

Тихомир Брајовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
tbrajol@gmail.com

Tihomir Brajović
University of Belgrade
Faculty of Philology
tbrajol@gmail.com

ПОЕТИКА ЛУБАВНОГ ГОВОРА: ЛИРСКИ ДИЈАЛОГ ЕРОСА И ЛОГОСА

POETICS OF LOVE-DISOURSE: LYRICAL DIALOGUE OF EROS AND LOGOS

Предмет овог рада је поетика лирског песништва с љубавном тематиком у средишту. Први део рада даје панорамски преглед значајних схватања љубави и еротизма у распону од Андреаса Капелануса до савремених мислилаца као што су Дени де Ружмон, Зигмунт Бауман или Михаил Епштејн. Ослањајући се на теоријска поимања дискурса као сосировски схваћене *parole*, а такође и на Лаканово разумевање подручја несвесног као језички структурисаног, односно на Бахтинову *дијалогску теорију* и појам „говорних жанрова“, као и на Бартова запажања из *Заговолсџива у тексти* и *Фрагмената љубавног говора*, у другом делу рада аутор предлаже једну парадоксалну епистемологију субјекта љубавне жеље као дискурзивно трансгресивног стецишта *ероса* и *логоса*. У имплементацији оваквог разумевања на српску књижевност посебна пажња поклоњена је просветитељско-рационалистичкој реторици суспензије, једнако као и романтичарској реторици експлицитности и интердискурзивности, које су на неки начин наговестиле поетичке стратегије модерне лирике.

Кључне речи: љубав, ерос, логос, поетика, лирика, реторика, дијалог, дискурс, парадокс, интердискурзивност, трансгресија.

The main subject of this paper is poetics of lyric poetry which has love topics at its core. First part gives panoramic overview of relevant understandings of love and eroticism, ranging from Andreas Capellanus to contemporary thinkers such as Denis de Rougemont, Zygmunt Bauman or Michael Epstein. Relying on the theoretical understanding of discourse as Saussurean *parole* and also Jacques Lacan's understanding of unconsciously as linguistically structured, that is Bakhtin's *dialogical theory* and notion of "speech genres", as well as on Barthe's observations from *Le plaisir du texte* and *Fragments d'un discours amoureux*, in the second part author of the paper proposes paradoxically epistemology of the subject

of love desire as a discursive transgressive meeting place of *eros* and *logos*. In the implementation of this understanding on Serbian literature, special attention is given to the Enlightenment rationalist rhetoric of suspension as well as to the romantic rhetoric of explicitness and interdiscursivity, which in a way foreshadowed poetic strategies of modern lyric poetry.

Key words: love, eros, logos, poetics, lyric poetry, rhetoric, dialogue, discourse, paradox, interdiscursivity, transgression.

Захваљујући славним расправама попут Аристотелове *Пери поетике* и Хорацијеове *Ars poetica* у античко доба *йоеџика* је означавала претежно филозофски уобличено знање о песничком, тј. књижевном умећу као таквом, у ширем смислу онога што ће доцније бити теоријски / методолошки упосебљено и појмовно означено као наука о књижевности (види Škreb 1986: 527). У модерном и савременом добу домен поетике је ипак најчешће схватан у нешто ужем значењу систематског проучавања техничких и конструктивних начела песничког / књижевног обликовања, било да се при томе мисли на појединачна дела, опусе, појаве, периоде, правце, стилске формације или епохе и њихове креативно дистинктивне чиниоце, односно констелације (види Richter 2010: 18).

Што се два преостала појма из наслова овог текста тиче, ваља казати најпре да *џовор* овде разумемо у значењу *гискурса* (*discourse*) као сосировски схваћене *parole*, у смислу непосредне, конкретне употребе језика, наспрам *langue* као системске језичке општости. Треба казати и то да у савремено разуђеном лингвистичком и културлошком разумевању дискурс има бар три категоријално разликована значења: сваки вербални садржај изнад граница реченице; језичка прагматика као таква; шири опсег социјалне праксе који укључује и нелингвистичке и неспецифичне инстанце језика (види Schiffrin, Tannen, Hamilton 2008: 1). Сва поменута значења подесно су, рекло би се, сажета у дефиницији Цветана Тодорова која казује да „<д>искурс је конкретна манифестација језика, и настаје, нужно, у неком посебном контексту у који се урачунавају не само језички елементи него и околности њиховог продуковања: сабеседници, време и место, постојећи односи између тих ванјезичких елемената“ (Todorov 1986: 7).

На говор као *dis-cursus*, у фигуративном значењу онога што у случају особеног, за наше изучавање дефиниторног љубавног (не)споразумевања, што „означава трчање тамо-амо, одласке и доласке, ‘предузете мере’, ‘сплетке’“, јер такав „дискурс постоји само у изливима језичких бујица“, позива се и Ролан Барт у својој жанровски и проблемски јединственој монографији *Фрагменти љубавног џовора* (Bart 2011: 19). У препознатљивом познотуралистичком маниру, који претапа теоријске и методолошке парадигме, потписник чувене *Смрти ауџора* и *Нуљног сџејена йисма* истиче да „том дискурсу је враћено и његово главно лице, дакле *ја*, не би ли се тако на сцену поставило исказивање, а не анализа <...> портрет, али не психолошки, већ структурални; он нуди читање места живе речи (*parole*)“ (Ibid).

Разумевање љубавног дискурса или говора налаже, дакле, залажење иза језика као поретка, односно пуког средства саопштавања, до „места

живе речи“, у смислу субјективно непосредног, афективно/емотивно и изражајно нарочито устројеног *исказивања* или *изрицања* (*enunciation*), што се својом посебношћу у простору писма приближава продуктивној симулацији истинске говорне инвенције, црпљене из егзистенцијалног искуства. Управо то има, чини се, у виду и Михаил Бахтин кад, склапајући унеколико дисперзиван мозаик своје *дијалогичке теорије* језика, књижевности и културе, између осталог расправља о *говорним жанровима* (речевење жанри), стављајући при томе у први план *исказе* као „реалне јединице говорног општења“, зато што „говор може постојати у стварности само у облику конкретних исказа <...> субјеката говора“ (Bahtin 1980: 244), па из тога следи да су у бахтиновској визури претпостављени *ишинови исказа*, односно дискурса заправо *говорни жанрови*, који подразумевају „одређене релативно стабилне тематске, композиционе и стилистичке типове исказа“ (Ibid 1980: 237).

Упркос другачијем теоријском жаргону није тешко запазити блискост Бахтиновог и Бартовог разумевања феномена дискурса као продукцијски/рецепцијски „живог“ (ис)казивања и/или говора, праћеног структуралистички подстакнутом потребом за проналажање конкретно обликованих типологија и формација. Управо то се налази у средишту нашег интересовања за *љубавни дискурс лирског њесницишва* као оно експресивно подручје које до извесне мере уважава књижевне/лингвистичке конвенције, да би их прекорачило у вербалном бележењу особитости еротског феномена као израза несводивог витализма и одговарајуће, *ирансџресивне* производње значења. Бартовски казано, чини се да је *љубавни dis-cursus* у извесном смислу заиста *раз-говор*, (рас)казивање које на неки начин готово увек рашчињава свакодневно уобичајени комуникативни поредак и лингвистички ток, уводећи нас у дифузно и бар делом непредвидљиво поље интерференције реченог и подразумеваног, изрецивог и неизрецивог, означивог и неозначивог.

