

## АЛЕКСАНДАР КОСТАДИНОВИЋ

### У СЛАВУ РУБОВА

Бодрио сам, пре свега, онај део  
Што није марио за целину...  
Ж. Недељковић

Ретки су писци који, изван свих литерарних котерија и центара културне политике, постављени на руб књижевних догађања, од самог почетка поседују стваралачку самосвест и успостављају препознатљив поетички модел, новим текстовима дограђиван и усложаван, али никада одбачен. Живорад Недељковић је показао такву, необичну доследност по питању превасходно тематско-идејних компоненти, али и неколико основних обликовних начела на којима конституише свој поетски свет, због чега и песма „Погрешна прогноза“, која се има сматрати централним текстом прве Недељковићеве збирке, јер јој позајмљује наслов, представља добар пример основних конструктивних принципа на којима опстојава овај песник. Наиме, у песми је приказан један догађај из савремене свакодневице, уз видну ауторску тежњу да се таквом призору да примеса зачуђеног и несвакидашњег:

Склањајући се од кише долазим најпре  
До дрвета које нема где да се склони. Не уме  
Дрво, коже непропустиљиве. Сасвим је пријатно  
Под крошњом, тек покоја кап пробије кров  
Од лишћа. Да не губим време залуд, читам новине,  
Најновије вести о убиствима, подметнутим  
Експлозивним направама, олисталим пушкама у главама  
Јесењим, о бомбама у рукама-пупољцима, те кратку:  
„Данас сунчано и топло“, над којом се рафално  
Откиде пет капљица-убица, пре него успех  
Да подместим длан и заштитим погрешну прогнозу.  
Чело за ту упропаштену, мртву воду постојаће

И сутра и прекосутра и како изгледа увек,  
Све док буде стабала нештедимице претвараних  
У промочиву хартију.

Битна обележја Недељковићевог певања, уgraђена и у овај поетски текст, успешно је издвојила и описала књижевна критика, заправо ретки гласови који би учинили осврт на стварање овога аутора. Наиме, песма својим слободним, дугим стиховима наликује поетској прози, а таква фактура стиха одговара и темељним обликовним поступцима – поетској нарацији и дескрипцији – подржава склоност аутора да се песмом приклони стратегијама оних литерарних врста које демонстрирају већу моћ од лирске песме да одговоре захтевима епохе. Дакле, песма је анегdotски конципирана на наративној основи тривијалног догађаја: у њој се казује како песничко Ја под крошњом дрвета чита новине у настојању да прекрати време током изненадне кише и уочава најкраћу вест – погрешну временску прогнозу. Незнатај догађај попут овог Недељковићу, по правилу, служи као основа за увођење удаљених и несрдних тематских планова у структуру песме, о чему је и сам аутор оставио експлицитне потврде:

„Иако нисам баш љубитељ апстрактне поезије, осим, наравно, такве поезије која истински вреди, сваком песмом желим да читаоцу нешто одмотам. Јесте, оне имају тај веристички контекст, али се трудим и да не остану само на том наративном слоју.“<sup>1</sup>

Превазилажење ефемерности и скучености наративног слоја постиже се у овом случају поетском дескрипцијом. Комбинујући миметички опис и различите видове метафоричког казивања, аутор успоставља односе чврсте међузависности приказаних предмета и реалија, чиме свака од њих почиње да значи и представља нешто више у односу на то како их читалац иначе доживљава. Интеракција „учесника“ у догађају, њихово међусобно идентификовање и противстављање остварено је најпре у језику: у опису дрвета налази се израз којим би се дао описати песнички субјекат, јер дрво је, по речима аутора, „коже непропустиљиве“. С друге стране, у новинске извештаје с ратишта улази вегетативни метафорички комплекс, аутологијски примерен дрвету („олистале пушке у главама јесењим“, „бомбе у рукама-пупољцима“), али то је и процес повратне природе, јер и

<sup>1</sup> Интервју Мирољуба Дугалића вођен са Недељковићем „Певање о обичним стварима“ (Политика, Београд, 2. јул 2002).

