

УДК 821.163.41.09-1 Недељковић Ж.
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2017.12.23>

Данијела Ђ. Ковачевић Микић*
Министарство просвете, науке и
технолошког развоја Републике Србије

Оригинални научни рад
Примљен: 6. 10. 2017.
Прихваћен: 23. 10. 2017.

РАЗЛАГАЊЕ ВИДЉИВОГ ИЛИ ОДВАЈАЊЕ СРЖИ – ГРАНИЦЕ ЛИРСКОГ ОПИСА У ПОЕЗИЈИ ЖИВОРАДА НЕДЕЉКОВИЋА

У раду се тумачи процес преобликовања, сажимања, разлагања или истовремене присутности чулних и метафизичких садржаја, односно прожимања денотативних и конотативних значења, процес декомпоновања елемената описа који су у потпуности у функцији рефлексije или поетичког и аутопоетичког коментара. Нова поетска перцепција захтева и својерсну метапоетичку дистанцу од доминантних представника прошлих стилских формација, нарочито оних са којима би се, било мотивско-тематским корпусом, било погледом на свет, дао упоредити. Рад указује на неколико песничких матрица у којима се јављају (декомпоновани) елементи описа, са промењеном функцијом дескрипције и потпуно другачијим формалним, језичко-стилским приступом којим се, помоћу језичких механизма, укида референцијалност описа у корист рефлексije, да би се у претпоследњој до сада објављеној збирци („Талас“) померање дескриптивне матрице са спољашње иницијације рефлексije на имагинарне, унутрашње „пејзаже“ (срж, суштину) пренело и на структурни план (кључна реч се користи и као лајтмотив и као конкретан појам и као симбол социјалних, историјских или љубавних појава истовремено).

Кључне речи: декомпоновање описа, поетске матрице, језички механизми.

* danijela.kovacevic.mikic@mpn.gov.rs

У досадашњем песничком опусу Живорада Недељковића не само што не постоје дескриптивне песме у основном значењу наведене лирске врсте, већ се не може говорити ни о дескрипцији као репродуковању физичких својстава света, будући да је његова поетика управо заснована, ако не на негацији описа као објективног представљања појавног света, онда свакако на померању песничког фокуса са физичког на метафизички план. То не значи да је реч о поезији у којој уопште нема дескрипције, већ да је реч о поезији у којој се елементи описа декомпонују (преобликују, разлажу), односно у којој су елементи описа потпуно у функцији рефлексije или поетичког и аутопоетичког коментара. Дескрипција више није референцијална, будући да се језичким механизмом укида њена очигледност, у корист тропа или рефлексije. Опис је, дакле, код Недељковића само асоцијативни окидач мисаоног садржаја, место укрштања денотативних и конотативних значења написаног, при чему је буђење језика, односно активирање или реализација тропа, поновно онеобичавање устаљених израза, односно враћање речи у детињство језика (изворност, чистота, ослобађање од метафоричних наслага и патоса прошлих поетика), управо она нит сродности која могућу слику разлаже до мисаоне суштине, најчешће приписујући апстрактном појму особину претходно представљеног конкретног предмета или реалне појаве. Мада постоје и другачије дескриптивне матрице, елементи описа код Недељковића су најчешће само контекст мисаоног процеса у лирском субјекту, односно егзистенцијални план лирског субјекта. Они се користе било да би се поређењем олакшало разумевање изреченог и избегла херметичност, што је видљиво у прве две стваралачке фазе, било као истовременост чулног контекста и свести лирског субјекта која укључује и општа знања, било као подстицај (асоцијативне природе) за рефлексiju. Управо су то кључни дескриптивни модели који се посебно уочавају до 2009. године, када наступа фаза сложенијег метафоричко-симболичког израза у којој песник све ређе сликама тумачи мисли или их повезује специфичним језичким поступцима.

За потребе тумачења дескрипције у песмама Живорада Недељковића и њених битно промењених песничких функција у односу на дескрипцију претходних стилских епоха, досадашњи опус Живорада Недељковића ће бити (условно) подељен у три стваралачке фазе: првом фазом ћемо означити збирке настале у периоду од 1991. до 1998, другом збирке настале од збирке „Језик увелико” из 2000. до збирке „Овај свет” из 2009. којом започиње трећи стваралачки период. Трећи период карактерише превласт рефлексije над елементима описа, али се он и на формалном плану ра-

зликује од претходних, јер три последње до сада објављене збирке, „Овај свет”, „Талас” и „Улазак” (не рачунајући изборе) имају по пет циклуса који се више не именују (целовита слика света) за разлику од претходних збирки које или нису биле ни подељене на циклусе или су биле подељене на посебно именоване лирске кругове. Ако је у прва два периода доминирала међузависност спољашњег и унутрашњег плана, уз тежњу лирског субјекта да појединачно увек уздигне на ниво универзалног, дотле је очигледно да Недељковић у трећој фази више не тежи привидној неутралности лирског субјекта и више не бежи од аутобиографских момената, већ од личних посвета збирки до стихова у којима се види и он као човек и његова породица, управо из личне перспективе улази у свет духовности, филозофије, књижевности, историје и теорије. Трећи период показује и тежњу аутора да збирке буду кохерентне, па су наслови заправо поетичке жиже кроз које се преламају сви песнички мотиви, на пример, конкретан мотив таласа који лирски субјекат посматра искоришћен је и у структурном и композиционом смислу, будући да се реч талас истовремено користи и у основном значењу и као лајтмотив или симбол различитих социјалних и историјских појава, односно различитих аспеката љубавних односа, али и као филозофска, универзална надкатегорија у виду тумачења таласања као животног принципа.

Употреба дескрипције, односно ауторски однос према њој је, пре свега, поетичко питање. Нова поетска перцепција захтева и својеврсну метапоетичку дистанцу од претходника, нарочито оних који су доминантни представници претходних стилских епоха (од романтизма до савременог доба). Ваља нагласити да није реч ни о каквој унапред осмишљеној поетичкој конструкцији, већ о самој природи и стилу песничког израза, који, ма колико проучаваоци тежили да га протумаче, измиче свакој дефиницији и сваком калупу, будући да је кључна карактеристика Недељковићевог израза управо језички калеидоскоп којим свака песма, необичним, каткад и зачудним језичким спрегама, постаје нов поетски облик, нов израз, са претходним сродан само утолико што је састављен од заједничких елемената. Поетички коментари, који се могу читати у метапоетичком тону, део су интертекстуалности и цитатности као суштински важног обележја песника који поезијом размишља и о филозофским и о књижевнотеоријским питањима, притом не искључујући егзистенцијални простор и прозаичну стварност у којој се као лирски субјекат налази. Нов песнички приступ осветлићемо указујући на однос према Ђури Јакшићу, Алекси Шантићу, Војиславу Илићу, Јовану Дучићу, Милошу Црњанском и Васку Попи, мада је регистар интертекстуалности и цитатности далеко опсежнији.

Иако је у првој фази јасно уобличен однос према опису, односно песничким сликама, стиховима који се могу читати као аутопоетички коментари, тек у другој фази је кроз метапоетичке стихове додатно протумачена иманентна поетика, што је у трећој фази потврђено песмом „Надмоћ метафоре”. Недељковић понекад песнике прошлих епоха именује, али је метакритички приступ чешће назначен идентичним насловом песама (на пример „Сиво, суморно небо”, као код Војислава Илића, „Претпразнично вече” као код Алеке Шантића) или цитатом општепознатих стихова појединог песника (Ђуре Јакшића: „И овај камен земље Србије”, „Падајте, браћо”, или Владислава Петковића Диса: обраћање умрлој мајци „ти спаваш са очима изван сваког зла” или дуго слутим, „а слутити још једино знам”) или парафразирањем стихова или синтагми које су кључне за разумевање поетике одређеног песника („благо, руком”, „лутам, још”, „Румено течеш уместо тела, лак и нежан”, што је део поетике суматраизма Милоша Црњанског), док је најудаљенији модел варирање истог непетичког мотива (тематизација баналног, односно поетизација обичних предмета из окружења) којим је започела савремена епоха („чивилук” као мотив којим се може довести у везу са Васком Попом).