Из претходно казаног јасно је да овако схваћен *љубавни и/или еротски дискурс* не остаје само у делокругу (позно)структуралистичког интересовања, него закорачује и у савремено, постструктуралистички маркирано теоријско искуство и њему својствене методолошке и интерпретативне процедуре. Донекле поједностављено речено, те процедуре у највећем делу обележава деридијански индукована оријентација на разумевање конститутивне *разлике* (*différance*) као неизбежне последице уочавања „пукотине“ или дискрепанције између традицијске, есенцијалистички кохерентне концепције језика/писма и његовог антиесенцијалистичког, прагматично непосредног комуникативног упризорења, неускладивог с априорним појмовно-категоријалним претпоставкама (види нпр. Derrida 2002).

Стога би се могло казати да је *љубавни говор/дискурс један од оних феномена који* нуде изгледну могућност једног транстеоријски и/или трансметодолошки продуктивног изучавања. „Писање је наука о насладама језика, његова *камасутра*“, вели Барт на једном месту гласовитог *Задовољштва*

у *шекспир*у, додајући — безмало деридијански — у истом, еротолошки интонираном кључу: „Ни култура ни њена деструкција нису еротске; еротском постаје *шубојина* (курзив наш — Т. Б.) у једној и другој <...> рез, дефлација, *fading* који обузима *субјекта* у *срцу наслале* (курзив наш — Т. Б.)“ (Bart 1975: 7–9 *passim*). Једнако као код Бахтина, „у срцу“ овако динамизованог текстуалног дискурса и њему примереног задовољства чинодејствује *субјект* *говора*, она флуидна и проблематична сидро-инстанца без које, и онда кад је мимикријски заклоњена привидно безличним или анонимним казивањем, заправо нема дискурса. Посебно љубавног, усудићемо се да приметимо.

Тако се *субјективна штрансгресија* појављује као иманентно присутни *conditio sine qua non* љубавног говора, без обзира на епохалне условљености и персоналне инциденције. То значи да је *субверзивност* виртуелно присутно обележје тог нарочитог, формативно дво-личног дискурса што настаје у распону између општих места и стереотипа еротског имагинаријума песничке традиције, с једне стране, и несводивости, фриволности, ласцивности или опсцености његове инвентивне стилске и тематске суспензије, односно изражајног превазилажења традиције, с друге стране.

Стога би предмет *шоејике љубавног говора* требало да буде могуће парадигматско разумевање овако схваћене динамике лирског дискурса као начелно заинтересовано трагање за променљивом, флукутирајућом типологијом еротског изражавања, у већој или мањој мери подвргнутог дво-струком дејству конвенције и трансгресије, а у имплементацији полазног схватања по којем је *шоејика* „наука о песничком стваралаштву“ што „не обухвата само процес стварања, већ и његове резултате“ (Мајенова 2009: 12), из чега произлази да је то „назив<a> за ону врсту уопшталачког проучавања књижевности које је на неки начин увијек конкретно усмјерено и омеђено“ (Брајовић 1995: 135).

Субјект *жеље* и *глас разума*

Баш као у љубавном говору као таквом, и у еротској поезији све остало је, због њене изражајне превласти, одређено инстанцом која (ис)казује, у критичкој литератури обично именованом синтагмама *лирско Ја* и *лирски субјект*. Било да је реч о древном певачу с китаром или хорном, или пак модерном љубавнику који певуши уз пратњу синтисајзера, односно компјутерски генерисане музике, а можда и без те пратње, практично увек на делу је нека Ја-фигура која исповеда еротски занос или јад као израз услышене/ускраћене љубавне жеље.

Неретко дат распознатљиво и стога најчешће прихваћен као повесно генерисана и укотвљена персона која свој вербални отисак проналази у поетској фрази, лирски дочаран *субјект* *љубавне жеље* при томе заклања једноставну чињеницу да је на делу језичка (ауто)креација, вербална (ауто)фигурација која углавном евоцира протежно распознатљиве актере књижевне и културне традиције, будући да, прегнантно казано „<л>ирско ја —

дио је структуре пјесме; оно не постоји изван пјесме“ (Veststeijn 1989: 96–97). Попут лирског субјекта уопште, и љубавно покренут субјект певања није, другим речима, ништа друго до резултат „оног скупа вербално фигурисаних имагинативно-семантичких чинилаца који у читалачкој уобразиљи стварају поетски сугестивну илузију персоналне и/или субјективне формативности“ (Брајовић 2022: 91).

Ово важи чак и за ране, у понечему још рудиментарне видове лирске субјективности, попут добро знане фигуре певача из *тубадурске поезије*, на пример, која се, уместо да буде прихваћена као фактичка и лична, у светлу данашњег критичко-теоријског разумевања указује као у много чему универзална, несубјективна, апстрактна и самоодносећа (види Balžalorsky Antić 2019: 202). Такво разумевање у крајњој линији пре води закључку о повесно генерисаној фигури, него што одговара представи о миметичком отиску неког конкретно диференцираног средњевијековног дворског љубавника и певача из Провансе, рецимо, односно његове *куртоазне љубави*, која осцилује од горуће страсти до искушеничког одрицања од уживања тела, и карактеристичне *титошке искрености*, дословно схватане у Средњем веку (Spearing 2005: 179–180), а у наше време интегрисане у својеврсни систем циркуларно употребљаваних поетских средстава и поступака.

„У *куртоазној рејторици* не треба изражити рационалне и истовремено вредности *дође* него лирски и псалмодијски развој основних симбола“, умесно примећује Дени де Ружмон у утицајној студији *Љубав и зајак* (De Ružmon 2011: 74). У основи, реч је о протежно делотворним „реторским моделима отпорним на промене“ који „прихватају перспективу првог лица, усложњену захтевима конвенција и ‘објективности’“, што значи да средњевијековни песници здушно подржавају фантазму „аутобиографске претпоставке“, али заправо „размењују своје књижевне продукте за укључивање у дворски стил живота“ (Кау 1990: 1). Кључно је, при томе, разумети да „уметност спајања речи трубадур <...> не доживљава као трагање за не-смислом већ за оним што <...> сведочи о нерепрезентованом, нерепрезентацијском“ (Kristeva 2011: 298).

Оно што твори битност тог *нерепрезентацијског* трагања, које на овај или онај начин пресудно утиче на европску поезију још од позног Средњег века па до наших дана, открива се као својеврсна *дијалектичка љубавне/еројске жеље*, посебна и комплексна, афективно и/или духовно сугерисана настројеност која субјект трубадурске песме производи у повлашћену и уједно трајно нестабилну, преображавајућу исказну инстанцу лирског модуса. Ваља казати и то да поменути етос жеље осим „спољне“, другима окренуте, *рејторске форме* има и своју „унутарњу“ *димензију* која чини његов такорећи ентелехијски, себи окренут, у много чему, као што је речено, противречан, каткад и противслован лик.

„Љубав је извесна урођена патња проузрокована призором и претераним размишљањем о лепоти супротног пола која сваког подстиче да, више

од свега, чезне за загрљајима оног другог и да уз узајамну жељу <...> извршава све налоге љубави“, вели Андреас Капеланус у трактату под насловом *Dea arte honeste amandi* (Капеланус 2001: 10), најпознатијем средњовековном, а уз Платонову *Гозбу* вероватно и најутицајнијем делу које се бави овом проблематиком уопште. „Да је љубав патња, није тешко установити, јер“, аргументује даље Капеланус, „не постоји већи немир, пошто је љубавник непрекидно у страху да његова љубав неће задобити предмет своје чежње и да узалуд траћи своје напоре“ (Ibid), додајући још и „да је та патња урођена <...> она не произлази из неког делања“, већ се „јавља само приликом рефлексивне духа о ономе што види“ (Ibid.: 11).