у опису кише затичемо нешто из речника новинских вести („пет капљица—убица“ откинуло се „рафално“ на погрешну прогнозу). Ако изузмемо иронијске конотације хипалагом оствареног описа, очигледно је да интерференција различитих лексичких низова (с различитим и удаљеним серијама у пољу означеног) треба да сугерише интеракција самих „учесника“ у догађају, која је, осим на стилско-реторичкој равни, остварена и сижејно: наиме, из последњих стихова сазнајемо да се новинска хартија добија беспоштедним уништавањем дрвећа. Оно што се чинило као тривијалан догађај крије у себи дубоку супротстављеност „учесника“ – сукоб који активира архетипско опонирање двеју сфере људске егзистенције – природу и културу. Као представници сукобљавања двају светова јављају се дрво и новине: постанак једног узрокује нестајање другог. Ово сукобљавање присутно је и на стилско-реторичком плану: наиме, метафоричком атрибуцијом успоставља се однос привативне опозиције између „актера“: на почетку текста дрво се именује као „коже непропустљиве“, а у завршном стиху за хартију (новине) каже се да су „промочиве“. Опозиција промочивост / непропустљивост успоставља одређену хијерархију између носилаца поменутих особина: само дрво је, захваљујући крошњи, заклон поетском субјекту, склониште које, ако обратимо пажњу на конотативна значења метафоричке перифразе „кров од лишћа“, поприма обележја куће, питомог простора заштите и концентрације бића по Гастону Башлару. Значењски учинак текста јесте да човек истинско своје уточиште (природу) замењује лажним (културним псеудовредностима), а ту долази до изражaja један незнатај детаљ, који је насловом, ипак, доведен у средиште читаочеве пажње. Новине и дневна прогноза метеоролошке службе у њима, као средство и производ културе, нису способне да заштите човека. Од ентропије у природи човек поставља зид и заклон културом, који је изграђен од порозног, погрешног материјала.

Ипак, постоји нешто у тексту што не дозвољава да се задржимо на овоме – а то је парадокс који се овде јавља вишеструком на стилско-реторичком и наративном плану. Реч је о парадоксалним ситуацијама и противречним стањима и акцијама које предузима сам поетски субјекат. Задржимо се на најбитнијем: песничко Ја, иако жали, додуше дискретно, над судбином „нештедимице“ уништаваног дрвећа, својим дланом штити погрешну прогнозу. Овај гест, противречан, с обзиром на околности у којима се нашао поетски субјекат, може се протумачити као симптом парадоксалног положаја човека – бића природе и културе истодобно. Парадокс је могуће овако формулисати: човек, који уточиште има у природи, једино је уточиште култури, која је резултат уништења природе.

Иза једног тривијалног догађаја, који је у жижи читаочеве пажње, налази се, уистину, одговорност преиспитивања заснова културе и човека као културног бића. Очигледно је да постоји несклад између догађаја који су захваћени нарацијом и проблематике самих текстова – једна несамерљивост анегдотског језгра и идејног слоја песме.<sup>2</sup> Чињеница да аутор константно своја размишљања и проблеме отвара на пољу незнатног и ефемерног, али конкретног и близког, намеће питање о привлачној моћи малих догађаја, о њиховом функционалном статусу у тексту – значењу и значају.

Ниједна велика тема коју покрене Недељковић не хрли астракцији, већ се све остварује преко елементарног и конкретног, које је само по себи довољно заводљиво и представља препознатљиву особеност овога песника. Емпиријска стварност, „свакодневно искуство“ пружа мотивско обиље, које омогућава Недељковићу да попуни празан поетички простор у оквиру савременог српског песништва,<sup>3</sup> да пружи низ нових, непрочитаних догађаја, ситуација и призора, а та новост јесте један од квалитета по себи, с тим што дисперзивност и разнородност грађе/мотива као да онемогућују јасно издвајање инваријантних јединица у оквиру тематске парадигме, с обзиром на то да аутор песме не групише у циклусе по мотивско-тематској сродности или по било којем другом критеријуму.

Анегдотско језgro песме, по правилу, одвија се у конкретном времену и простору, услед чега је и Недељковићево песништво изразито хронотипично. Када је у питању одређивање основног хронотипа Недељковићевог певања, онда се „двориште“ може узети као његова просторна одредница. О томе остављају сведочанства и критика и сам аутор: „Можда би та реч двориште могла покрити читаву 'моју поезију, јер, у том вишегласју тема тражим заједничку нит.“<sup>4</sup> Очигледно је да сам аутор већину тематских захвата настоји да концентрише око

<sup>2</sup> У питању је, у ствари, систем „референција које су у игри“ унутар песме, с једне, и оно што је у песми присутно као „морална, дискурзивна, аргументациона основа, предмет расправе“, с друге стране. Вид. о томе: Анри Сиами, *Поетика*. Прев: Никола Бертолино, Плато, Београд, 1998, стр. 100–104.