Изразити представник српског романтизма и један од врхунских мајстора песничког описа је песник и сликар Ђура Јакшић, историји књижевности познат по пиктуралности лирске дескрипције, ребрантовским контрастима светла и таме и колористици постигнутој густим сплетом епитета и метафора. Цитирајући наслов и стихове којима се потенцира патос родољубља (из песама „Отаџбина” и „Падајте, браћо”), Недељковић се не ограђује толико од чулне перцепције којој је Јакшић био склон, колико од пренаглашених емоција и хиперболисаног израза романтизма. Емотивно загрцнуће, какво карактерише романтичарску поезију, није одлика чак ни збирке сонета „Мајка”, настале непосредно после мајчине смрти, јер се у Недељковићевој поезији и емоција не осећа већ мисли. Чак и када употребљени топоними сведоче о српском географском простору (или простору са којег долазе избеглице, нпр. преко Дрине, Далмације), чак и када мисао обухвата историјске и овдашње социјалне теме, Недељковићева поезија је сва усмерена ка универзалном, ка трагању за дубинама, суштинама, сржи, без родољубивог и наглашено националног садржаја. Дистанцираност од актуелне ратне или поратне стварности се постиже употребом описа заснованог на тропима, па се политичка стварност „кад народи су изгонили друге народе из језика” и време рата описује метафоричном сликом вођа: „А можда је то било у дану / Пуцања диње, кад нож је продро, а сечиво / Није зарђало, казиваћу некад зналцу / Воћних мириса и испарења.” Нож и

сечиво се често користе и у дескрипцији свакодневних животних радњи, оних у којима се представља социолошки, егзистенцијални план лирског субјекта (при брању плодова, клању животиња, чишћењу воћа), а често и у оваквом метафоричком приказивању историјског контекста (рат) и (дис)континуитета, нпр. „Сечивом од прастарих речи биће пресечен / Славски колач” („У славу прастарих речи”, 2011: 39).

Недељковићева песма „Сиво, суморно небо” је песма која својим насловом директно упућује на Војислава Илића, што и јесте интенција аутора. У Илићевом опусу доминирају песме дескриптивног тематско-стилског круга, због чега је и смештен у епоху реализма. У његовим описним песмама су дате изванредне слике сеоских пејзажа, живота на селу, разних годишњих доба и делова дана. Описани пејзажи код Илића су по правилу одраз одређених емотивних стања и расположења. И у Недељковићевом опусу уочавамо мотиве или детаље из истог тематског корпуса (сеоски пејзажи), али потпуно другачијег језичко-стилског, формалног уобличења и потпуно промењеног значења. Код Недељковића, истоимена песма је слободног стиха и наглашено неуједначеног ритма, „одбегла од лирског замаха”, потпуно супротна Илићевом високом естетизму и формализму, с почетним тематизовањем прозаичног (али симболичног) мотива подераних ђонова. Песник наглашава да су „ивице само ивице, не ивице нечег пројектованог у предказању”. Код оба песника постоји мотив кише, али док је код Илића постигнуто емотивно сагласје између слика природе и спровода, код Недељковића је готово разговорним стилем, са примесима ироније и хумора, разорено све оно што је одликовало Илићеву еуфоничну дескрипцију, од увода: „Подерани ђонови. Оштре ивице облака / Милују некакве ивице зграда” (2003: 32) до завршнице: „Без ивица. Стварни свет одлази у потрагу / За неким другим да обрлати га. / И кисне. Ха, ха. На ивицама сна. Нечијег” (2003: 32). Док је Илићу наслов синхронизован са описом природе, а она усаглашена са кључном темом, код Недељковића је књижевна реминисценција само увод за ток свести лирског субјекта и полемику са Илићевом поетиком („рупе на ципелама биће обичне рупе, / без ивица”) којим настоји да врати у први план основно значење представљеног призора, без стилизације баналног, свакодневног, прозаичног стварносног рама.

У песми „Песник на Врачару” Недељковић поетички коментар „за векове који следе потребна је нова опрема” потврђује тако што Дучићеву љубавну поезију, у којој је жена више рефлексивна о љубави, животу и смрти, више литерарно него животном осећању, са наглашеним патосом, а тиме и Дучићеву поетику, детронизује у еротичној слици барда Дучића

као старог бонвивана у новом бјуику који одлази са красотицама у поље да доживи још једну нежност. Та конкретна слика, у којој поље блиста од разбацаних књига, није опис догађаја, већ илустрација промењене песничке перцепције. За разлику од етеричности Дучићеве жене, код Недељковића је жена или наглашено телесна (*девојка снажних бедара, обнажене девојчице, младе, голе жене, жене у кратким сукњама*, именована чак и речима из нижег стилског регистра, попут *дроља наслоњена на нечије бедро* или метонимијски сведена на *међуножје* или *голу кожу* или *смех*), да би у трећој фази била представљена више као део топлог породичног миљеа (метонимијски уобличена као „дисање поред твог узглавља” или „драгу руку”).

С обзиром на чињеницу да је у Недељковићевој поетици наглашен принцип међузависности, логично је то што је песник имао потребу да се дистанцира и од суматраистичке поетике Милоша Црњанског која је омогућавала низање метафора на основу космичког принципа повезаности удаљених садржаја (идући даље од Бодлерових универзалних аналогија и бергсоновске интуиције). Већ у збирци сонета „Мајка”, другој по реду објављивања, песник парафразира Црњанског у потпуно промењеној перцепцији: „Ти луташ, лака, нежна, још витка, / Ломиш лук у рајској утроби Суматре” (1994: 43), онострани, загробни свет изједначујући са појмом далеке Суматре, док се у збирци „Језик увелико”, у песми „Погубна једноставност”, са јасним поетичким одређењем „како из предела крочити у зачињену слику”, реинтерпретира суматраизам из нове визууре: „[...] Ситнице памтим, / Суматраистичке запете: штектање детлића, / Уши начуљене у купусишту, љубавнике / У живици, и потребу да јесмо” (2000: 35). Тај поетичко-критички отклон Недељковић наглашава и парафразирањем стихова Милоша Црњанског у песми „Пристао си...” из збирке „Негде близу”: „Румено течеш уместо тела, лак и нежан” и завршним стиховима, који потпуно укидају повезаност удаљених мотива у корист истовремене присутности чулних и менталних садржаја, поетизацијом крајње баналне ситуације: „Љубе, као покрет којим дозиваш конобарицу, / Благо, руком, којим склањаш се, не знајући...” (2003: 61) Сличан иронијски приступ имамо и у стиховима који доводе у вези овдашњу кајсију и манго у неким далеким рукама. И у песми „Међу корицама”, уочава се Црњански у подтексту, у стиху којим се позната завршна реченица романа „Сеобе” („Има сеоба! Смрти нема!”) варира и преобликује у стих дат у опкорачењу, са потпуно новим значењем: „[...] где смрти нису видљиве, // Где сеоба нема” (2000: 58) Дакле, код Недељковића се у односу на дескрипцију мењају и „опрема” (форма) и значење, а управо разградња класичног приступа

дескрипцији, уз потребу за стварањем нових метафоричко-симболичких прожимања помоћу језика, уводи читаоца у поезију модерног сензибилитета и савремене форме.

Много је лакше постићи поетичку дистанцу у односу на представнике удаљених епоха (романтизма, парнасо-симболизма и модерне), али Недељковић успешно раскида и са тзв. поезијом новог стила, тј. поезијом друге половине двадесетог века, коју одликују критичка окренутост ка стварности, опор језик лишен патетике и сентименталности, често обојен иронијом и хумором, аритмички стих и израз, наглашеност рационалних елемената, прозаизми и наративни поступци. Своје неприпадање чак и непосредним претходницима Недељковић је суптилно нагласио песмом у којој је употребио мотив чивилука, који је у нашој поезији први опевао Васко Попа. За разлику од Попе, Недељковић иде корак даље и у песми „Под липом” („Језик увелико”) иронично коментаришући дискурзивним тоном „увек најпре [...] остварим конструктиван однос са чивилуком” (2000: 66), не користи опис чивилука за рефлексију о празнини и усамљености као Попа, већ активира перифразе чивилука – „парче словенске липе” и „изрезбарени облик у углу” – и од ње распрскава мноштво могућих асоцијација, али увек повезаних са конкретним детаљима из просторно-временског контекста лирског субјекта (страх од маскирних одела на чивилуку као рефлексија о рату, празнина окаченог грудњака као еротски мотив, словенска липа од које је чивилук направљен присвојним придевом активира свест о трајању као индиректну мисао о историјском континуитету, изрезбареност предмета асоцира на изрезбарен говор као поетички став и сл.). Оно што је евидентно јесте да Недељковићеве песме никад не можемо сажети у једно тумачење управо због језиком пробуђеног спектра асоцијација и могућих значења. Далеком полемиком са Попиним песничким поступком дали би се сматрати и стихови из песме „Исцрпљеност”: „Ето, прођем / Поред маслачка, а не плетем манифест / о златном кругу” (1998: 47), као и поетизација свиња и живине (с тим што су преклане животиње део реалног биолошког ланца уједно и повод за асоцијативну везу до метонимијског сажимања бића на месо или храну, на телесност, на чему почива даље семантичко нијансирање).

Да оваква песничка поређења по супротности нису произвољно тумачење, потврђују и стихови „Као што свлачиш речи песника” („Затечен у игри”, 2005: 13), на основу којих бисмо поетички захтев за „новом опремом” могли да назовемо и Недељковићевим „свлачењем речи”. Код овог песника опис је средство актуализације семантичких слојева песме. Опис је најчешће спона певања са конкретним животним ситуацијама (са-

купљање плодова, цеђење сока, путовање аутобусом, телефонски разговор, клање животиња, склањање од кише под дрво, окопавање кукуруза, брање грашка, спремање јела, испијање јутарње кафе, убијање пчеле, куповина намирница и њихов садржај у кесама, гледање филмова и сл.), мада се привидно лични, појединачни план увек претапа у опште, универзално значење, и служи да конкретизује време или простор лирског субјекта, што је и начин да се избегне херметизам и претерана апстрактност мишљења и певања. Уједно, то је и илустрација става да опис било чега изван нас може да буде дат једино из нас самих и да се у тај опис нужно пројектују наша осећања, наше мисли, наше знање, наш укус.