Рефлексивна, а не делатна урођеност љубавне њаиње — то је, сажето казано, смисао Капеланусовог, а то значи великим делом и средњовековног схватања *ероса*, те моћне силе која у свом највишем облику представља „стремљење душе сјајном сједињењу, изван сваке могуће љубави у овом животу“, јер — парадоксално али за медијевалног ритера и/или певача, попут Guilhema Montanhagola, тачно — баш од љубави долази врхунска чедност („*E' damour mou castitaz*“) (Прошић 2001: 68). Тако у трубадурској поезији, једнако као и у мишљењу о тој поезији и њој подстакнутој концепцији *ероса*, љубав у извесном смислу постаје зачудно дејствено оруђе безмало религиозног прочишћења и егзистенцијалног узношења.

Ретроспективно гледано, ова средњовековна еквилибристика представља неку врсту укрштања или микстуре дуговечних паганских, у првом реду античких схватања, која су правила разлику „између *ероса*, или љубави-жудње, и *филије*, или љубави-радости“, при чему прва у ствари одговара доцнијем патничком аспекту средњовековне концепције, будући да „установљена је недостатком (неутаженост је њен нужни полазни предуслов)“, а „њен оглашени циљ (мада никада постигнут) јесте спајање двоје љубавника“, па је стога ова љубав-страст заиста „жудња за одсутним предметом“ (Todorov 2003: 140–141 *passim*). Код оне друге врсте љубави, међутим, „[о]сећање које је установљава јесте радост изазвана постојањем предмета љубави“, па је то онда „љубав благонаклоности, а не пожуде“, јер „[ц]иљ ове љубави није спајање — не могу уживати у постојању другог уколико не остане одвојен од мене“ (Ibid.: 146–147), што значи да „радост присутности замењује култ недостатка, *јии* није дефинисано само с обзиром на *ја* <...> *Ти* више није средство, опно постаје сврха“ (Ibid.: 149). Унеколико сродна, хришћански дефинисана филија јавља се, пак, у појму *агаије*, љубави-милосрђа и емпатије према (свим) другим људима и њиховим персоналним, односно животним посебностима.

Изузетно значајни са становишта утицаја на доцније културне и социјалне констелације, односно њихове симболичке изразе у уметности и књижевности, ови старији концепти љубави у нововековним схватањима нису изгубили на важности, већ можда само на опсегу и тежишту присуства. „Водећи симбол који организује тематску структуру медијума љубави најпре се назива ‘страст’, а страст изражава да човек пати због нечега

на чему не може ништа да промени”, евоцирајући античка и средњевековна разумевања примећује творац теорије друштвених система Никлас Луман у утицајној студији *Liebe als Passion* (Луман 2010: 35), истовремено упозоравајући на то да „савремено друштво у поређењу са старијим формацијама издваја повећање у двојаком смислу: повећање могућности за успостављање безличних односа и све интензивнијих личних односа“ (Ibid.: 14).

Конститутивна противречност, која је претходно била нотирана у донекле ексклузивној, партикуларној равни куртоазног еротизма, овде је већ пренесена на општу, цивилизацијску раван и при томе добија форму законмерности, тако што се „стари“ концепт *amour passion* „мења у другој половини 17. века од *идеализовања до њарадоксије*”, а потом, у прогресији онога што бива означено као *самореференција*, све изразитије и приметније „<у> подручју парадоксалног кодирања љубав се оправдава преко *имагинације*“, што значи да „<к>ао самореференцијални контекст комуникације љубав оправдава саму себе“, па напоследку „<п>арадоксирање семантике љубави доводи до краја укидање старог супротстављања ‘више’ и ‘чулне’ љубави и почиње да изграђује *сексуалности* као есенцију љубави“ (Ibid.: 63–65 passim).

Почивајући на *аутореференцијалној имагинацији* и епохално демократизованој слободи одлучивања и избора, ово ново поимање љубави и/или страсти ступа — *nota bene* — у нарочито поље *њарадоксалности* „са великом снагом систематизовања“, која у исти мах легитимише персоналну слободу и непостојаност, односно модерну нестабилност и рафинираност, јер „<ч>ак и када човек <...> не може увек да воли исти предмет, мора да верује да ће га увек волети“ (Ibid.: 94), што онда води до крајњег парадокса ексцесности као мере понашања у љубави, будући да у модерном добу „мање или више изражена дистанца према разуму (*raison*) и мудрости (*prudence*) припада семантици и потребама представљања љубави: човек рђаво приказује своју страст када показује да може њоме да влада“ (Ibid.: 111).

Иако се може учинити да је реч само о затварању круга, будући да је већ у античко време било афирмисано схватање љубави као маније и лудила, разлика ипак није занемарљива. У старијим временима то је културна афирмација која је, у антици као и у Средњем веку, бивала јасно разграничена од друштвено кодификованог понашања што је у вишим сталежима, примерице, на једну страну стављало брак и интерес а на другу страст и ексцес (види нпр. Majerhold 2011: 134), док за нововековно поимање, посебно од (пред)романтизма надаље, постоји нека врста ултрапарадоксалне синхронije између културне и друштвене афирмације еротске и/или сексуалне ексцесности/абнормалности као цивилизацијски прихватљивог, аутентичног жига љубави.

По симптоматичном разумевању Зигмунта Баумана, филозофа онтолошке *флуидности* савременог доба, позномодернистичко и постмодернистичко поимање еротизма више „није повезано ни са сексуалном репродукцијом ни са љубављу, оглашавајући независност од оба суседа“, што значи

да је „самодовољност еротизма, његова слобода тражења самосврховитог сексуалног уживања уздигнута до нивоа културне норме“, па је стога „пост-модерни еротизам слободан да направи и напусти сваку везу с удобношћу, али је такође и лак плен снагама које жуде да искористе његове заводљиве моћи“ (Bauman 1998: 21).

На линији оваквог схватања и други савремени проучаваоци, попут Мишела Мафезолија, на пример, говоре и о постмодерној ритуализацији и чак новој трибализацији еротизма у поп-културним и масмедијско-конзумеристичким испољавањима као нарочитом, противречном облику старог-новог „прекорачења индивидуалног идентитета“. Ту трансгресивност одликује не-рационалност у чијим оквирима су иначе „одвојени елементи, као што су смрт, насиље и сексуалност, сада органски повезани и служе као основа једној друштвеној логици која је у многим својим видовима трагична, али је пре свега естетска“ (Mafezoli 1992: 159). Друкчије исказана, ова самодопадљивост и/или самодовољност еротизма нашег доба стаје у формулу Михаила Епштејна, по којој „<п>остмодернизам јесте *еросемиоџика*, готово чулно уживање у знаковима, у текстовима, у читавој условности цивилизације и њеним отуђеним формама“, зато што „<о>дједном се открило да је читав свет површан, да не треба упадати у њега, мучити га, мењати, преображавати“, а из тога онда следи закључак да „<п>остмодернизам је милина означитеља који су заборавили означенике“ (Епштејн 2009: 175–176).