<sup>3</sup> „Свакодневно искуство о коме је реч јесте искуство малог места, ни села ни градића, искуство оне тако карактеристичне ситуације насеља по Србији, засталих негде на пола пута између руралне прошлости и недовршене урбанизације. [...] То је тако тачно ухваћена ситуација, да се морамо запитати како то да у нашем савременом песништву нема више појава сличних Недељковићу. Ми у ствари поседујемо, када је овај однос у питању, или поезију урбаног (понекад пренаглашено и неутемељено урбаног) сензибилитета, или поезију која рурални свет само евоцира (понекад и фалсификује) и даје као успомену или 'грађу'“ (Саша Радојчић, „Тачно, тачније...“, *Књижевни магазин* (Београд), II/9, (2002), стр. 43).

једне инваријанте својих текстова, испољене у виду означеног простора у *књижевном делу*. Простор дворишта присутан је у низу песама: „Кутија у дворишту“, „Вавек“, „Метла“, „Другачији распоред“, итд.

Песма „Вавек“ (*Погрешна прогноза*, 1991) одваја се из поменутог низа чињеницом да се, осим основног, стално означеног простора овде денотира и други, по свему битно другачији простор „државе“. Песма се састоји из два композициона дела – једног који представља опис државе, и другог који доноси слику дворишта; дата је, дакле, у виду поетског паралелизма два дескриптивна сегмента, који се закључују међусобно хијастички конструисаним исказима (*Тако вавек : Вавек тако*). Паралелизам је остварен варирањем истих појмова и предмета. Текст се отвара казивањем о држави: *Границе се вавек померају у овој држави*. Паралела између овога исказа и оног који се тиче микропростора: *Границе овог дворишта стваре недирнуће*, остварује се употребом истог појма „границе“ на почетку поменутих композиционих делова и показне заменице, која треба да искаже просторну близост ентитета на које упућује. У овим исказима све остало је битно другачије, чак изразито супротстављено: у држави границе се непрекидно померају, даје им се обрис елементарне непогоде, која изазива уништавање и расап свега чега се дотакне (*[Границе] руше планине, пошкодавају градове, реке / Затрибавају, посне поља*). Овим мобилним линијама угрожено је и људско биће, што је исказано ефектним поређењем, а затим и гномским исказом: *Људи немоћају, као мешар / Кројачки издељени. Укоћавајући линије људи укоћавају / Своје косићи, у овој држави*. Насупрот држави, простор дворишта обележен је чудном хармонијом, атмосфером донекле апатичне и успављујуће свакодневице: [...] Старе / Свеске без линија (предмети, геометрија) уредно су / Сложене на шавану. У кружницама и ромбоидима / Пауци с усјехом завршавају основну школу. Држава означава један отворени простор несагледивих (али и несталних) димензија, док двориште, као микропростор, јесте предворје и саставни део куће: [...] У њему / Све је као онда као сам први пут схватио видове, / Улогу темеља наше пошле куће, значај крова / И шавана где иледаљно борави ТВ антена. На нивоу целога текста јављају се, дакле, два различита хронотопа – простор дворишта и простор државе, осмишљени и мерени насловном временском одредбом „вавек“, која поседује извесну двосмисленост, што је сугерисано и поменутим хијазмом: „тако вавек“/„вавек тако“, указујући на неизмириве супротности у

<sup>4</sup> Нав. интервју Мирољуба Дугалића.

егзистенцијалном окружењу песничког субјекта (и држава и двориште су животни простор истога човека). Уколико темпоралну димензију песме, потенцирану оним насловним „вавек“, одредимо као синтезу двеју других временских ознака – „одувек“ и „заувек“, што је подржано и синтаксом реченичних исказа, јер песмом доминирају презент и употреба имперфективних глагола, јасно је да је у песми оваплоћено стање непрекинутог и квалитативно непромењеног трајања истих ентитета, дакле стање „вечне истости“, које је заправо негација било какве трансформативности и истинске процесуалности. „Вавек“ као ознака стања вечне непроменљивости једнако упућује на историјско време непрекидног ратовања, сатирања и кланице народа и интимно време „сеоске идиле“, како сам аутор једним аутопоетичким стихом именује тематску природу свога песништва (*„Телефон“ – Туђин и још 50 песама*, 1998). Реч у наслову постаје тако школски пример седмога типа двосмислености Вилијама Емпсона, где су „супротна значења [једне речи] одређена контекстом“ и чији је „тотални ефекат указивање на фундаментални расцеп у пишевом духу“<sup>5</sup>. Овај фундаментални расцеп могуће је препознати у парадоксалној ситуацији из које ствара сам аутор: из тежње да се говори о свом животном окружењу, које је обележено спојем склада и разсклада, из потребе да се казује о „сеоској идили“, окружену и угроженој катализмичким дешавањима. Стога је унутар Недељковићевог опуса могуће уочити тематско осциловање на линији хармонично / дисхармонично, интимно / јавно, лично / друштвено. У оквиру тематске парадигме издава се, дакле, и други низ који углавном покреће питања из сфере политике и историје или онога што се традиционално сматра залихом „великих песничких тема“.