Након метапоетичког дистанцирања од претходних поетичких система, следи успостављање сопствене поетике која је у много чему заснована на филозофској и књижевнотеоријској мисли, а која се најбоље уочава управо разумевањем процеса декомпоновања елемената описа и његове поетске функционалности. Тај процес подразумева истраживање Недељковићевог односа према свему ономе што представља кључне аспекте описа као књижевнотеоријског појма – перспективи лирског субјекта, категоријама простора и времена као координатама описивања и језичко-изражајним стилским средствима, будући да је управо језичко богатство, та изузетна осетљивост за изнијансирана значења речи и њихових спојева, по којој је Недељковић без премца у савременој српској поезији, оно што омогућава потпуни преображај описа и на семантичком и на формалном плану. Недељковићева дескрипција се може тумачити синтагмом „зачињена слика”, при чему је слика увек продубљена универзалним значењем које се на необичан начин доводи у везу са означеним конкретним предметима и појавама. Заједнички именитељ свих поетских матрица био би процес пресликавања, преобликовања, сажимања, прожимања, односно тумачења невидљивог видљивим или продубљивања значења видљивог невидљивим у настојању лирског субјекта да се приближи целини и суштинама. Песник експлицира: „Темељ видљивог, знам, твоја је душа, // А видљиво кришом невидљивим храним” (1994: 20). Управо тај стих можемо да узмемо као образац новог приступа чулним надражајима спољашњег света, с тим што се у каснијим збиркама опис све више редукује, слика згушњава, често помера на имагинарни или језички пејзаж (унутрашњост тела, опис апстракције средствима примереним описивању конкретног, опис у књижевним делима, непостојећи у егзистенцијалном контексту лирског субјекта, осим у свести, односно језику или прејезичком искуству) или своди на вербални кроки којим се предмет или појава не представљају већ се речју или синтагмом остварује визуализација, однос-

но активира слика у имагинацији читаоца, што је важна дескриптивна матрица управо због необичног, а веома логичног повезивања – „погубне једноставности” – која се ослања и на ангажованост читаоца као тумача, а која проистиче из Недељковићеве жудње за детињством речи, за њиховом чистотом и прецизношћу (нпр. уместо да ослика валовити брежуљкасти предео, Недељковић користи синтагму „локне предела” која речју локне активира визуелна, физичка својства). Та игролика, калеидоскопска функција језика посебно је наглашена у збирци „Улазак” из треће фазе, у којој сетни, меланхолични хуманизам, озарен погледом на природу као неисцрпну ризницу значења и аналогија, одликује или лечи баш ведрина готово дечјег, безинтересног радовања и усхићења, препознавања и именовања суштине, унутрашње природе, у ономе што је видљиво оку, и та светлост и озареност су уочљиве чак и кад се пева и мисли о мрачним социјалним темама. Иако је збирка „Улазак” додатно нагласила појмове сјај и светлост (помало се бранећи и од критичара који су наглашавали веристичке тонове) и њихово семантичко богатство разлила и претворила у функционалну спојницу свих лирских циклуса, од симболичних егзистенцијалних светлости фрижидера и телевизијског екрана до духовних озарења, светлосни мотиви и појмови су заправо поетичка константа целог Недељковићевог опуса (и пре наведене збирке доминирали су светлосни мотиви: *сунце на истоку, свако у свом сјају, светлост лобање, светлост кроз замућене прозоре, шумске светлости, светлост са стакла брзих аутомобила, светлост цури одасвуд* и др.).

Сумњу у важност, могућност и сврсисходност објективног описивања Недељковић изриче већ у првој песничкој збирци „Промашена прогноза” из 1991. године. У раним збиркама, Недељковић елементе описа користи тако што контемплативни садржај умеће у чулну слику њоме олакшавајући читалачку рецепцију, на начин који је сам, годинама после, протумачио у збирци „Улазак”, у песми „Старац”: „поуку да уметну у сликовитост описа” (2014: 19), с тим што код њега није реч о поуци већ о рефлексiji, док су касније збирке само повремено активирале такав приступ. Конкретан опис је, у овом моделу, помоћно средство читаоцу да разуме мисао која је у песничком фокусу, помоћу поређења или аналогије. Тај опис се понекад развија у целовиту песничку слику, каткад се даје у форми пописа (набрајања) кључних елемената описа, а често је у облику поређења (поређење у Недељковићевој поетици има предност у односу на метафору).

Лирски субјекат зна само за свет који је доступан његовим чулима. Границе тог света су границе његових језичких компетенција, његовог

искуства и погледа на свет. Оног тренутка кад прејезичко стање свести преточимо у говор, тај говор постаје обојен нашим субјективним погледом на свет. Однос према реалистичком приступу је изричит: „Хиперреализам је фарса”, што у подтексту упућује на филозофију Жана Бодријара. Хиперреализам се у књижевности своди на пописивање свих појединости у датом тренутку. И код Недељковића постоји дескриптивни модел пописивања кључних појмова, али такви пописи увек воде ка зачињеној слици, односно продубљеном значењу. Ако опис постоји као рам у који се удева рефлексија, онда је тај опис најчешће само попис мотива доступних нашим чулима, али, пошто је реч о избору кључних мотива, и такво штуро набрајање је довољно да читалац сам, у својој свести, визуализује простор у којем се налази или о којем размишља лирски субјекат. Тако је у песми „Никад више” предео севера, у којем лирски субјекат никада није био, те не може да буде поуздан глас, „описан” следећим низом: „Четинари, несталне реке, глечери” (1994: 31), након чега следи и (аутопоетички) стих „видљиво разлажем, јер хоћу да дишем”, да би се потом птица из физичког света преобликовала мишљу о књижевном мотиву птице која је гратала „никад више”, тј. гаврану из истоимене песме Едгара Алана Поа (интертекстуалност). Дакле, Недељковићев опис све време балансира између стварносне просторно-временске слике до описа као искључиво фиктивне, само у језику отелотворене, језичке, субјективне категорије, при чему слика може да буде и „одсањана”.

Дескриптивни минус-поступак или свођење описа на попис кључних речи је и део језичке редукције: „А неко је рекао: језа, праскзорје, врабац, буђење” („Неко је рекао све”, 2005: 12), при чему је очигледно да се и у таквом оскудном попису дају садржаји доступни различитим чулима (што је квалитет описа). Матрицу набрајања кључних сензација из спољног окружења илустроваћемо стиховима из песме „Топло је”, која је важна и за разумевање процеса буђења језика с обзиром на то да се поиграва двосмисленошћу речи тропи, од тропског простора до стилистике, тако да се песма, као отворена форма, може читати и у аутопоетичком кључу: „Врућина. Волшебни пакт с речима / Повећава температуру, као у тропима / Што чини изостанак монсуна. // Ни ти, ни ја, не љубимо тропе, такозвани рај. / Те презасићене биљке несклоне покорности” (1998: 19) У наведеној песми Недељковић ређа низ „славуји, маслачак, цвет шефтелије, млако пиће / У жудњом осликаном сутону”. Дакле, песник читаоцу даје елементе могућег описа, одређеном речју активира атмосферу или осећање (жудња), али визуализација слике није процес који се представља стиховима, већ се догађа у имагинацији читаоца. „Неко нема четкицу, нема знање, иначе би / Досликао предео” („Без самилости”, 2000: 51). Та отвореност која се

постиже дескриптивним крокијима или помоћу кључних речи (делова неоствареног описа) једна је од суштинских књижевних одлика Недељковићеве рефлексивне поезије. У каснијим збиркама, лирска дескрипција ће тећи чак без икаквих ауторских упутстава у настојању да се поезија ослободи украса и декора у изрицању суштина, односно изрицању неизрецивог у нама.

Два су основна типа језичког описа (миметички заснован опис и опис остварен употребом тропа). Укрштање већег броја тематских равни у оквиру једне песме најчешће почива на дескриптивним елементима у којима се, техником поетског акварела, разливају спољашњи призори доступни чулима лирског субјекта и имагинарни пејзажи његовог унутрашњег ока у виду сећања и размишљања, фиктивних слика из снова или књижевних дела, сазнања, али и језиком остварених чулних надражаја. Опна, мембрана или граница између та два света се брише или укида буђењем успаваних могућности језика, те се два типа језичког описивања заправо сливају у један процес. Будући да је у песничком фокусу књижевно и филозофско знање и читалачко и стваралачко искуство песника, не чуди што је кључна реч досадашњег Недељковићевог опуса управо реч утроба, од изнутрица до метафоре стварања из утробе бића: „И речи, речи о корацима / Заплетеним у нетварном предиву. / Умршене, као сумња да вреди слати приче / Одавде, из утробе, прецизно распорене” („Из утробе”, 2000: 67). Реч утроба се не користи само за човека, већ описи обухватају утробе брда земље, кита, бомбардера, усисивача, града, собе, кесе, девојчурака, утробу из које се вади јагње, изнутрице, или утробу анаконде са слоном у којој се црта рептил или се указује на будуће становнике утробе, што је после критичког прозрења сам песник редуковао, користећи и сродне појмове, на пример стомак собе. Описивање утробе је каткад дато у реалистичком маниру, као својеврстан имагинарни портрет тела изнутра, али је најчешће подлога за пренесени говор.