Од рефлексивне њаиње духа (Капеланус) до самосврховиџоџ чулноџ уживања у сексу (Бауман) и/или самодовољним означиџељима (Епштејн) — можда је то кривуља која сажето али сугестивно описује столетни цивилизацијски и културни лук парадоксалне љубавно-еротске (само)спознаје, која, упркос променама епистемолошких парадигми, између средњовековног и постмодерног стања ствари ипак, чини се, остаје верна у основи истом, *нереџрезиџиациџском* подстицају као кључном формативном обележју. Постављен у средиште мишљења и певања, *субјекџи љубавне/ероџиџке жеље* појављује се при томе као њен концептуални/вербални генератор и уједно оспораватељ који се суочава с преображавајућом (ауто)конструисаношћу властите потребе што се непрестано креира и деструише, ствара и (само)превазилази. „Ја постајем ја сџм и препознајем се у својој сингуларности кад откријем и најзад признам онога кога желим <...> чије јасно одсуство одавно доводи моје тајанствено присуство до мене самога“, примећује Жан Лик Марион, мислилац који премошћује распон између прошлости и садашњости, експлицирајући: „У том тренутку, у којем је прекасно, у којем се то већ десило, у којем сам испуњен другим и својом жељом — више нисам исти, дакле, ја сам ипак напoкон ја сџм, неповратно индивидуализован“ (Marion 2015: 127–128 *passim*).

Ово уједно самоостварујуће, самоосујећујуће и самопревазилазеће деловање долази и од тога што је субјект жеље и субјект (ис)казивања, у књи-

жевности, и посебно лирској поезији, одређен увек изнова непосредним чиновима креативног језичког испољавања који су с лингвистичке стране највећим делом нормирани, а то значи и логички устројени, али с оне друге, естетске стране подлежу тешко установљивим, лако померљивим границама имагинације, а неретко су и плод покушаја да се захвати у нелогичко, ирационално, несвесно и интуитивно. „Иако субјект може изгледати као роб језика, он је још више роб беседе у универзалном кретању“, примећује у том смислу Жак Лакан (Lacan 1983: 152), при чему је, ваља казати, „беседа“ овде заправо *discours* у сосировском значењу *parole*, најчешће остварена у писму што је схваћено као „материјални ослонац који конкретна беседа узајмљује од језика“ (Ibid.: 151), у оном смислу у којем и Барт мисли да, прагматски гледано, „оно што искрсава у језику не искрсава у дискурсу“ (Bart 1975: 16).

Лакановски одређена психоаналитичка визиura може, чини се, да буде и данас један од заиста подесних приступа ваљаном разумевању љубавног/еротског дискурса песништва. Полазећи од добро познатог схватања по којему „психоаналитичко искуство с оне стране овог говора открива у несвесном целу структуру језика (*langage*)“ (Lacan 1983: 152), Лакан прецизира да „несвесно је означитељски ланац који се негде <...> понавља и устрајава укрштајући се у урезима што му их нуде стварна беседа и размишљање које он упућује“ (Ibid.: 276). Другачије речено, то значи да је лингвистичко устројство несвеснога, које је иначе највећим делом седиште жеље, заправо *viriduelно*, тј. могуће дискурзивно поље њене (ауто)артикулације и (ауто)реализације.¹

Будући да је по конституцији сраз логичког и нелогичког, разумског и не-разумског, лингвистички засновано несвесно је у лакановском разумевању полигон на којем се одиграва драма субјекта као генератора жеље. „Тамо где је посреди жеља, уместо да попуштамо логицистичком свођењу, ми у несводљивости жеље на захтев налазимо одбојник који исто тако спречава да се она сведе на потребу“, тврди Лакан, сажимајући ову дијалектику несвеснога у готово сентенциозно парадоксалну формулу „<Ж>еља је узглобљена управо зато што није узглобљива“ (Ibid.: 282). Реч је, наравно, о *бесконачном клизању означитеља* као својеврсном „трејдмарку“ Лакановог приступа који води једнако познатом поимању неизбежне Другости субјективно несвесног, јер се „Други, као претходно место чистог субјекта означитеља“ у исти мах, и за нас посебно важно, „распознаје као место Говора (*Parole*)“, будући да истински „<г>овор (*Parole*) почиње тек са преласком од хињења на поредак означитеља и да означитељ захтева друго место — место Другог“ (Ibid.: 284).

Из претходно казаног јасно је да се код Лакана, и у постструктурализму, *субјект* схвата као конститутивно недетерминисан, тј. самоуспостављајући

¹ Прецизно казано, по Лакану несвесно не треба доводити у везу с дискурсом, већ је оно — као што је већ казано — тек структурирано попут језика, при чему је далеко од ирационалног, будући да следи извесне сталне обрасце (види Chiesa 2007: 35–36 *passim*).

у непосредним језичким/говорним испољавањима, па се зато „несвјесно увијек читује као оно што се колеба у прорезу субјекта” (Lacan 1986: 34), при чему, у контексту правоверно психоаналитичког разумевања, „<р>е-алност несвјесног јест <...> сполна реалност“ (Ibid.: 160), онако као што у фројдистичком поимању „либидо је присутност жеље, дјелатна присутност као таква“ (Ibid.: 163). Отуда, очекивано, у Лакановом тумачењу „<ф>ункција жеље је последњи преостатак учинка означитеља у субјекта“ (Ibid.: 164). Могло би, дакле, да се каже да је либидоозно схваћена жеља нека врста означитељске котве која непрестано конституишући и флукутирајући субјект држи како-тако везаног за оно што је његово етиолошко место или полазиште, а то је подручје нагона и/или примарних виталистичких подстицаја.

Аплицирано на предмет нашег занимања ово подразумева да је лирски *субјект̄и жеље* истодобно место сталног „рађања“ исказно транспарентног Ја певања, оног комплементарног *џласа разума* који из њега „извире“ и у њега се опесивно враћа у покушају да вербално/дискурзивно разабере то што чини неразмрсиву динамику и дијалектику еротског феномена као већ описаног спознајног парадокса.² У Лакановој интерпретацији то значи да „<с>убјект је као такав у неизвјесности због тога што је подијељен учинком језика“ (Ibid.: 200), посебно ако непрекидно имамо у виду „жељу као мјесто спајања поља захтјева, гдје се уприсутњују синкопе несвјеснога са сполном реалношћу“ (Ibid.: 167), с тим да „предмет жеље опћенито јест или фантазам, који је у стварности *џогуџирач* жеље, или обмана“ (Ibid.: 198).

Љубавна/еротска *жеља* је, према томе, у лакановском психоаналитичком схватању — широко утицајном у савременој европској култури, и уједно ослоњеном на традицију још од Платона па до Фројда — стециште *либидоозно реално̄* и *несвесно фанџазмајско̄*. Ставља ли овако описана констелација онога који приступи покушају њене вербалне артикулације пред немогући захтев? И да и не. Максималистички гледано, говор/дискурс — био он свакодневно комуникативан или пак књижевно-естетски интониран — заиста никада није у стању да у потпуности удовољи потреби веродостојног изражавања, будући да је еротска жеља као таква, разумели смо, у тој мери комплексна да измиче потпуном сазнању и (ис)казивању. С друге стране, постоји могућност мање или више посредованог, језички и/или изражајно фигурисаног дочаравања које се својим нарочитим средствима у највећој мери приближава с почетка препознатој дијалектици љубавног говора и његовог порива за обухватање тешко обухватних подручја.

² Овде ваља приметити да у лакановском разумевању *еџо*, тај фројдистички залог свести и/или разума, бива представљен у смислу „имагинарне функције субјекта” као доминантно „несвесне природе”, што значи да је он, *еџо*, заправо огледалска, „спекуларна слика” субјекта и „место имагинарне алијенације” (Chiesa 2007: 13–14 passim).