Уочавањем ова два тематска језгра на парадигматском плану ближи смо одређивању природе ауторског афинитета према малом, незнатном и ефемерном. Заправо, одређивање дворишта као кућног простора и његово одношење према макропростору асоцира на познату, „башларовску“ дијалектику одношења куће и космоса. Она је успостављена и на семантичким поставкама Г. Башлара: отвореног простора, као простора дезинтеграције бића, и затвореног, као простора његове концентрације и заштите. Када је у питању њихова дијалектика која „сведочи о динамизму космичке борбе“ упутно је позвати се на речи овога француског епистемолога: „Кућа и светмир нису напрсто два супротстављена

<sup>5</sup> W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 1931. Нав. према: Светозар Кольевић, „Двосмисленост“, у: *Речник књижевних термина*, главни и одговорни уредник: Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1992, стр. 165.

простора. У царству имагинације они се међусобно подстичу у супротним сањаријама.<sup>6</sup> Овај Башларов став тиче се заправо законитости поетске имагинације, где сразмерно интензивирају сила деструкције којима се космос обрушава на кућу (белина снега којом је окружена, или снага олује којом је нападнута кућа) расте њена одбрамбена моћ и значај. Самим тим и свакодневне активности, призори које затичемо у „дворишту“ поезије Живорада Недељковића, а опседнути и подвргнути каприцу државе и ћудима историје добијају на свом значају. Треба истаћи, притом, да се свакоме ко је лично искусио деструктивну моћ „мобилних линија“ значај малих, обичних животних активности не може учинити тек песничком домишљатошћу, или нечим што се подвргава искључиво законима царства имагинације – ономе ко је осетио сву необузданост стихијских повесних дешавања мале ствари постају вредност по себи. Управо такав значај даје им и аутор у сонету „Кад не буде“ (Мајка, 1994): наиме, већ у уводном катрену дат је малим стварима и малим приповестима изразито естетски карактер: *Пићи ракију у превечерје, испод јабуке / Расцветаје, лејо је, йричайши о ђоме / С љијајељима лејо је, иако речи домаћи / Мали имају, цветају у обичном, далеко од буке.*<sup>7</sup> Но, да ли законитостима поетске имагинације или логиком апсурда збиље којом је окружен песник, снаге и сile ништавила све јасније почињу да помаљају своје нeliце, претварајући „предвечерје“ у „сутон“, а „сутон“ у „долазећи мрак што маршира под кожом“, при чему вредност малих речи, ситних тренутака задовољства и радости, расте до значаја једине гаранције одржања битка пред разулареним снагама хаоса и ништавила: [...] Беле речи казују можда како биш / Кад не буде ђолена, ракије, лука и сира.

Простор државе и простор дворишта не супротстављају се, међутим, као ентитети истога реда и значаја. Њихово супротстављање, осим наведених значењских смерница, конотира и супротстављање дела (дворишта) целини (држави) – супротстављање елемента систему којем припада. Песма „Тутин“ (Тутин и још 50 песама, 1998) такође нарацијом покрива два тематска плана и два простор-времена: најпре, приказ хармоничног свакодневља варошице у унутрашњости, а потом и нарацију о историјској судбини целог српског народа / државе. И овде је, дакле, присутно опонирање налик оном у песми „Вавек“ – супротстављање дела целини, садашњег тренутка првидне хармоније аветињској прошлости и будућности. Међутим, Недељковић не отвара текст нити једним од ових тематских планова, већ

<sup>6</sup> Г. Башлар, *Поетика простора*. Прев.: Фрида Филиповић, Београд, 1969, стр. 73.

<sup>7</sup> Подвукao А. К.

аутопоетичким рефлексијама, истичући необичност наслова своје песме: *Схваћајиво је да се песма зове / „Београд жеља за увећањем“, или / „Кишни дани у Белфасту“, али Тутин у наслову – / То је реће, ако не и сасвим рећко*. Овде запажамо две ствари: најпре, да се метапоетски, а са њима и аутопоетички проблеми, могу издвојити као трећа инваријанта у оквиру тематске парадигме, и друго, да битна специфичност Недељковићевог писма лежи и у особеном насловљавању поетских текстова. У наведеним стиховима аутор помиње још два своја наслова, којима су именоване песме из исте збирке – „Београд жеља за увећањем“ и „Кишни дани у Белфасту“. У насловима ових песама налазе се такође топоними, с тим што су у питању називи метропола, док је сам Тутин, периферно и скрајнато место, далеко од центара политичке, привредне и културне моћи, провинција или зелена забић, како је перифрастички именује песник. Семантичко средиште текста, обележено насловом, руб је и периферија емпиријске стварности. У песми је очигледно присутан принцип другачијег распоређивања и вредновање реалија из искрушеног света, ауторско извртање конвенционалне и стереотипне аксиолошке лествице. Међутим, поменути наслов садржи осим политичких конотација, испољених у виду тежње за истовременим уписивањем и оспоравањем центара моћи друштвено-политичког система, и једну поетичку димензију, која је, ипак, неодвојива од идеолошке, што примећује и Драган Хамовић:

„Када је [...] састављена Недељковићева збирка песама, која ће се недugo потом и појавити, однекуд је искрсла помисао да збирка преузме наслове песама Тутин. Аутор и уредник издања [Д. Хамовић] нашли су да је наслов Тутин и још 50 песама згодна досетка, одлучивши се за њега готово с подсмехом према сериозној установи наслова песничке књиге, који ваља да брекће од кондензованог смисла, да буде кључ за пролазак кроз деветора врата лирског садржаја међу корицама, или, напокон, да књизи наслов позајми она жстожерна песма. А песма Тутин, како обично каже њен песник, помало је аутисајдер, узимајући у обзир целину – одиста није од оних жводећих.“<sup>8</sup>

Дакле, у оба случаја оспорен је значај и статус центра одређеног система: у бирању наслова и тематици песме долази до изражавање у тематској средишњости текста (истакнуто насловом) нечега што припада периферији, сфери маргиналног у

<sup>8</sup> Д. Хамовић, „1999: ‘Тутин’ који јест“, *Лејтпциг Мајчице српске* (Нови Сад), 176/1-2 (2000), стр. 115.

објективној стварности; али, када је у питању назив збирке, насловом се потенцира маргинални текст унутар књиге, текст који „није од водећих“<sup>9</sup> чиме се проблематизује сам поступак насловљавања, заправо његов интенционални аспект.

Поигравање установом наслова, односно де-центрирање насловом евидентно је код Недељковића у више поетских текстова: у сонету „Кад не буде“ за наслов из основнога текста није преузета надређена клауза (*Беле речи казују можда како биш*), која је и графички истакнута, већ субординарана временска клауза која није значењско средиште текста (слично је и у сонету „Затим“); у песмама „Катетер“ (*Тутин и још 50 песама*) и „Логор“ (*Тачни стихови*, 2001) насловне именице функционишу у основном тексту као други поредбени корелат или secundum comparationis; у збирци *Језик уврелико* (2000) овај процес још више је усложен: у песми „Глад“ за наслов је преузета и морфолошки трансформисана глаголска лексема из основнога текста (*А језик уврелико гладни, гладни*), при чему је за наслов читаве збирке преузет други део поменутог исказа, фрагмент – „језик уврелико“, дакле, оно што насловом песме није понуђено као „интерпретативни кључ“ песме, односно онај преостatak, ресто, послужиће као приступна лозинка читавој збирци.<sup>10</sup> Уколико се, пак, насловом песме потенцира семантичко/тематско средиште текста, онда је, код Недељковића, у питању појава, предмет која у конвенционалном поимању стварности/текста/поезије има маргинализован статус и значај. Осим у песми „Тутин“ ову појаву могуће је препознати и у другим песмама: сонету „Фуснота“ (*Мајка*) где конвенционално подножје текста постаје његово средиште и заглавље, или у сонету „Грашак“ (*Мајка*) који захтева нешто детаљнији осврт.

У овој песми се традиционалним метричко-ритмичким и римаријским устројством сонета као средиште текста намеће лексема *грашак*. Најпре, насловна реч „грашак“ представља репетитивну лексему, која се у тексту јавља три пута, од тога два

<sup>9</sup> Овај суд аутора и Д. Хамовића изазива, у најмању руку, сумњу јер је критику управо овој песми посветила нарочиту пажњу.

<sup>10</sup> Став према наслову као једном од интерпретативних кључева имају како инострани проучаваоци књижевности: У. Еко, Ж. Женет (о томе видети: Милица Винавер-Ковић, *Нарративни поституцији у Дијафрамима романами*, Матица српска, Нови Сад, 1997, стр. 91), тако и домаћи: Р. Маројевић, М. Стојнић. Можда су као илustrација најупутније речи Милована Данојловића: „Наслови су речи исувише издвојене, прејако осветљене; њима се, обично, премнога наговештава и подразумева“ („Песник као преводилац“, у: *Теорија и поетика превођења*, Београд, 1981. Нав. према: Бранimir Човић, „Поетика наслова књижевних дела“, *Поетска слика*, Филозофски факултет – Институт за стране језике и књижевност, Нови Сад, 1989, стр. 161).

