између онога што представља основни део збирке песама и пратећих чинилаца, оног унутар поетског света и онога на граници.

Са песмом *Ствари су јуне речи* ситуација је, међутим, нешто другачија: штампана је курентом, иако сви остали текстови збирке *Дисање* имају за основни тип слова курсив. Ова песма не припада перитексту, али је као почетну песму збирке са којом аутор отпочиње своје поетско промишљање језика, можемо сматрати уводним делом оквира не само збирке *Дисање*, већ и читаве језичке фазе Вујчићевог писања. Уочена *старателегија стварања лажног хоризонта очекивања* помоћу оквирних текстуалних јединица и овде се понавља, али сада не на нивоу једног песничког текста, него на нивоу песничке књиге: овом песмом најављује се нека врста *стварносне љоштике* чије се интенције састоје у репрезентовању свакодневних до-гађаја, а која, заправо, понавља идеале демотичке фазе језика: транспарентност и беспоговорну корелацију речи и ствари, текста и стварности. Дакле, овде разлика курсивног и курентног писма задобија функцију разликовања оквира и средишта, али и функцију разликовања два поетичка модела. Ови поетички модели своје упориште имају у различитим поимањима (доживљајима) односа језика и света: демотичкој концепцији језика, као основи језичког и поетичког реализма, и концепцији језичког релативизма, по којој језик није морфолошки сличан стварности. На другом од поменутих учења темељи се савремена свест да уметничко дело никада једноставно не приказује реалност, већ да превасходно ствара одређену представу о реалности, а то чини у зависности од идеолошких система којима се, макар и несвесно, приклана.

Песме у Вујчићевом опусу можемо упоредити са клатном које осцилује између слепе вере и спутавајуће скепсе, па се парадоксалност ових поетских структура може објаснити као настојање да се одређени поетички модели (а са њима и одређени системи веровања и мишљења) упишу у поетски текст уз њихово симултано оспоравање. Са тог становишта нарочито су занимљива два типа песама који се издвајају у Вујчићевом опусу: *лексиколошке* и *ојисне ћесме*. Оба типа песама настају као тежња језичком реализму: у *ојисним ћесмама* речи функционишу као средства за ловљење стварности, док се у *лексиколошким*, кроз трагање за правим значењем речи, језик оспособљава да постане такво средство. Но, трансформабилност Вујчићевих песама (као њихова стална унутрашња потенција) претвара ове текстове у нешто сасвим друго и неочекивано: *ојисне ћесме* постају поетске рефлексије о језику, а *лексиколо-*

шке се изненада враћају у окриље традиционалној дескрипцији. Потврђује се, дакле, да је језички реализам фингиран једнако као и митографска поетика. О томе можда најбоље сведочи песма индикативно насловљена као *Ојис (Дисање)*:

тишина је љишица коју хватајам на улици.
гле! у гранама се мешкољи
и доле,
јада.
хватају је очима.
дудо се говорило о ћоме
да је љлащива и да се не да
ојисаши.

Наслов, који као жанровска ознака најављује дескриптивну песму, поново заводи на погрешан пут, јер завршни стихови управо померају нашу пажњу са описаног објекта на начин његове репрезентације. Ово је последица чињенице да се као предмет дескрипције не појављују неки чулно опазиви квалитети, већ управо њихово пуно одсуство — тишина, чиме се превазилазе интенције поетичког реализма, односно границе које намеће демотичка концепција језика: са становишта овог језика *нулто стање* тишине вероватно би било могуће именовати, али не и описати. С друге стране, сам опис остварен је тако да проблематизује нека предубеђења поводом поетског језика. Наиме, опис тишине остварен је њеном визуализацијом, услед чега се и „хвата очима”, и то двама средствима. Најпре метафором: „тишина је птица коју хватам на улици.”, а потом и нарочитим графичким распоредом стихова, којим се опонаша кретање „птице-тишине” у простору:

гле! у гранама се мешкољи
и доле,
јада.

Као и *тило-графска дисхармонија*, тако и овај поступак подсећа на процедуре авангарданог песништва, али без деструктивног смисла какав негују авангардисти, већ је у функцији преиспитивања неких доминантних ставова, па и предрасуда, које о песништву упорно негују чак и сами песници.

Иако је графички модус основни вид савремене књижевне комуникације, песници упорно одбијају да овај медијум виде као свој основни: Валери запажа како песник мора да узме у обзир чулно-конкретну димензију језичког знака, али под тим он подразумева фоничку супстанцу, не узимајући у обзир

и просторно-графички изглед који реч задобија у писаној комуникацији. Уколико Валери песму види као шеталицу која се креће између Гласа и Смисла, Вујчићева песма сачињена је од слободних стихова, који своје постојање дугују превасходно графичком разламању говорног низа: у верслибртичком песништву Слово, а не Глас омогућује постојање једном поетском феномену какав је стих.