*Од рејторичке сусјензије до инјердискурзивности:
рационализам vs. романтизам*

Чак и онда кад циља неизрециво или наговештава неодгонетљиво поезија то увек, наравно, чини речима и њиховим склоповима. Будући да као свој предмет има персонално побуђену жељу и све оно што из ње произлази, у смислу магматски стопљеног дејства нагона, перцепције, психичких и менталних процеса, љубавна/еротска поезија ову вербализацију по правилу — констатовано је већ — изражава лично, путем неког граматички и/или тематски индикованог Ја, које формативно гледано представља „глас“ разума, односно еголошки освешћеног дискурса, зато што „<г>овор је увек одливен у облику исказа који припада одређеном говорном субјекту“ (Bahtin 1980: 244).

Феноменализација лирског „гласа“ упризорује, према томе, начело интелигибилности као оно што у процесу разумевајуће размене посредује између аутора и читаоца (види De Man 1985: 55). Уз то, овај формативно интелигибилни „глас“, овај поетски оличен *логос* у смислу (раз)умски устројеног, персонално индикованог људског говора, подразумева и *јерсејективност* која указује на динамичну и рефлексивну природу таквог (ис) казивања (види Telles Ribeiro 2006: 50), односно на дискурзивну конструкцију лирских идентитета (Ibid.: 72).

А кад је реч о лирским идентитетима, онда је осим самог говорника или његовог „гласа“ као својеврсног поетског *агресанџа* — и то је од пресудне важности за дискурс љубавне/еротске лирике — такође битан *агресанџ* којему је намењено перспективно интонирано казивање са својом посебном *џачком гледишџа* (види Брајовић 2022: 102), јер „од тога коме је адресован исказ <...> зависи композиција, а нарочито стил исказа“, будући да „<с>ваки говорни жанр у свакој области говорног општења има своју типску концепцију адресата која га одређује“ (Bahtin 1980: 265–266). Могло би, штавише, да се каже да је овако постављена *агресанџ–агресанџ* релација „заправо дво-лична и двогуба поетичка, тј. стилско-изражајна ’маска’ или ’образица’ оног базичног афективно-рефлексивног геста који представља саму срж лирске песме и лирског жанра уопште“ (Брајовић 2022: 103).

Јер у традиционалном песништву, такоређи без изузетка, „девојка је отисак песникове душе“, а певање, вели Јосиф Бродски, „<г>о је трагање за душом у форми поезије. Отуда јединство адресата и постојаност манира или стила“, будући да „љубав је метафизичка ствар и њен циљ је или усавршавање или ослобођење душе <...> што јесте и што је увек била суштина лирске поезије“ (Бродски 1998: 50). Тако је чак и онда кад се тематизује фреквентни *џојос одсујност* готово немогуће измађи увиђању да „<љ>убавна одсућност је увек једносмерна, може се исказати полазећи код оног који остаје, никад од оног који напушта: *ја*, свагда присутно, конституише се у односу на *џи*, свагда одсућно“ (Bart 2010: 33). Исто важи и за друго опште место љубавног дефицита — *чекање*: „Биће које чекам није стварно“,

готово по правилу увиђа заљубљени који жудећи ишчекује, „други долази овде где га чекам, где сам га већ створио“ (Ibid.: 62).

Ако се као епохално-цивилизацијски прихватљиво за наше доба узме становиште по којему „<п>редуслов за љубав је аутономност њеног објекта“ (Бродски 1998, 54), онда — захваљујући запажању о назначеној онтолошкој несамосталности, поетској еманираности персоналне фигуре којој је љубавни говор упућен — претходно описана релација у еротској лирици води теоријском закључку о *двојединству адресант/адресат инстанци*, које се појављују као међузависни и реторски унеколико стопљени полови у основи монолошког лирско-песничког казивања (види Врајовић 2022: 109), јер „<н>ије ’личност’ другог она која ми је неопходна, него простор: могућност једне дијалектике жудње, *непредвидљивости насладе*“ (Bart 1975: 5), зато што „<н>а позорници текста нема рампе <...> нема субјекта и објекта“ (Ibid.: 20).

Од поезије провансалских трубадура и Петрарке па до еротике Диса, Блока, Настасијевића, Попе или неког другог модерног/савременог љубавног песника, увек је, наиме, на делу описани поетички „механизам“ који најчешће употребом *ајосирофе* или *ипрозојојеје* (види Врајовић 2022: 93–94, 102) ствара илузију лирске комуникације, иза које се скрива *аутиореклексивна* и *аутиорекфреницијална ејисиемолођија еројске жеље констипиутив-но парадоксалног* и (*аутио*)*фигурацијски репликаивног субјекта њевања*, по правилу располућеног између чулности и разума, несвесног и свесног, афективног и дискурзивног.

Уз мало слободе можда је могуће казати да љубавна лирика, онда кад је занатски успела и читалачки ваљана, имплицитно води некој врсти провизорне *ејисиимије*, тј. естетски побуђеном науку (*épiphénomè*) жудње (*epithymia*), или науку о жудњи као противречној, али вероватној и чак начелно, односно типологијски изразивој спознаји природе, видова испољавања и (само)разумевања еротске жеље и њој сродних феномена у распонима субјективног (ауто)имагинирања. „Ја хоћу, ја желим, сасвим једноставно, *сипруктуру*“, вели отуда Барт у *Фрагментима љубавног говора*, мислећи при томе на чежњу онога који љуби тежећи љубавној спознаји да се поистовети с макар каквим „практичним и афективним системом уговорних веза“, зато што је у очима жудње „свака структура *настањива*“, па жељом обузети субјект то онда може да сажме у прилагодљиво уверење „Сасвим добро могу да се удомим у ономе што ме не чини срећним; истовремено могу и да се жалим и да трпим <...> чак могу да имам перверзну склоност према том деловању система“ (Bart, 2011: 68–69 *passim*).

Још од антике разликована у односу на *ум* и *вољу* као душевно/ментално наспрамне категорије које су биле предмет систематског филозофског изучавања (логика, етика), *жеља* је због свог чулно-сензуалног, односно не-рационалног, несвесног, у основи нерепрезентацијског и добрим делом нерепрезентативног, субверзивно-трансформацијског, теоријском уопштавању лако измичућег подстицаја, широки и потпуни израз пронашла првенствено у књижевности и њеним особеним поступцима, а тек у новије време у дисциплинама попут психологије или сексологије, на пример.

Поетичко, односно конкретним текстовима индуковано и обликовано проучавање овако оцртаних, лирски обликованих меандара еротске жеље ваља да буде засновано управо на двојству *eros* — *logos*, ирационално — рационално, несвесно — свесно, неисказивно — исказиво, нетранспарентно — транспарентно, као на свом проблемско-тематском и стилскоизражајном средишту. За огледни, у доброј мери парадигматски сраз који би могао да илуструје ваљаност оваквог разумевања овде ћемо, на материјалу неколико репрезентативних текстова, узети лирику *рационалистичко-просветилничке* и *романтичарске* епохе у српској књижевности.

За лирску продукцију старије од ових епоха, која покрива последњи део XVIII и почетак XIX века и писана је прелазним идиомом између старијег, српкословенског, и доцнијег народног, вуковског језика (види Павић 1979: 133), у хрестоматијама и антологијским изборима устаљен је назив „српско грађанско песништво“ (види нпр. Маринковић 1966; Лесковац 1972). Реч је, наиме, о поезији која је настајала у окриљу новог, буржоаског сталежа у економском, политичком и културном успону, попут онога што је у сродном духу писано и другде (нпр. немачко *Gesellschaftsdichtung*). У складу са новим, цивилним светоназором и етосом тог сталежа у експанзији, лирика бројних публикованих и непубликованих песмарица, неретко анонимних аутора, углавном намењена „дружинском“ извођењу или певању (види Живковић 1994: 164), највећма одише сентименталистичким тоном који одговара типизованој тематици и мотивима галантно љубавног песништва у духу европске лирика тога доба (Ibid.: 166).