пута најкојистакнутом месту завршетка стиха, што са осталим понављајућим лексемама („дневник“, „реч“, „ситан“) није случај. Најзад, ова лексема удвојена је на самом завршетку последњег стиха песме, дакле, представља завршетак другог терцета, што је место завештано за поенту сонетног лирског казивања. Из свега наведеног закључујемо како аутор настоји да истакне баш ову реч као стожер песме, а она се чини управо као недорасла тој функцији. Аутор успева да реч која допира више из залихе колоквијалног говора, свакодневне језичке праксе, реч која је донекле страна узвишености поетског казивања у сонету, истакне, акцентује и привреднује њен статус, а тиме и статус њенога референта. Тешко је данас рећи које су то лексеме избрисане са списка „поетизама“, јер „ако разматрамо лексику, неманичега што се *a priori* чини таквим да мора раздавати прозу од поезије [...], али песници у свим земљама теже употреби неког начина изражавања који у односу на обичан језик има више или мање изражена властита обележја.“<sup>11</sup> У овом случају не ради се о авангардном покрету замене естетског анти-естетским, поетизма анти-поетизмом, већ је у питању вредносно неутрална лексема која, маргинална или маргинализована, нема превратнички потенцијал. Ово превредновање лексичког репертоара „матерњег“ језика основни је предмет расправе у песми, изненађујући, с обзиром на то да је текст интимно интониран, конципиран као лирско обраћање песничког Ја одсутној неименованој особи, (контекстуализацијом постаје јасно да се ради о умрлој мајци). Овоме двојству и синтези емоционалног и интелектуалног еквивалентне су композиција сонета и смена форми поетског казивања: средишњим строфама доминира лирско казивање у трећем лицу, својеврсна комбинација поетске рефлексије и опсервације, док су оквирне строфе, први катрен и завршни терцет, интимно интониране, остварене комбинацијом лирског обраћања и исповедања. Задржимо се на предмету поетске рефлексије: аутор најпре уочава двојство „драгих, ситних“, „цветних и сувише голих“ речи, с једне и „крупних“, или „небитних“ речи, с друге стране. У првима није тешко препознати „беле речи“ из сонета „Кад не буде“, које су тамо последњи бедем пред снагама надолазећег мрака. Мрак је овде такође присутан, али се из онтолошке сфере пресељава у политичку: наиме крупне, а беззначајне речи везују се за „tron“ господара, за језик информативних средстава и за полуге идеолошке манипулатије човеком. Ситне речи налазе се у „дневнику“, где акт писања нема претензије да загосподари, већ да омогући трајање оних ситних ствари у

<sup>11</sup> А. Сиами, *нав. дело*, стр. 109.

нестајању, док крупне речи поетско Ја сусреће у „ином дневнику, вестима“, где језик постаје инструмент прописивања, забране која увек укида постојање могућих димензија стварности. У „крупним речима“, дакле, није тешко препознати речи-идеоло-геме, или како их је Стерија далеке 1854. у *Даворју* именовао – „ласкаве речи“, шарене лутке за слабоумну децу“, „маске за окате људе“ („Година 1848-а“).

Паралела са Стеријом није изведена случајно: у својој тестаментарној песничкој књизи Стерија је настојао да разобличи револуционарна, ратна дешавања и међунационалне сукобе свога доба. У слично доба ствара и Недељковић, због чега и наилазимо на стихове сродног садржаја:

**Било је то** кад су државе  
Губиле невиност и патвориле опну,  
Кад народи су изгонили друге из језика  
И катакомби, говорићемо некада [...]  
(„Дневничке белешке“ – Језик у велико).

Занимљиво је да Недељковић и у овој песми инсистира на двосмислености речи „дневник“, с тим што је говор о „дневничким белешкама“ овде упутно доживети и као аутопоетички исказ: наиме, у каталогу садржаја дневничких белешки препознајемо репертоар мотива својствен Недељковићевом певању: на пример, подatak о инсектима и страху од тераријума исказ је којим се означава видан дослух Недељковићевог писма и ритмова природе, а затим и подatak о „записима лирских надрађаја и самим надрађајима“ упућује на ауторски доживљај света, његово опредељење за лирско и поетско. Друго значење лексеме „дневник“ одговара „ином дневнику, вестима“ из сонета „Грашак“. Овде се, дакле, недвосмислено опонирају и сукобљавају два дискурса, језик масовних информативних медија и језик поезије: једно је велика, тотализујућа нарација у служби политичког апсолутизма, док је друго приповест о „срамотно личним“, „бескрвним“ доживљајима (што овде не денотира анемију, нити има негативне вредносне предзнаке), тако минијатурним да „не заслужују пасус у дневнику“.