Реафирмација писма тема је и неких Вујчићевих песама (*Писање/чињање — Дисање*), али је много значајнија као део иманентне поетике, као низ поступака који пажњу читаоца усмеравају ка графичком уобличењу песме. Ни ови поступци графичког онеобичавања нису засновани на јединственом идеолошком ослонцу: у већини случајева графостилематичност остварена је тако да се значење графичких јединица производи на основу разлике, без везивања за одређену супстанцу. На пример, курсивно писмо и курент имају заменљиве улоге у означавању предметне и језичке стварности. Курсив и курент имају и заменљиви функционални статус: док је у збиркама *Чистилиште* и *Прейознавање* основно типографско опредељење или нека врста графичке норме курентно писмо, у првој језичкој збирци *Дисање* такву функцију понео је курсив. Но, с друге стране, поменути процеси где распоред стихова на страници твори одређену визуелну асоцијацију (која никада не завршава у најрадикалнијем „калиграмском“ модусу) почива управо на тежњи да се успостави мотивисан однос између означитеља и означеног. Дакле, и на плану третирања графичког модуса језичке комуникације Вујчић је аутор противречних опредељења и кретања.

Други моменат наведеног описа — метафора, најчешће је оспораван са становишта језичког реализма зарад транспарентног представљања стварности. Употреба метафоре упорно се изгони из демотичке концепције као својеврсна аберација. Језички и поетички реализам у метафори види тек пук украс који се додаје говору, услед чега је избегава као појаву која нас удаљује од стварности, а песнике, као најсклоније оваквом модусу изражавања, оптужују за немар према истини. Тако Сартр сматра да песници „не настоје да разаберу шта је истина нити да је изложе“, док Витгенштајн у метафори види „неисправну употребу језика“.

Неисправност или *квар* у језику појављује се и у Вујчићевом опусу, и то на двојак начин: као одступање од демотичких језичких операција, али и као мотив у фабуларној окосници песме *Стивари су џуне речи*. Наиме, квар аутобуса на наративном плану песме симултан је са првом употребом тропа на стилско-реторичком: „под тежином говора пукле су гуме“.

Дакле, пуцање аутобуске гуме можемо видети и као квар у језичком превожењу до значења, неисправност изазвану употребом тропа. Но, како се поправка аутобуса остварује тек још једном језичком аберацијом („дошли су мајстори / и поправили ту реч која ме је одвезла / до куће“) постаје јасно да је текст, у ствари, одбрана песништва као „аберантне“ употребе језичких средстава. Оно што је *vehicle* у метафори, показује се као много ефикасније превозно средство до смисла у односу на дословни језички исказ.

Али, можда је и сама подела на дословно и пренесено значење, дистинција садржаја и преносника, која сугерише извесну стабилност и хијерархију, тек још једна од бинарних супротности које прихватамо аксиоматски, не преиспитујући њихову заснованост у сваком конкретном случају. Наиме, поетски текст *Стивари су џуне речи* само фингира потпуно поверење у могућност једноставног и дословног казивања, а како текст није тек обична приповест, осим референтног снажно је истакнуто и његово ауторефлексивно значење. Референтно и ауторефлексивно значење озбиљно конкуришу једно другом у творењу укупног смисла песме, чиме се из основа мења перцепција текста: овај се песнички састав може прочитати као сведена нарација о догађају из свакодневице, али и као рефлексија о моћима поетског израза. У другом случају и стилско-реторички план указаје нам се у потпуно новом светлу: испоставиће се да је текст устројен као хипотипоза, жив и сликовит опис развијене метафоричности. Читава приповест о вожњи аутобусом заличиће на алегоријску конструкцију, где број метафорично употребљених речи далеко премашује број лексема са дословним значењем. Речи „говор“ и „реч“, у којима смо првобитно препознали тропе, имају поново статус уљеза, али овога пута ће представљати основни садржај (*tenor*), као једини сигнали истинске тематике песме. Тако, дословно постаје преносник, а средство се преображава у основну идеју. Посегнемо ли за демотичким критеријумом истинитости: првобитна грешка и квар у језику, постаће заправо једини његов исправни елемент.

Иако константно преиспитивање односа између „речи и ствари“, „речи и звука“, „пunoће и празнине“, Вујчићевом песништву доноси извесну меру некомуникативности и једноличности, ауторова „основна поетичка тежња“ нагони песму да преиспита принципе на којима је заснована и на којима бива тумачена, да проблематизује односе примарног и секундарног, периферног и средишњег, истинитог и лажног. Потврђујући управо квалитет који се песништву често одриче: одговорност спрам истине.