Ако би требало у први план ставити једно поетичко обележје, онда би то свакако била *реторика сусиензије* или *ретаргације еројске жеље*, зато што она у себи сажима најважнија стилска и тематска својства на којима почива ова лирика, по правилу писана из *маскулинистички хетеросексуалне ѱерсијективне* што подразумева, уз заиста ретке изузетке, првенство традицијски распознатљивог, мушки типизованог доживљаја фасцинације/жеље и њој одговарајуће женске лепоте/чулности. Опсесивно репетитивно певање о љубавној чежњи, као израз духа новог, грађанског доба, овде се, наиме, реторски дистанцира од непосредног, дословног (ис)казивања еротске/сексуалне жеље и њој својствених момената. „Лице љубљено“, „око огњено“, „медне устнице“, „руке пребеле“, „магнет груди алавастер“ — то су неки од реторских клишеа који у бројним љубавним песмама српске грађанске лирике варирају релативно мали број фреквентних мотива и ситуација, а скоро сви почивају на незнатно модификованим рефлексима у основи *куртиоазне епикеције* обожавања и бездућа с даљине, односно патње због недохватности и /или окрутности љубавног адресата, најчешће типски назначеног, чак и онда кад се у песмама непосредно именују локалне прилике или околности.

Не тако ретко у грађанској поезији налазимо у новом реторском руху обновљен стари, антички топос *љубавне болести* као разорне страсти/маније која обузима душу и тело, парализујући еротски субјект певања:

Заражен љубвом
 Уздишем дан и ноћ,
 Сујетним трудом
 Разабирам за помоћ!

(Маринковић 1966, I: 360)

Оно што овде (Аноним, песмарица Василија Јовановића, 1805) може на први поглед да промакне јесте вербални/мисаони подстицај који је опречан у основи ирационалном поимању љубави као заразе од које нема одбране (види такође Ibid.: 344 и 433). Реч је о *разабирању* као могућем „леку“ од љубавне „болести“, оснаженом трезвеном „дијагнозом“ сопственог „сујетног труда“ као недостатног „противотрова“ за симптоматски патос неутаживог уздисања. На делу је, према томе, разумска, двоструко рационализована суспензија не-разумског доживљаја типски дате љубавне махнитости и ускраћености.

Онај који *се разабира*, лексиколошки гледано, освешћује се, долази себи, оријентише се ментално — укратко, опире се заљубљеничкој не-свести, а уједно и самозаљубљеничкој супер-свести као таштом наличју оне почетне љубавне „заразе“. У основи то је заправо аутореклексивност као способност која одговара картезијанском, још увек предмодернистичком поимању свести, не у значењу доцније свепокривајуће субјективности која рефлексивним гестом обујмљује и стапа предмете рефлексивности, већ у смислу „перцепције или (са)знања онога што неко дели с неким другим: бити свестан значи бити личан/интиман (*privé*) с нечим“ (Thiel 2011: 8). Било да је реч о Богу, Разуму или Врлини, свесно Ја субјекта, онај сазнајно дистинктивни *cogito*, управо због ове (здрво)разумски непосредне присности с оличењима универзалних концепата на неки начин бива приправно за излазак из зачараног круга нарцизма.

Ма колико његов текстуални извор био маргиналан, овај моменат је по себи важан за разумевање повесне феноменологије, а последично и етике еротског дискурса. Он, наиме, вербално рефлектује епохално транзитивну, прелазну природу љубавне (само)свести која стоји иза управо описане *сусјензије* (не)разумског, самоопсењујућег доживљаја заљубљености. Због тога није наодмет подсетити на поимање љубави у осамнаестовековној мисли, у којој — битно другачије од лакановски модерног схватања, примерице — „*ego*“ (картезијански субјект) никад није представљен као субјект било које врсте љубави у суштинском и конститутивном смислу“, већ је „најпре дифинисан као разумевање (ум, схватање, разум), а затим као воља“, док се међу пасијама „љубав налази на истакнутом месту: одмах иза чуда, а пре мржње, жеље, радости и туге“, што фактички значи да „према картезијанској класификацији љубав није примарна међу страстима“ (Kambouchner 2007: 24), па се „управо због тога чини да природна или људска љубав <...> има тек релативно секундаран статус у животу *ego*-а“ (Ibid.: 27).

Јасно је да претходна констатација не упућује на одсуство, већ на моралистички омеђену уподобљеност ероса у схватању рационалистичког

доба. „Право су рекли филозофи древни/Да су истекли сви шчастљиви дневи,/А сада се отворила руда горшег века,/Јер љубов мила сад је весма ретка“ (Маринковић 1966, I: 486), управо у том духу примећује анонимни песник из песмарице Максима Бановца (1817), имплицирајући првенство разума, филозофски опремљеног, над страшћу и њеним деструктивним ћудима, односно повлашћеност „миле“, а то значи питоме, врлином обуздане и вођене љубавне наклоности, у чијем средишту се налазе „Млада срдца заљубљена *свјатосицију љравом*,/Ах, укрепљена *царсџивујущиџа њравом* (курзив наш — Т. Б.)” (Ibid). „Права светост“, што по свему судећи значи истинска чедност, у смислу непорочности, неизопачености срца и тела, оснажена самом „н[а]равом“, појављује се овде као парадигма, својеврсни образац пожељног (об)лика љубавне афицираности у светлу рационалистички утемељеног схватања, без изуетка прожетог идеалима једноставности, мере и хармоније, налик онима које просвећени ум увек препознаје у природи којом је обухваћен.

Наравносџ, схваћена као самоникла и самоодржива равнотежа, у рационалистичко-просветитељском и (нео)класицистички надахнутом песништву по правилу води према апологији „природног“, односно смерног и богобојажљивог еротизма као бране од разорне ћудљивости „горшег века”, лошијег доба што наступа. „Дружбина је нашег века/Удовољство и утеха,/Она радост возвишава“, носталгично поручује Г. Лазаревић (*Пјеснарица* Вука Караџића, 1808–1813), додајући: „Ако љубиш тиху радост,/Ако мерзиш срдца празност,/Хитро теци простим људем’/Земљоделцем’ и пастирем’ <...> Там’ ти љубов видит’ можеш,/И искреност смотрит’ будеш,/Умерена ту је радост/И полнога здравља сладост.// <...> Девике су тамо кротке/Стидом черних очес љупке...” итд. (Маринковић 1966, I: 175).

Културно и повесно инверзивна, будући да евоцира древни идеал Златног доба (*aurea aetas*), ова (стерео)типски пасторална визија оцртава реторске и тематске оквири (нео)класицистичко-рационалистичког имагинаријума, уједно успостављајући и имплицитну поетичку границу према песништву модерног, урбаног доба у настајању, његовим раније непознатим феноменима и умножавајућим контрадикцијама. Свуда присутан реторски и граматички индикован, лирски субјект овог песништва заправо је суперсубјективно одређен, он је по правилу персонално назначена „маска“ *logosa* као епохално обликованог гласа Разума, његових лимита и обзира, на моменте сучељених с незатомљивим разлозима срца и чула, али и даље чврсто усидреног у сопствену разложност.