Управо овде долази од изражaja сва удаљеност два стваралачка тренутка – Стеријиног и Недељковићевог. За разлику од Стерије, који у песми „Година 1848-а“ оспорава револуционарне идеологеме – „братство“, „једнакост“, „слободу“, али истовремено формулише и нови идеал, који, по Лиотару, такође припада великим тотализујућим нарацијама – идеал „човештва“, Недељковић завршава текст на начин који је управо адекватан савре-

меном добу – говором о беспризивно маргиналном догађају који не поседује материјал да буде идеолошки злоупотребљен и да се изроди у своју супротност:

[...] А можда је то било у дану  
Пуцања диње, кад нож је продро, а сечиво  
Није зарђало, казиваћу некад зналцу  
Воћних мириза и испарења.

У питању је говор о незнатним и небитним стварима или, ако се послужимо ауторовим речима из сонета „Грашак“ – о стварима „у уском пролазу између зла и добра“. И синтагматика гласова у песми подешена је тако да се остварује превредновање у корист малих нарација о свакодневљу: песма се отвара гласом у првом лицу множине, говором у име неког неименованог колектива, дакле говором који је предодређен да тотализује, а затвара се говором у првом лицу, казивањем индивидуе која се обраћа још непознатом познаваоцу воћних мириза и испарења.

Овакав по-етички став и задаци који се испостављају пред уметност могу подсетити на „поновно затварање у кулу од слоноваче“, на шта упозорава и Лиотар, односно, на аполитичност која је сумњива и неоправдана с обзиром на противречја нагомилана у човеку данашњици, нарочито човеку са ових простора, али, с обзиром на већ уочено тематско језгро у оквиру којег аутор разматра питања историје, политike и друштва, оваква бенигност писма чини се мало вероватном у Недељковићевом случају. Разрешење дилеме нуди песма „Другачији распоред“, која се бави делокругом надлежности савременог песника, а у којој изнова затичемо већ познати простор – простор дворишта и куће. Песма се отвара исказом који најављује амбициозне намере поетског субјекта (*Узимам лист хартије, оловку, срреман / Да ћреиртам посвојећи распоред*), али већ у наредном стиху долази до релативизације оваквог става (*Макар у дворишту. Или у соби*), чиме се поље интервенција песничког Ја кроз наредне стихове сужава на подручје кућног и дворишног простора. Овде је, заправо, изречена тек тежња субјекта да поетски преобликује најближе окружење, јер сама акција још увек није спроведена. Футур у следећем исказу сличне врсте речито говори да је у питању још увек нека врста припреме, прикупљања снаге за чин трансформације стварности (*Једно ћу сабљо премесити ближе прозору, / Друго посећи и огрејати се, зготовити ручак.*). Исповедним исказима, који се тичу делатних моћи и способности песничког субјекта (*Мођу још понешићо, у њесми, у ојису, / рекао да бих сушићо [...].// И ван*

*Песме, смем да додирујем двориште, / Књиџе, прашину; речју – моје...), поетско Ја одређује себе као биће скучених могућности, чије је поље интервенције поетско, али и круг персоналног и приватног. Ако обратимо пажњу на конотативно зрачење употребљених модалних глагола („моћи“: „смети“) постаје јасно да је аутентичан простор слободе и моћи субјекта песма, док питоми простор око њега, иако „подложан“, дозвољава само чин додирања. Употребом модалног глагола „смети“ када је у питању сфера нефiktivne стварности, поетски субјекат се декларише још и као биће прописаног и забрањеног поља деловања. Ако песму прочитамо на фону претходних, а нарочито песме „Вавек“ доћи ћемо до закључка да аутор управо кућни простор и амбијент, повезан са интимно-персоналним тематским интересовањима, види као нешто што припада пољу његових компетенција, док се тематско језгро које извире из сфере друштвеног живота и којим доминирају политичко-идеолошка значења прећутно ставља изван сопствених надлежности. Овим, аутор као да се приклапа оном поетичком концепту који уметност строго одваја од идеолошког деловања – концепту „неангажовања [који] инсистира на томе да је уметност уметност и да за идеолошки дискурс нема места у књижевном [...].<sup>12</sup>*