Постоји низ стихова којима песник сам изриче и уобличава поетику описа. Опис не може бити објективан јер ми све „уклапамо у наш доживљај / Стварности, са опсенама синхронизован” („Восак”, 2000: 11). Опис простора често није одраз непосредног искуства лирског субјекта, већ плод било књишког сазнања (на пример, Квебек са разгледнице, Белфаст, север који познаје из књижевности) било слика реконструисана на основу оног што се сазнаје од других људи (нпр. Тутин). Референцијалност описа више није приоритет песника: „Нестане ли плодова, насликаћу сећање на њих.” Чак и када је физички опис веран, потенцира се да није реч о дескрипцији спољашњег света, већ о језичкој стварности песме: „Препознајем, / Био сам овде, као што сам свуда био, походио / Пучине и равнице

у поезији других језика” (1998: 21); „Док уређујем пејзаж у старој песми, касно ноћу” и бројни други. Песник често сам експлицира имагинативну, језичку природу представљене слике и своје тачке гледишта: „Ускоро хрупиће ветар да разбаца лишће двориштем, / А мене да склони из ове песме” („Негде далеко”, 2000: 34) или „Са овог прозора разлажем / И друге приче о пределу, лепом у песми” („Погубна једноставност”, 2000: 35). Опис је тако не само „зачињена слика” већ и „обликовање немоћи” или „измрвљена слика”, али и „скица о ремећењу стварности”. Негативан однос према конкретним сликама и чулном представљању изражен је и стиховима: „[...] толико пута слављен / У поезији, толико пута срозаван у сликама, / Које беху потпора једином питању: Боже, има ли те” („Капљица”, 2000: 41). Разноликост облика и опажања код Недељковића је каткад дочарана и поређењем описивања са дечјим играњем пластелином („Иза окуке”) или воском („Восак”). Не постоји коначна форма ниједног облика, само процес сталног преображавања, стога су и описи само варка и игра наших чула. Не само што се појаве и мисли не могу описати; оне се не могу прецизно ни именовати: „Ритуали именовања дају облик и мојим поразима” („Глад”, 2000: 10).

Опис се не конституише као лирско представљање физичког окружења естетског ужитка ради (нема ни ларпурлартистички, а ни артифицијелни карактер), нити као симболичко предочавање стања свести лирског субјекта и пројекција његових осећања (мада се у понекој песми, али занемарљиво ретко, може наћи и таква дескриптивна матрица), већ је пре свега иницијација рефлексивне: нешто из окружења лирског субјекта асоцира песника на мисаони садржај, који постаје главна песничка тема, при чему конструкција песме почива управо на актуализацији асоцијативних веза и садржаја, тј. неизреченог поређења. Илустроваћемо наведено песмом „Превазиђена нарација”. Први мотив је жвакаћа гума на путу због које ће неком постати лепљив корак (иначе, реч лепљив/-а,-о је најфреквентнији епитет, поетички заштитни знак прве две стваралачке фазе, па је лепљиво летње поподне, лепљиве су речи, лепљива је безидејност, лепљив је мир, лепљив је свет и штошта друго). Тај мотив се даље проширује на „траг ноћашње љубави крај оgrade” (могућа асоцијација: презерватив, сродност заснована на гуми). Трансформација реалног контекста у метафору почива на мотиву самоуслуге: у њој касирка увек уместо кусура враћа жвакаћу гуму, детаљ којим песма и започиње, да би се завршила језичким активирањем придева из исте породице речи – сажвакан, који се сада приписује не предмету (гума), већ животу: „[...] а живот / Поништава фигуре, сажвакан ипак, и бачен / Кроз заптивен прозор” (1998: 10). Притом, субјективност описа и узалудност сваког покушаја тумачења потцртана

је и презривим одбацивањем поређења јутра са непропустљивим тка-
нинама, брокатом, жоржетом, муслином које се експлицитно називају
„тричаријама”: „Неприличан је опис. Прича. Била си / У самоуслуги,
изабрала кулисе. Додала небу / Понеку страницу из историје уметности
/ И увећану репродукцију с олујом у дубини. / Библијски призори, издаја,
давно превазиђена / Нарација. Излишно је беседити о закидању” (1998:
10). Овим стиховима су испреплитани наративни и дескриптивни елемен-
ти, при чему се стихови могу читати и у аутопоетичком смислу отпора
према прошлим темама (библијски призори, издаја, закидање, односно
етички кодекс), али и према могућности да се било шта реално опише, јер
не постоји реалан опис који би био исти за све, него је описивање нужно
субјективна категорија (опис према личној перцепцији онога који нешто
описује и доживљава).

Поетска матрица пресађивања конотације на денотацију уочљива је
већ у првој збирци, на пример у песми „Међу сличнима” у којој песник
пресељава, „а да се то не види”, цвет из вазе у тело. Конкретан мотив потом
постаје троп: „Цвет сада шикља / У мени, поништава околни коров, бори
се / За хранљиве материје и окреће се / Ка неоткривеним изворима све-
тлости” (1991: 18). Иако користи речи из стварносног оквира, просторним
одређењем „у мени” у свим речима се активира конотативни садржај.

У неким песмама Недељковић готово да потврђује Платоново гно-
сеолошко учење, односно његово побијање чулног опажања као сазнања
и теорију спознаје по којој знање, да би било истинито, мора да буде поу-
здано и знање онога што јесте. Знање не може да буде чулно опажање, јер
је опажање појављивање које је склоно сталним променама, те се појаве
разликују од појединца до појединца, што значи да је чулно опажање ре-
лативно. Сходно Платоновој алегорији пећине, слика је на доњој линији
знања, само сенка стварности, те су они који сазнање темеље на чулним
опажајима само на нивоу нагађања, а уметник је двоструко удаљен од
истине. И код Недељковића ћемо откривати стихове којима се указује на
релативност и субјективност сваке чулне спознаје, на пример у песми
„Неподношљиво”: „Вече не подсећа ни на шта. Кад бих и измислио /
Поређење не верујем да би икога замислио. / Свако има свој доживљај
вечери” (1991: 27). Међутим, најилустративнија за ову тезу је збирка
„Тутин и још 50 песама” у којој су чести (ауто)поетички коментари који
су у вези са односом према дескрипцији. Ти коментари се односе или на
доминантна језичка средства („Одагнао си придеве коначно”) или на уки-
дање важности и посебности простора у опису („Киша је свуда иста, овде
и у Белфасту”) или на поетику и рецепцију савремене поезије („Пријатељ
је приметио да та поезија и није нешто / Нарочито, обично ређање бесми-

слених слика”). Посебно место у тумачењу одраза Платонове филозофије има песма „Бебина кожа”. Први стих је поређење: „Небо је као бебина кожа”. Следи песнички коментар о изостављању поредбене речце као и језичкој економији (поступак скраћивања поређења у метафору). Сумња у веродостојност компарације почива на признању лирског субјекта да он ништа не зна ни о небу ни о кожи из угла оних наука које се тиме баве, а уз то не може да зна (предвиди) ни то да ли ће беба (фактор времена) постати криминалац и зао човека, чиме би се потпуно променило значење поређења. Без обзира на непоузданост и променљивост, песник дозвољава поређењу да опстане, јер компарације „не трпе сажимања”.

Поетички императив је „[...] да облике никада / Не растворим знањем о њима, / Већ да стрепим, / в'ас измаглица, пена, / Паста измешана од привиђења” (1998: 49). Метафорички потенцијал мотива пене ће посебно бити искоришћен у збирци „Талас”, сведочећи о томе да је управо језички дар песника оно што већ много пута поетизоване детаље претвара у опчињавајуће обогачене песничке слике. Важније од знања су језичке компетенције, односно стваралачки дар: „Крај стаза мирише цвеће. Могу написати / Оду мирисима и корацима. Ако знам / Како мирише реч могу у мраку именовати биље” (2001: 19).

Да песник има битно другачији став о важности дескрипције, сведоче и стихови из песме „Ред тишине”: „[...] Померају се облаци / За чији опис су нужни језик скромнији / Од овог, и песник у улози дворске луде” или „сипи чудесно, као у студеном или рујну, али је поетика друга” (1998: 13). Када бира слике, кроз поређења видљивог и невидљивог, онда бира оне за које сам каже да су погодне, на пример, за изрицање протока времена: „[...] Као дланом о длан – чедна слика, погодна да изрази / Ненарушиву нужност с којом ступамо / У сваку нову секунду” (1998: 46).