Обележена претходно изложеном реториком суспензије, поменута граница двеју епоха и њима компатибилних стилских формација није, наравно, свуда једнако јасна и недвосмислена, јер истодобно постоје и назнаке нове реторике експлицитног еротизма. Тако је упоредо с непорочном љубављу (нпр. „Ил’ на лево, ил’ на десно,/Милујмо се безопасно“ итд. Ibid.: 235) и лексички неутрално именованом путеношћу („груди алавастер” и сл) као општим местима класицистичко-рационалистичке парадигме, здруже-

на с фигуративним именованем већ приметна и еротски експресивна реторика телесности („Ти си моја сва красота, / Сисице ти златне дгуње, / Сасвим сјајне како муње“, Ibid.: 240). Наспрам еуфимистички клишеизираних, куртоазно генерализованих слика („Амора си стрелу ти мени послала, / <...> Ланце оковала, учинила робом“ итд, Ibid.: 196), јављају се такође и профано конкретизоване ситуације, у којима, примерице, „Девојчица воду газу, / Ноге јој се беле. / Туд прошета младо момче, / <...> ’Да би<x> ја знала и по чему / Да би[x] ја твоја била, / Златну сукњу раскројила...“ итд. (Ibid.: 402–403).

Народски, рурално-пасторални штимунг из последњег примера неодољиво призива добро знане „Враголије“ из *Песама* (1847) Бранка Радичевића („Момак иде враголан, / По гори се шири. / <...> Бежи мома, до колена / *Ноне јој се беле, / Беле ноне до колена / Момка су занеле*“ итд, Радичевић 1999: 22–23), што само потврђује запажање критике да „многе теме, мотиви, лирски декор <...> постојале су и раније у грађанској лирици“ (Поповић 2010: 17). Ту, једнако као и у дужим, епским песмама ослоњен на фолклорни, пучки израз (види Поповић 1999: 172) принц српског песничког романтизма, чини се, чак и онда кад сâм дотиче добро знану топику *идеалног крајолика* („Путник на уранку“, „Путу крај“, „Сретан пастир“), отвара простор новог управо ослобађањем лирске фразе и имагинације за говор чулности и сензуалности у атемпоралном руху и маниру усменог певања.

„Он се народном мишљењу и певању не прилагођава речнички, књишки“, примећује поводом Бранковог надањивања фолклорном традицијом Миодраг Павловић, додајући да „[о]н цео свој либидо окреће ка опипљивом звучању речи, ка весељу које дотиче земљу, ка телима која нису удаљена једно од другог“ (Павловић 1974: 29–30). Постоје, наравно, и другачије романтичарске диспозиције према еротизму, попут Његошеве, Змајеве или пак Костићеве, такође окренуте усменом предању, али у знатно већој мери одређене сублимно-етеричним, идеалистичким поимањем. Парадоксално али, чини се, тачно, иако његова песничка фраза катакад звучи архаичније, управо својом еротско-сензуалном формативношћу Радичевић је заправо ближи модерном сензибилитету од ових једнако славних песника.

Кад пева о љубавној чаролији у крилу непатворене, безвременски представљене природе аутор „Путника на уранку“ и низа других прослављених песама чини то у еминентно романтичарском духу, сажетом у схватању Перси Биш Шелија, по којему љубав је „веза и сагласје које повезује не само човека с човеком, него све што постоји“, зато што „рођени смо у свету и постоји нешто у нама што из тренутка у којем живимо све више и више жуди за својом сличношћу (likeness)“ (Shelley 2007: 1). За разлику од књижевности епохе рационализма, која у доброј мери почива на ретроспективној афирмацији класичне реторике и њених вековима знаних топоса, романтизам је, и онда кад посеже за већ познатим, заправо био окренут потреби за иновацијом у смислу здраворазумски пријемчивог. То значи да овде језик „више није ограничени кодекс који једино може да буде по-

нављан, већ флексибилни инструмент индивидуалне експресије“, па је отуда и сама реторика „натурализована и психологизована, преображена од високо кодираног умећа у људску предстаљачку способност“ (Wellbery 2008: 189).

Баш зато је и оно што је ново и субверзивно у Радичевићевој натурализацији песничке реторике уједно оно што индиректно подсећа на изворну, изразито социјалну функцију вербалне вештине убеђивања, стратификоване према друштвеном положају (Ibid.: 187). Ма колико био окренут првенствено индивидуалној визури, и лирски романтизам, наиме, чак и онда кад је еротски интониран, може имати социјалне репрекусије. У овом случају реч је о својеврсној *књижевној демократијизацији* која почива на пучком, лаичком, популистичком „приземљењу“ реторичког наслеђа, наговештеном али нереализованом у грађанској поезији XVIII и почетка XIX века.

Управо *експлицитна сензуалност* појављује се као транспарентан израз тог реторичког преврата, произашлог из популистичког духа и менталитета, код којег се „телесна очигледност уклапа у обичајност народног живота“, па тако „<у> Бранковој поезији чулност је уоквирена само речима, обрубљена песништвом које <...> казивним огледалом продужује и појачава страст преко неумитних телесних граница“ (Павловић 1974: 34). Реторика сензуалности у овом песништву каткад је, додуше, исказана и сублимисаном метафориком („Нека сунца, нека, / Мене драга чека, / Драга сунца два / Мени ће да да“, *Нека сунца*) или другим средствима, попут синегдохске фигуративности, рецимо („Сукњица се шири / А ножица вири, / Ао ноно бела, / Вода те однела / Па — мени донела!“, *Клејва*). Најчешћа средства ипак су експресивно-екскламативне фразе и конструкције на граници ласцивности, као израз поменуте демократијације, односно еманципације књижевности и самог песништва.

Смисао приклањања оваквој песничкој стратегији указује се као афирмација здравог, социјалним обзирима и литерарном етикецијом неспутаног еротизма. На трагу онога што је дуго било културно апокрифно, а што је савременом читаоцу познато из накнадно публиковане Вукове збирке еротске народне поезије *Црвен бан* (види Karadžić 1980), Бранко Радичевић и сам једним делом детабуише класицистички и / или рационалистички еуфемизован језик српске љубавне поезије. Позната још од Старог века као *манџа*, телесно-љубавна страст, која се неретко граничи с болешћу и суманутошћу, овде је, трансгресивно, препозната као афирмативни израз витализма и непристајања на етикецијске лимите тзв. високе културе:

Свирац свира,
Не да мира,
А још више девојчице,
Њине очи и ножице,
Деде брате, ијујуј!
Де поскочи, не лудуј,

Ко би јако момак био
 Па се не би помамио!
 [...]

Амо чедо милооко,
 Дај да т' љубне браца око.
 Она бежи — за њом с' вини,
 Љубни, брате, пипни, штини,
 Така игра, шала така,
 Таман, брате, за јунака!

Преузети из *Ђачко̄ расѣанка*, ови и њима слични стихови несумњиво профанизују етерични стил највећег дела традиције љубавног песништва, али у исти мах најављују пеоетску реторику и синтаксу новог доба, којима постаје могуће заједно славити патриотки и телесни занос, ерос и филију, морално жртвовање и сексуалну слободу. Непосредно, скоро бруталистичко именовање еротских гестова, баш као и нека врста кумулативно „загрцнутог“, асиндетског ређања речи у служби је стилске сугестије непосредности и необузданости својствене књижевности тзв. омладинског покрета, односно њеног превладавања рестриктивности и аристократски задатих обзира. „На супрот ранијој српској поезији, сувој, ладној разумној, поучној, објективној“, вели Скерлић о лирици овог побуњеничког нараштаја, „дошла је поезија плаха, страсна, лична, искључиво лирска и субјективна“ (Скерлић 1906: 410).