Међутим, има нечег аутоиронијског у самоименовању поетске субјекта, јер синтагмом „смерни становник“ као да се изнова уводи тематски план друштвено-политичке проблематике: исказ становник више упућује на овога пута неприсутни простор државе, него ли на интимни простор куће и дворишта. Очигледно, у питању је минус-поступак: свесно изостављање, али и алузивно евоцирање једног тематског плана као тобожњи случај аутоцензуре. Оно што најбитније песму враћа плану идеолошког преиспитивања јесте друга самоименујућа синтагма – „вапијућа прозирност“, која се може довести у везу са некритичком, прозирном свешћу о себи, свом статусу и улози у друштвеном систему. Дакле, оно што се учинило обичном метапоетском темом заправо јесте изразито идеолошки обојен садржај. Иронија омогућава уписивање здраворазумског, „прозирног“ и „смерног“ статуса књижевности и уметности у друштву, уз симултано његово проблематизовање.

Поставља се питање како ова поетика маргиналног, интимног и периферног може остварити тежњу за друштвеним и политичком ангажованошћу, на који начин песма састављена од ситних речи и минијатурних догађаја налази потенцијал да се

<sup>12</sup> Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 297.

супротстави владајућој идеологији, политичком или културном тоталитаризму. Најпре у језику: Недељковић редовно у поетски сије уводи извештаје и репортаже масмедија (то је један од начина да мотивише присуство великих питања у минијатурном амбијенту свога певања), али ове речи-идеолоџеме, „маске за окате људе“ редовно и разобличује и демонтира, подвргавајући их „режиму фраза“ унутар поетског дискурса. Навешћемо тек један начин – у питању је силепса, којој Недељковић често прибегава. У песми „Дневничке белешке“ затичемо синтагму „наредба о расподели соли и чинова“, којом се демаскира језик милитантног друштвеног режима – језик команди, прописа и забрана. Довођењем у међусобну везу удаљених и несрдних појмова („соли“ и „чинова“) прецизно се денотира историјско време катализме („глад“ и „војевање“), али указује се и на основни парадокс таквог историјског тренутка, где друштво управо у часу слављења тријумфа доживљава најтеже поразе. У песми „Тутин“ демонтира се језичка стратегија масовних медија:

[...] Телевизијски репортери  
Из зелене забити извештавају о развоју  
Сточарства и напретку хармоничних односа.

Уместо језика забрана, овде је на делу језик идеолошке злоупотребе, који у служби центара политичке моћи настоји да третира становништво као бесловесно стадо којим се да манипулисати, што је демаскирано доношењем у везу „развоја сточарства“ и „напретка хармоничних односа“ у једној мултиетничкој забити, при чему не треба заметнути чињеницу да се појављивањем лексема „развој“ и „напредак“ доводи у сумњу идеја прогреса, такође у служби тотализујућих приповести. У том смислу Недељковићеву апологију малих речи треба схватити превасходно у виду лиотаровске „агонистике језичких игара“, у којој се поетски дискурс најчешће сматра маргиналним и одвојеним од суштинских захтева и проблема епохе и друштва. Сличан смисао имају и мали, бескрвно лични догађаји:

„Као што теорија кроз хипотезу држи главу изнад воде времена, тако тоталитарна бирокрација вјерије да догађај држи под својом песницом. Догоди ли се нешто, то се баца у канту за смеће (повијести или духа). Извлачи се отуда само ако догађај може илустрирати исправност господарева гледања, или пак повећати грешке бунтовника. Служи као примјер. Што се сmisла тиче он је учвршћен у доктрини [...]. Чувар смисла се мора хранити догађајем само кад га наводи у процесу што га доктрина води против реалног. Мора се забити само оно што је најављено,

и све што је најављено мора се збити. Обећање и одржање су истовриједни.<sup>13</sup>

Вратимо ли се почетку нашег разматрања – песми „Погрешна прогноза“, постаће јасно да гест песничког субјекта, настојање да сачува погрешну прогнозу, нема само симптоматско значење. Напротив, песничко Ја врло добро зна шта чини – чува тренутке са руба, који измичу контроли центра и постају изненадно подручје слободе и неочекивана тачка отпора, јер не збива се само најављено. Тако и Недељковићеве песме, као настојање да се подрије апсолутна моћ система без потезања проблема расе, пола и етничности (што су на овим просторима или неактуелна или прилично исфорсирана питања), прерастају у необично драгоцен и особен песнички глас.

Глас у одбрану маргина.

---

<sup>13</sup> Жан-Франсоа Лиотар, „Напомена о отпору (Давиду Рогозинском)“, *Последња пропуштена дјеци. Писма 1982–1985*, Аугуст Цесарец, Загреб, 1990, стр. 120.