Недељковићева поезија открива ерудитног песника будући да многе песме представљају и својеврсно лирско разматрање књижевнотеоријских и филозофских начела, али без превођења на дискурзивни језик, осим у случају када се дискурзивни израз користи као посебно стилско средство (уз поетизовање баналних детаља свакодневне егзистенције, на спољашњем плану, паралелно тече и поетизовање знања, сагласја или полемика, на унутрашњем плану). Некада је песничко размишљање о одређеној филозофској категорији или појму дато и у иронијском тону, некада је реч о поетској парафрази филозофског погледа, на пример у првој збирци „Погрешна прогноза” Лајбницовог често коришћеног цитата о свету који је најбољи од свих могућих светова (што се код Недељковића у наслову касније збирке потенцира показном заменицом, карактеристичном за разговорни функционални стил: „Овај свет”). Песник, каткад, сам именује

филозофа чија је мисао у основи песме, на пример „Поводом Витгенштајна”, што даје за право тумачима да праве паралеле са Витгенштајновим развијањем аналогича и нових перспектива, будући да и он позива да се на старе феномене гледа на нов начин, без уобичајених линеарних аргумената и тежње за уопштавањем (а то потврђују и Недељковићеве метапоетички погледи), док су у последње две збирке именовани и Мишел Онфре, Вилхелм Дилтај, Ксенија Атанасијевић, Серен Кјеркегор. Поводом Недељковића, дало би се расправљати и о утицају Кантовог разликовања интуитивне (естетске или чулне) развојности од дискурзивне (појмовне или чулноразумске), и о сродности са Бартовим поступком пресађивања конотације на денотацију, о Хусерловој феноменолошкој методи чистог сагледавања суштине уз истовременост интуиције и рефлексije, и о Бергсоновој интуицији, будући да нас, насупрот научном сазнању које све своди на познате елементе, интуиција преноси у унутрашњост предмета који сазнајемо тако што се остварује коинциденција са оним што је у њему јединствено и неизрециво (што се лако може повезати са Недељковићевим доминантним мотивом утробе). Свест се састоји од хетерогених међусобно прожимајућих момената који конституишу једно трајање. Без разумевања те и такве свести нема ни разумевања Недељковићевог описа.

Основне категорије описа су простор и време. Простор је код Недељковића најчешће сведен на појмове село (сеоско двориште, поље, плодови, цвеће и то каткад као род, каткад као прецизно именована врста, дрвеће, и сл.) или град (његове улице, паркови, аутобуска стајалишта, тргови, баште кафана, болнице). Као што је тело симболичка граница унутрашњег и спољашњег ока, лирски субјекат је често иза прозора, иза стакла, иза зида (тачка гледишта). Село и град су два простора којима се сагледава друштво у целини и свеукупност трајања, а не контрастна подела на рурално и урбано као два миљеа кадра да буду доминантне карактеристике појединих стилских формација. Границе унутрашњег и спољашњег простора су и тематизоване, односно постају песничка тема, а с њима је у вези и мотив мембране или опне или стакла и капије. Ефектно размештање уобичајеног, устаљеног распореда је темељ свих дескриптивних матрица. Недељковић је песник који трага за новим односима, новим речима, у настојању да прецрта постојећи распоред. У песми „Дневничке белешке” Недељковић тврди: „Записи о лирским надражајима, и сами надражаји”. У предочавању простора, песник уме да користи и топониме: Студеница, Краљево, Морава, Белфаст, Чачак, Заблаће, Тутин, Златибор, на пример. Кад песник пројектује у песму своје егзистенцијално искуство (путовање старим путем на релацији Чачак–Краљево), и визуелни и аудитивни мотиви увек воде ка трагању за смислом; бруј мотора расклиманог, старог ауто-

буса само је ехо небеског бруја, одраз живота уопште. Оно што простор чини важним није простор по себи, већ сазнања, размишљања и понекад емоције и сећања које простор изазива, најчешће необичним асоцијативним везама, при чему се укрштања и испреплетеност постижу тако што се апстрактном садржају приписују епитети који припадају описаном конкретном предмету или призору. Недељковићев приступ је „разградња слојева у нама” или „одмотавање клупка”. Циљ је исказан стихом: „Тумачити себе – непостојећи снимак” („Тумачење”). Описи су „несталне мапе”, па песник тврди: „Сувишне су слике” („Гнев приземних”) и „Може и без измишљене / Сlike света, тако могућег” („Осећај благости”). У том смислу, илустративан је стих: „Морава коначно у кориту суштине”. Да нема последње речи, стих бисмо читали у чисто дескриптивном кључу, али се у неочекивану синтагму „корито суштине” уливају истовремено и могуће визуелне слике и могућа бројна пренесена значења.

Поетска константа Живорада Недељковића је управо та невероватна вештина логичног повезивања физичких карактеристика и пренесеног значења, без падања у каламбур. Императив „значења ојачати говором о међузависности” видљив је у поступку флуидног укидања просторних и временских, али и семантичких граница. Егзистенцијално браће плодова исто је што и писање или стварање, јер је и књига плод („Из таме, упркос жељи да стишамо се / Уз књигу, или други какав плод”; из песме „Дан као љубавна песма”), ако актуализујемо идиом „плодови знања”. Постоје и описи који су фантазмагоричне слике, као на пример у песми „Житељ” у којој се значење готово надреалних слика активира последњом синтагмом „засађен глогом” будући да се тиме потенцира колективно наслеђе везано за значење глоговог коца у посмртним обредима. Сродно иронично активирање народног наслеђа видљиво је и у стиховима: „С колена на колена / Трајаће киша: мили Боже, паде киша у нашем / Граду, лежах с драгом у тешком јаду...” (2001: 26). Осим што је језик важан у изражајним средствима, Недељковић користи и друге језичке механизме. Тако се на пример колоквијални израз „и тачка” (после којег нема даље приче) језички остварује стихом: „И одустаје, одустаје, одустаје. Одустаје.” Такође, одклон од патетике постиже се иронијом исказаном употребом уздаха ах или ух: „Чула је на радију, да, ах, пишем песме” („Шетња”, 2000: 8). Језичка редукција такође омогућава буђење семантичке вишеслојности, на пример у стиховима: „Кафа без шећера. Јутро, без” („Халапљивост”, 2003: 13) или: „Све. Или мало. О нечему. Ни о чему. А” („Неко је рекао све”, 2005: 12). Нова значења се постижу и продором дискурзивног наратива у поетски говор: „Висибабе промовишу физику, / Још неоткривену” („Десети фебруар”, 2000: 18).

Најчешћи језички механизам пресађивања конотације на денотацију видљив је у стилским изражајним средствима. Могућа реална слика се тек једном речју или синтагмом уводи у мисаону димензију, на пример: „кокошке кљуцају румени залазак и смрзнуту траву”. У песми „Продавци бензина”, која је у основи социјална слика, такво буђење се постиже пресликавањем речи која припада тематском регистру појма бензин на апстрактну категорију језика: „запалив говор”. У томе је лепота, зачудност и непревазиђена игроликост Недељковићевог поетског језика. Садња кромпира, ма колико привидно била представљена као опис конкретне радње, активирањем метафоричког потенцијала кромпира као плода са клицом, усложњава семантичке слојеве песме. Слика људи који „стављају купус у каце” претаче се прво у конкретан придев који се приписује апстрактној именици: „укиселена журба”, а потом се у поенти и сама песма представља као препуњена каца притиснута симболима и величањем живота, у потрази за мрвицама („Журна песма”).

Недељковићеви поетички коментари каткад праве и жанровске разлике, па се тако наглашава различита функционалност дескрипције у епизици и лирици: „За причу постоји увек декор, / Али га не памтимо затечени окршајима у њој” („Године потрошене унапред”). Песнику је дато да оживљује „пејзаже, већ увелико / Пресељене у камере и књиге” („Без отисака”, 2003: 21). У песми „Зрно пасуља” након представљања зрна спуштеног у хумус априлски, следе стихови: „Од те слике треба винути се даље, најдаље”. Сопствени приступ се тумачи и стиховима: „И душа је моја уплетена у препуне слике” („О души”). У песми „Неко корача путем” приметан је и подсмешљив однос према опису амбијента у којем се налази анафором истакнути „неко” будући да се амбијент именује као „декор петпарачки”. Конкретна слика пута лако прераста у топос путовања и у песми „А неко је већ пролазио”. Песма „Обогаћени снимак” наглашава, помоћу метонимије, шта је поетички императив: „Не би ли обухватили предео, и људска срца у њему”. За опис се често користе изрази који упућују на фотографисање или снимање стварности: снимак, скица, кадар, кадрирање, што је повезано и са тачком гледишта лирског субјекта. „Снимак обухвати све: и отпало дугме / И подерани ђон, прах у ноздрвама / И хлеб у торбама. / Све, сем сметености и намере да после / Сваког судара прхнем, / Ојачан, вичнији постојању” (2000: 46). Простор у којем се налази лирски субјекат битан је и због тачке гледишта: „Лежећи у меком полумраку / Разумећу да свет изван ове кутије није кадриран” („Пристанак”, 2000: 26). Суштина поетичког става потврђена је и стиховима „[...] али замишљај причу, / Невезану за предео; и предео везан чврсто” („Замишљај причу”, 2000: 43).

При таквом поступку, сам песник је често болно свестан немоћи речи: „На могућност да у опису поткраду се / Омашке, нетачности, или суме пуких жеља, / Пристао си, пре него што оловка / Такла је топлину шаке” („Белине, ипак”, 2003: 52). У песми експлицитног наслова „Омражена дескрипција” истовремено су дате и егзистенцијалне одреднице лирског субјекта и његовог окружења (препун је сирупа и антибиотика, у снегу је видљив мачји траг, виде се трагови крви и перја на импровизованом стратишту) и поетички коментари. Белина снега је оно што песника асоцира на белину папира, односно ненаписаног, што упућује на потребу за стваралачким чином. Песма почиње изричитом негацијом могућности верног дочаравања: „Не уме простор у опис.” Та негација се током песме продубљује: „Ако приказ није могућ, та омражена / Дескрипција, могу ли научити / Шта од врапца, од трага мачијег / У дубоком, у снегу” (1998: 54). Слика и песник не могу да имају исти приступ ономе што је доступно нашим чулима: „Слика уме да докучи материју листа / И веверицу под орахом, или, пак ласицу. / Да, вреле боје треба сипати у касицу / Што шпара бол у тами боје Христа” („Чаврљање”, 1994: 21). Промењену функцију описа потврђује и песма „Као предговор”. У првој строфи читалац је под утиском да је реч о дескриптивној песничкој слици у којој ветар „уноси пометњу у распоред”: „Пали су црепови, искидана стабла претећи / Још падају, вода ће ускоро донети људски леш” (1998: 16). Са свирепости ветра прелази се на умор изазван „свирепостима славуја и пчела”, при чему се већ активира симболичко и субјективно значење појмова (унутрашње стање), да би у трећој строфи лирски субјекат подстакнуо мисао на унутрашња злостављања (немоћ језика, скрхане утиске) и у последњој се иронично подсмехнуо сам себи, дајући читаоцу кључ за сопствену поетику: „Ветар уопштен, ни крив ни дужан, / Оличење сумње, / Послужио је као предговор” (1998: 16). Протумачени модел је један од најчешћих у Недељковићевој поезији. Он се мења само обимом, формом. Постоје песме у којима се обогаћивање спољашње слике преноси на песму у целини, и оне код којих се рефлексивни садржај буди једним стихом, чак једном речју или синтагмом.

Ако песник зна да „речи морају преврети, / пре него им дода приручна наравоученија и лековито биље” (1998: 31), онда се његов поступак може одредити и као врење описа у рефлексивну коју се постиже језичким механизмима, и то не само стилским изражајним средствима, већ и филозофијом језика. Неспоразума и неразумевања не би било када би се речима именовала су-штина. На то песник указује песмом „Женски полни орган” у којој полази од разговорног идиома, односно цитата глумца:

„Признајем, пичка сам” којем одузима „асоцијативну слуз”, да би дошао до суштине вулве, која је неупоредива, али када би била упоредива, онда би постала само „синоним за савршено људско биће” због животворног начела које симболизује и радости живота. У тој песми је заправо Недељковићев поетички императив за „исправним системом поређења”. Недељковић бира „Од свих радости, баш чуђење над речима” („После ратних година”), признајући: „опрезно поништавам уобичајено значење” („Прича о зеби”). Суштину језичког онеобичавања илустроваћемо једним прозирним примером („Београд, жеља за увећањем”): „Сладим се четвртом јабуком, / А речи љуштим, користим само кору” (1998: 29). У свести читаоца су истовремено и визуелна слика човека који љушти јабуку и једе је, и размишљање о могућим метафоричким садржајима потенцираним појмом кора, односно просторном асоцијацијом „испод коре” (као у песми „Јадиковка”). Предлог испод наглашава поетички приступ: испод коже, нпр. „поткожно несагласје” („Глад”) или песма „Испод плочника”, баш као и иза (на пример, завирити иза угла да би се створила нова песма или „Изван зидина”). Понекад се и читава песма гради на тумачењу језика, тј. етимологије једне речи (тутњава, Тутин).

Осим основног одређивања простора као градске или руралне средине, евидентно је да песник инсистира на појединим мотивима и из просторног и из временског регистра: капија, прозор, стакло, зид, односно дан и ноћ. Прозор је чест мотив у односу на који се одређује место лирског субјекта: „Прозор је ту да одели, / Али каткад спаја моју и неку од стварности” („Има поезије”, 2001: 49). Споменуте просторне одреднице су у потпуном сагласју са доминантном речју утроба, будући да представљају границе између унутрашњег, личног и спољашњег простора, уз поетизовање заклона, односно осећаја егзистенцијалне језе или сигурности: „звук отварања капије” (нпр. „Шкрипа” или „Негде близу”), о чему најочигледније сведочи песма „Та поезија” сликом труљења дуње у прозору и окретања још увек неначете стране ка улици, ка другима, ка спољном свету, што није само одраз конкретних животних прилика, односно друштвених релација, већ и поетичко начело.

Као што каткад користи род, а каткад врсту, када је у питању животињски и биљни мотивски регистар, тако и простор града каткад прецизније одређује, на пример кружни ток, трга или улице у центру, башта градске кафане, касније чак конкретне зграде уз опис који дословно представља центар Чачка, али се продубљује превођењем конкретног значења на метафизички план (суд, полицијска управа, музеј, црква у збирци „Талас” преносе мисли о затвору, слободи, вери, уметничком

стварању). Град се често представља метафором звери и животиње што је повезано са чињеницом да се митска тема апокалипсе у руралном простору често препознаје у слици простора на којем се коље живина, па се крв таквог стратишта лако доводи у везу са париским трговима и историјским револуцијама, а бесмисленост сваког сна о могућој обнови иронично потцртава завршном сликом („сунце сија”) и насловом („Замрзивач”). Тако се на крупне митске и историјске теме гледа без патоса претходних поетика, огољавањем суштине да смо и ми само „батаци и крила у замрзивачу” (свођење на месо, тело). Као што ни село и град нису супротстављени појмови, тако ни небо и земља, као знање и незнање, код Недељковића нису контрастно супротстављени, већ су целина и сагласје („Грана”). Тело и споља и изнутра је такође поетизован простор, „Нема питања изван тела” („Бескрај”), па су песме спој физиолошких и духовних врења лирског субјекта. Отуд потичу и поетизација физиолошких процеса (мокрење) и тематизација прозаичног и бизарног (цеђење бубуљица) и еротски мотиви и сликања унутрашњости (изнутрица) и човека и животиња. Празна чаша или шупљина цеви постају просторни подстицаји за рефлексије о животу.

Време се манифестује као годишње доба, најчешће мотивом кише (што је у ефикасном сагласју са капљицом воде, таласом, телесним течностима и низом сродних мотива који комбиновањем омогућавају умножавање значења, нарочито у вези са мотивом круга и кружења у телу и природи), опадања лишћа, падањем снега, труљењем зрелих плодова и слично, али и као животно доба (детињство као доба откривања и зрелост као искуствено сећање и тумачење, уз императив стишавања) и напослетку као филозофска и историјска категорија, што омогућава и социјалне и друштвено ангажоване садржаје. И дан и ноћ су део јединственог животног круга, дамара и таласа: „Дању предан опстајању међу сличнима, / А ноћу бележењу, кад свеколикој / Двојности живота додајем сопствену” („Бескрајно умањење”, 2000: 54). Поетика примицања суштинама видљива је и у полисемичном описивању временских одредница: „Шупаљ, звоно над дрхтавицом, украшен симболима / Касних птица, дан пада на ивицу иза које нема ничег” („Звоно”). Не само што се конкретни садржаји продубљују метафоричким значењима, већ се и апстрактни појмови спуштају у слике (аналитичко-синтетички токови, укидање границе између конкретних и апстрактних садржаја). „Сабијен, главица карфиола са пијаце, / Дан нас задржава на рубовима, храпавошћу / Дира ђонове” („Свест о пропуштеном”, 2001: 25).

Време се често приказује кроз последице старења („Старимо разгледајући поврће”), тог удеса пролазности („А пролазници, пролазе ли

пролазе”, језичка игра), које су често потцртане усмеравањем пажње на физичке, тј. физиолошке процесе, чиме се време повезује са простором тела. Иако је презент доминантан глаголски облик, сећања се каткад буде и помоћу аориста: „Биљчице беху спремне за нежност посетиоца” („Жал за неузвраћеним”). Детињство се слика као белина, то је доба када је срце још дамарало, а тело испуњавало захтеве воље. Каткад се прецизира и месец у години (на пример, мај у песми „Јадиковка”, октобар у „Било би немогуће” или насловом „Десети фебруар”), каткад само доба године (именицом или изведеним придевом, на пример лето, летњи). Непријатност тела при летњој жези посебно се наглашава епитетом лепљив или мотивом зноја. Један број песама композиционо почива на временској оси: некад–сада–увек (не увек хронолошког редоследа), на пример „После заспиш” (музика са свадбеног веселја, музика коју је некад слушао и пуштао на радију лирски субјекат, и запажање да смо увек у програму). Док путује аутобусом или возом, лирски субјекат региструје окружење које условљава даљи ток мисли, па се слика пастува изједначава са пећинским цртежима (укидање времена, односно свевременост) и постаје вечни уметнички мотив (у свести лирског субјекта су истовремено животињски пећински цртежи из прошлости, које није видео, већ за њих зна из литературе, и сродан призор који види сада, својим очима, у сопственом окружењу). Каткад се о времену размишља искључиво у филозофском смислу, па је време „деоба разорног одсуства будућности” („Налик леду и костима птичијим”), а „Свет је / Тек сусам на ђевреку времена, лети, / Али није јестив” („Улица цара Лазара”), уз напомену да „Немаш времена, јер клизаво је време”, у којој се потенцира вишесмисленост придева клизав, сходно идиому „клизав терен” („Зимско јутро, после”).

Историјска димензија времена (ратна и поратна стварност) и социјална сфера (тежина, беда живота, рука која тешко носи кесе са основним намерницима, млеком и хлебом, мотика која симболизује узгајање плодова, сађење плодова и сл.) ефикасно се представљају конкретним мотивом, односно упечатљивом сликом, на пример: „Године сажете у каишу за панталоне, / Или у нечему сличном, / Са рупицама” („Рупице, сажетак”, 2001: 47). У сагледавању актуалног доба, песник уме и критички и досетљиво да зазвучи: „У времену у коме је лепше и лакше / У простој памети и између ногу / Младе жене, него у песми” (2003: 9). На плану језика, најчешће се употребљава садашње време, а песник каткад сам пева о аористу и егзактном футуру користећи глаголске облике као временске симболе.

Измењена улога свих категорија описа проистиче из употребе језика и језичко-изражајних средстава. Може се закључити да је однос према

хиперболи и метафори темељ иманентне Недељковићеве поетике. „[...] Хиперболе грцају, одбачене, / Јадне, недорасле задатку. У љубавним песмама / Их треба запослити, у љубавним” (1991: 10) или „И зрачак сете чиме да обојим, пре него хитнем / Дечака с ваздушном пушком у нејасну метафору, / А пред њушком крмаче прострем алитераацију” (1994: 16). У песми „Брада” насловна реч се користи као „метафора монаштва, туге или нечег сличног што нема везе с поезијом, али опсењује” (1994: 44), уз већ уочену (ауто)иронијску перспективу: „[...] Ево браде, моје основе / За метафору о нестајању или нелепу персифлажу / Што песницима драга је и кад су жртве” (1994: 44). У песми „Надмоћ метафоре” Недељковић лирски полемише са Шелијем (остајући одан метапоетичком коментаришању), али и са сопственим тумачима и критичарима, сам демистификујући, тј. тумачећи сопствени песнички приступ, ослобођен од старог патоса и „чаробног описа ствари” о којима се ништа суштински не зна, поигравајући се са Шелијевом матрицом помоћу перифраза и другачијих тропа. На пример, код Шелија поређење гласи „ко пожар”, а висине су „плав бездан”, а код Недељковића „шева је облак ватре и даје крила плавој дубини”. Шелијев стих „бритац ко стреле сребрних метеора” код Недељковића је преиначен у „оштра стрела која јури сребрном сфером”. Оно што је „складна лудост” постаје „луд склад”. И туга, и бол, и жудња за нестварним одликују поезију и некад и сад, али је језички израз битно другачији, зато што се свет битно променио. Отуд је поетички императив да сродан садржај добије другачију форму, а ова песма је у значењској сагласности са песмом „Женски полни орган”.

Поетичко негирање придева („одагнао си придеве коначно”) и свест о непоузданости поређења не значи да код Недељковића нема епитета и компарација, напротив, то су најчешћа и најизразитија стилска средства. Поређења често почивају на синестезији и метонимији. Оно што Недељковићеве придеве (епитете) разликује од „чудовишних предака” јесте језички потенцијал, онеобичавање неочекиваним језичким комбинацијама чиме се фокус и помера са пиктуралности слике на суштинска значења. Свођење описа на кључне појмове илустроваћу описом солитера из песме „Болница”: „Воде коло бетон, метал и стакло. Као аорта.” Визуализација облика је постигнута речима коло и аорта, при чему је навођење дела тела (аорта) у потпуном сагласју са описиваним појмом (болница), али се симболичка значења омогућавају буђењем језичког потенцијала идиома „воде коло” (завера, урота, однос потчињености). У Недељковићевом опису користе се сва чула; а најбројније су визуелне слике, али се активирају и аудитивни, тактилни, густативни, олфактивни

надражаји. Аудитивна чула приметна су кроз ономатопеичне речи: бруј, зуј, клопарање, брујање, тутњава, брундање, пљуштање, фрктање, хркање, љубавни крекет и сл. Звуци су део стварносног окружења: „Проверавам: пада ли. / Лишен ономатопеја, лепљив је овај мир” („Овај мир”). Оглашавање птица се не даје уобичајеним ономатопејама, већ се бирају глаголи који исказују стање свести лирског субјекта изложеног птичјем цркуту, па „косови атакују, чавке докусуре”. Песма „Има једноставнијих решења” је грађена на аудитивном контрасту: галами свет, шапће песма. Ономатопеја каткад постаје део поређења: „Вече се спустило лако, као кад кажеш: *Пссст*” („Затечен у игри”), а каткад постаје потпуно мисаони садржај: „Препознаћеш једном: то ниси био ти, / То је био увек исти звук” (2000: 33) (што је и варијација, у другом поетском кључу, Радичевићевог стиха „Ње више нема – то је био звук”).

Активирање тактилних чула видљиво је у сликама попут „Сумрак је вунени џемпер / Навучен преко голе коже” (1998: 48). Опис доживљаја сутона тиме је пренесен на самог читаоца и његово животно, субјективно искуство, што је у потпуном сагласју са поетичким ставом да је опис неке појаве за сваког другачији. На чуло мириса се каткад упућује самом именицом мирис или придевом мирисни, нпр. мирис јутарње кафе или цвећа, али се појам мириса не своди само на лирски надражај, већ су и речи мирисне, а понекад избор доминантног чула зависи искључиво од читаоца, на пример, при доживљају и разумевању поређења „као последњи летњи зној” (неко ће активирати визуелни потенцијал слике, неко мирисни, некеме ће изазвати тактилни надражај, некеме ће слика бити прихватљива, некеме ће изазвати гађење јер ће пробудити сећање на непријатне мирисе или призоре). Исти поступак уочавамо и код активирања чула за окус, на пример у поређењу „благој и топлој као јутарња кафа” или слици ноћи „ноћ, топла чоколада” у којој су пробуђени сви чулни надражаји синтагмом „топла чоколада” иако се конкретан мотив везује за појам времена. У метафори „ноћ је смех детета” читалац активира аудитивни садржај, преносећи на доживљај ноћи (песнички штимунг) сопствено искуство, тј. субјективно одређење према дечјем смеху.

Синестезија је уочљива у основи многих стихова, на пример *неразмрсив* (визуелно) *цвркут* (аудитивно). Опис заснован на тропима често синестезијски комбинује разнородне чулне надражаје: „Присвајам упаквану кишу и трулеж / Престарелих купина. Такве је боје болест. / Гњила и слаткаста” (2000: 12). Реализација тропа се постиже превасходно језиком. Тако се уобичајени израз „брда прошарана селима” код Недељковића користи на потпуно другачији начин: „И прошлог смо августа правили

сок / Од купина, шуме и брда спустили у боце / На дворишном столу. Та осунчана брда, / Прошарана мештанима, те шуме, / Прозирније од воде која гргољи / Као исцеђени говор” (1998: 40). Од егзистенцијалне стварности цеђења сока до метафоре исцеђеног говора песник стиже преко описа у сећању и свести о свом неприсуству у описаном пределу.

Перифраза је и сама по себи дескриптивна матрица: „Нижу се збивања / Као парчићи меса на жици у провинцијском ресторану” (1998: 44) (ражњићи). Метонимија је у основи многих перифрастичних стихова. „Меса се понека отму” (тела, човек). Перифразом се поетизују банални детаљи из свакодневног окружења, на пример: „Сунчев зрак оштри зубе / У ружи отиснутој на трбуху шољице” („Кич”, 2000: 24), „светлеће тачкице” (звезде, готово дечја перцепција, слика света лишена знања, „Има једноставнијих решења”), „усијане конзерве” (аутобуси, „Као град”), плодовима се хране „њушкице” (кућни љубимци), а лирски субјект сваког дана излази да купи „храну и вести”. Каткад је метонимијска сродност лако препознатљива, на пример: „Изнад наше две главе добро укопана лопта. / Између наших ногу провлачи се лопта. / Стопалима газимо велику лопту” (1991: 20), где је кружни облик послужио као спона мотива лопте, Сунца и Земље. Сунце се понекад именује и речју кугла (као из дечје визууре): „Био сам сијасет пута део застора / Иза којег се стропоштава (баш тако) кугла” (1998: 51). У вези са поетиком је и свођење човека на телесне мотиве, па су људи „покретне кости”, „јутарње фигуре”, „понуда меса и слузи”. Свестан непоузданости сажимања, Недељковић поређењу даје предност у односу на метафору, јер: „Да, свему дајемо/ Несталан, дубок смисао, не питајући / Јесмо ли поуздани тумачи. Ево, мрак је / Само мрак, воз тек спаваћа соба...” („Тамо, иза сна”, 2000: 68). Тај исти мрак је често само ознака социјалних и егзистенцијалних (и телесних и духовних) мука и страдања. У песми „Иначе: киша као киша” укида се важност стварносног окружења у корист унутрашњег садржаја: „Иначе: киша као киша. Ко је није сањао / Ни себи ни води сада не може доскочити” (2001: 23). Понекад је поређење узастопно, ланчано, као лирско понављање, па се у једној песми неколико пута понавља поредбена речца као: „Као вера коју симболише. Као камен, / Као земља са којом је срастао” („Келтски крст”, 2000: 22).

Нов приступ опису, а самим тим и поређењу и метафори, наглашен је и следећим стиховима: „И кажем, рецимо: вече је славуј. Тврдим то. / Онда реч славуј употребим у множини, смело. / Славуји, славуји, славуји = вече. А вече не подсећа / Ни на шта, заиста ни на шта” (1991: 27). Порјеђења немају увек поредбену речцу као већ се користи израз истоветан или налики: „Творе нечујност, истоветну петингу / Експлозивних пуњења у утробама бомбардера” (1998: 43) или „Трг наликује на шаховску таблу” („Трг наликује...”) или глагол подсећати: „Киша нас подсећа / на непр-

вилне облике наших живота” (2001: 26) („Све је тако сувишно јутрос”). Дескриптивни елементи су често сажети баш у поређењу, које би могло да се гледа и као песничка слика када бисмо искључили песнички контекст којим се укида дословно значење (референцијалност): „Траје неизвесност, укусна као кајгана / Са сланином, на ребрима виљушке зрели сир” (1998: 42). Поређења су увек мотивисана логичном, али неочекиваном асоцијативном везом конкретног и апстрактног, појединачног и општег. Видљиво је то у начину на који се визуалне слике карактеристичне за живот у унутрашњости обданишта, на пример, преносе на опис спољашњег окружења: „Обданиште, поред којег увек успоримо, / Размазује остатке ужине по бенкицама / И заплускује мармеладом кораке, / Моторе и псовке” („Пролазећи поред обданишта”, 2003: 33).

Поређење каткад има улогу критичког или ироничног сагледавања друштвено-политичких токова: „У вреви улице која мењала је називе / Као дете пелене: увек кад се дизала кука, а рђала мотика” (2005: 15). Разбијањем општепознате метонимије из народне песме „кад устане кука и мотика” и додавањем нових речи, тежиште се са револуционарног плана, који се релативизује (играчка, плач), пребацује на социјалну и егзистенцијалну раван. Значење метонимије која је у основи притом остаје, али се богати новим значењима („Играчка нека”). Слика је често оживљена персонификацијом која потврђује да је могућ само опис из себе самог, из сопственог доживљаја: „Ноћ се скупила у себе, збила, након / Проласка последњег аутобуса” (1991: 33) или „[...] предео дише мање горак, опак” или „Завеса се помера, / Сабирајући у наборима топле дрхтаје / Што, преобличени у сећање, слабе тело” (1991: 33) или улица вири иза спуштених завеса дочаравајући знатижељну мисао лирског субјекта.

Док је у првом периоду било очигледно да песник посредује између света песме и читаоца, дајући му упутства како да разуме правилно изречени мисаони садржај, дотле је очигледно да протоком времена израз све мање користи механизме којима се тумачи и објашњава рефлексивна. Тако су у песми „Надметање” разнобојне куће приказане као крвна зрнца тла, док је простор између њих (дат матрицом набрајања: ливаде, шуме, језера, реке, друмови и писте) предочен као кожа истог издашног тла. У даљем току се слика помера на метафору крви која кола и коже која стари, до потпуне апстракције у поенти „да бисмо осетили сопствену крв / И њен млаз / кад притиска зидове” (2009: 17).

Према томе, као што нема верног (објективног, истог за све) описа, јер је опис сваком другачији будући да почива на свести и језичком искуству онога који описује или описано тумачи, тако не постоје ни два иста читања

поезије Живорада Недељковића. Његове песме су овим метафоричко-асоцијативним поступцима толико отворене за субјективна тумачења да се пренесена значења никада не могу свести на само један облик, једну дефиницију, једно значење, чак ни када нам се чини да смо одгонетнули кључне поетске моделе и језичко-стилске поступке. И стваралачки поступак Живорада Недељковића и читалачки доживљај могу се описати речима калеидоскоп и шах, односно шаховска игра, којима песник сам наглашава неисцрпну комбинаторику облика. У тој флуидној укрштености разнородних тематских и семантичких планова, Недељковић нема ни претходнике ни следбенике. Језичко активирање тананих, неочекиваних, луцидних асоцијативно-метафоричких веза је поетичка константа која његовој поезији даје ширину што измиче уобличењу и коначном суду и тумачењу, а језички (лингвистички) дар песнику је сигурна заштита од страха да ће упасти било у маниризам било у херметизам. Оно што остаје читаоцима јесте да одгонетају везе и сагласја, истовремену присутност чулних надражаја и ширину контемплативности лирског субјекта, а оно што остаје критичарима јесте барем да, мирне савести, цитирају аутора: „Покушавали јесмо, / Приказати, расчланити, сабрати. /.../” (1998: 53).

ЛИТЕРАТУРА

Микић 2002: Р. Микић, Примизање песме животу, предговор књизи *Сушти послови*, Ж. Недељковић, изабране и нове песме, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани” .

Недељковић 1991: Ж. Недељковић, *Погрешна прогноза*, Чачак.

Недељковић 1994: Ж. Недељковић, *Мајка*, Београд: БИГЗ.

Недељковић 1998: Ж. Недељковић, *Тутин и још 50 песама*. Повеља.

Недељковић 2000: Ж. Недељковић, *Језик увелико*, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”.

Недељковић 2001: Ж. Недељковић, *Тачни стихови*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

Недељковић 2003: Ж. Недељковић, *Негде близу*, Београд: Народна књига / Алфа.

Недељковић 2005: Ж. Недељковић, *Други неко*, Београд: Народна књига / Алфа.

Недељковић 2009: Ж. Недељковић, *Овај свет*, Београд: Архипелаг.

Недељковић 2012: Ж. Недељковић, *Талас*, Београд: Архипелаг.

Недељковић 2014: Ж. Недељковић, *Улазак*, Београд: Архипелаг.

Хамовић 2011: Д. Хамовић, Лирика, са свих страна, О поезији Живорада Недељковића, разговор у књизи *Неумерени рад година*, Изабране песме, Чачак.

Danijela Đ. Kovačević Mikić

DISINTEGRATION OF VISIBLE OR DISCRIPTION OF GIST –
BOUNDARIES OF LYRIC DESCRIPTION IN THE POETRY
OF ŽIVORAD NEDELJKOVIĆ

Summary

Not only are there descriptive poems as separate lyric kind in Živorad Nedeljković's previous works, but one cannot consider description as a reproduction of physical features of the world, since the immanent poetics of this poet is such that can be integrated within the verse „the invisible is fed by visible”. The work interprets the very process of reshaping, compacture, disintegration or simultaneous presence of sensory and metaphysical contents, that is permeation of denotational and connotational meaning, the process of discordance of description elements which are totally in the function of reflexion or poetic and autopoetic commentaries. New poetic perception requires a kind of metapoetic distance from dominant representatives of former stylistic formations, especially the ones it could be compared with, either by thematic-motive corpus or worldview. The work denotes a few poetic matrixes in which (discordant) elements of description, with altered function of description and completely different formal and linguistic-stylistic approach which retracts referential description by linguistic mechanisms in favour of reflexion, whereas in one of his last published poetry collection („The Wave”) moving of descriptive matrix from outer initiation of reflexion to imaginary inner „landscapes” (gist, essence) has been transferred to structural plan (the key word is used both as leitmotif and as concrete concept , symbol of social, historical and love features at the same time). Moreover, what makes Nedeljković significantly different from his predecessors and contemporaries is his fascinating linguistic talent which activates and realizes tropes and closely connect apparently completely unlike features and subjects (poeticizing of physiological processes or mundane details along with notional equivoque).

Key words: description discordance, poetic matrixes, linguistic mechanisms.