Оно што француски студент Скерлић именује као „хипертрофију осећања“ и „стално раздражење маште“ свој еминентан израз понајпре проналази управо у љубавном песништву. Често здружена до неразликовања, ова два својства узајамно се поспешују — еротска фантазија оснажује хипертрофију афеката, и обратно, (пре)јака осећајност подстиче сензуалну уобразиљу. Ако је у поезији епохе рационализима *logos* себи подвргавао *eros*, обуздавајући његову имагинацију и смештајући је у овестале формалне и мотивске калупе, овде у великој мери бива обратно — раздражено путеним поривом, љубавно чезнуће у језику показује неукротивост, подвргавајући себи разлоге разумности. По много чему примерна за тематизацију еротске жудње, Радичевићева „Жеља“ срочена је, тако, у динамичној алтернацији лирског осмерца и шестерца („Кад сам лудо дете био/ Жеља ми је била:/ Кад би Боже уделио/ Мени једна крила“ итд.), с врхунцем у такорећи фројдистичкој визији незадрживо и симптоматично либидинозног сањарења („Сад би гледо дено мома/ Понајлепши има,/ па би весо тамо ома/ Полетео њима,/ / Да с' нагледам млада века/ Ти чарни очика,/ да с' нагрлим бели сека,/ Наљубим усница“).

Могло би се рећи како се чак и наративни ритам постхумно публиковане поеме „Безимена“ у извесном смислу прилагођава овој карактеристичној *дисконџинуираности афективно њодсѣакнуће ероѣске имаџинације*. Иако је, изузев катренског увода, доследно испевано у осмерачким секстинама с устаљеном дистрибуцијом риме (*ababcc*), ово недовршено оства-

рење, од којег су остали увод и три певања, ипак је, наиме, у односу на ритмичко-мелодијску и/или графичку сукцесивност традиционалне епске нарације у неку руку дисконтинуирано нумеричким и графичким издвајањем строфа, што у први план ставља својеврсну „синкопираност” казивања које је, по речима самог песника, могло „да буде неки српски *Чајлд Харолд* и *Дон Јуан* уједно“ (види Радичевић 1999: 696).

Први, напуштени наслов дела требало је при томе да буде *Луди Бранко*. Осим (ауто)биографске потке, он јасно упућује и на романтичарску концепцију лирског актера као љубавном махнитошћу поседнутог јунака, чији разум/*Ego* је сасвим стављен под власт необузданог ероса/несвесног. Гледана ретроспективно, *Безимена* се савременом читаоцу указује као несумњиво протомодерно песничко остварење с елементима лирског романа у стиху, у чијем средишту се налази формативна пустоловина неискусног младића, с љубавно-еротским искушењем („Двадест лета беше јако, / А без жене још до саде“) као преломним сижејним моментом певања.

Ако не изразито у стилском, то искушење дато је у мотивском оквиру који неодољиво призива добро знане слике, попут Бодлерове „Музе која се продаје“ и „миле девојке“ Развратности, тематизоване — интересантно — приближно у исто време око средине XIX века. Више него другде Радичевић је овде окренут певању о самовласној еротској жељи и сексуалном искуству као оном двојству које ће у знатној мери обележити долазећа времена и њихову културу. „Раниле ме девојчице / Гиздаве, млађане“, признаје лирски јунак на самом почетку, пре него што се казивање преобрати у (псеудо)објективност трећег лица, додајући народски сочном фразом: „Дегод коју дивну ватим, / Дању или ноћу, / Испритискат, ижљубити, / Изгрлит је оћу“ (ст. 3–4, 9–12).

Оно што потом следи је ретроспективна повест неуспеле акултурације у урбаном лавиринту западноевропске метрополе (Беч), у којем „ћеш наћи окићени / Лепи мома, лепи снаша, / Има нешто и поштени, / Ал ’ највише сека-даша: / Ил’ за новце, ил онако, / Ал’ су даше свакојако“ (I, 36–41). У реторски експлицитном маниру, дотад практично непознатом уметничком песништву на српском језику, песник *Лугоџ Бранка* приповеда о еротским наравима новог, либерално-демократског доба, које собом носи љубав и притворност, сексуалну слободу и разузданост уједно, па и напуштање традиционалних полних улога и родне хијерархије („<М>ома на њ навали <...> На своје је вуче крило <...> Он је љуби, она њега, / Он је стиска уз себeka <...> У недра јој руку тура <...> Машио се под колена. / Она јади: <Ох мој Боже!> / Па га малко потпоможе...“ I, 248–281 *passim*).

„Милтн, Клопшток, зле им среће, / <...> Страота и’ и гледнути! / Ниже, ниже, чедо моје, / Земљица је царство твоје!“ (III, 7, 10–12), зато недвосмислено поручује лирски наратор својој „песми лакокрилој”, обзнањујући програмско опредељење за певање у духу новог доба које је окренуто непосредном, чулно-телесном искуству и њиме подстакнутим афектима, и у којем се „воће” љубавног уживања може, „мора л’ бити, баш и купит“

(III, 437). Осим меркантилног ероса (Лиза) у *Безименој*, међутим, постоји и онај други, још увек етерични, идеални ерос (Мина) који носталгично опседа лирског јунака, у међувремену упућеног у тајне телесне љубави („Подићи је у небеса, / Показат јој све милине, / Па од сјајни тад чујдеса / Вргнути је сред тавнине — / Још он није тако пао, / Још му ј’ туђе среће жао“, III, 444–449).

Својом на неки начин располућеном недовршеношћу *Безимена* сведочи о несавладивој тензији новог и старог концепта еротизма, оној тензији због које и иначе Радичевићев „лиски јунак је у сталном дијалогу, са самим собом и са свијетом“ (Иванић 1999: xxxviii). Могло би се још додати да је заправо реч о иманентно романтичарској тензији између срца и главе, несвесног и свесног, *erosa* и *logosa*, овде интериоризованој као однос између чулно-телесног и (раз)умско-ћудоредног вида саморазумевања лирског јунака. У свом путеном нагнућу (ово)земаљским страстима и поривима он, наиме, једнако тако бива понесен узвишеношћу и суровом снагом Природе као величајним изразом у основи исте, неукротиво виталистичке енергије постојања („Брда, горе и планине, / И ви стене ту поносне, / <...> Кад вас гленем, ал ми годи, / Благо мени, да се роди!“ III, 13–14, 17–18).

Са становишта класицистичко-просветитетљских естетика које су претходиле, односно са становишта реалистичко-натуралистичке естетике која је дошла после, ова *иманентно ѿензична дијалогичност*, која уједно слави и ламентира, велича и унижава, може да изгледа као когнитивна дисхармоничност или аномалија. Са становишта самог романтизма она се, међутим, указује као закономерно и такоређи инхерентно стање, својствено његовој концепцији са-постојања различитога али животно дејственога. Управо на то, чини се, мисли и Шели кад у прослављеној „Одбрани поезије“ разликује *разум*, врховни појам рационализма, и *имагинацију*, толико слављену код романтичара, па каже да „разум поштује различитости, а имагинација сличности међу стварима“ (Shelley 2007: 43).

А како је у романтизму „доминантна представа тоталитета била органска слика“, кад расправљамо о романтичарској епохи, о њеној поезији заправо „не мислимо као о корпусу артефаката, метафорички живих ствари или као о идеолошкој формацији, него пре као о *дискурзивном ѿокрећу који се ѿпросише ѿреко или ѿролази кроз оно што називамо ѿесмама* (курзив наш — Т. Б.)“ (McLane 2000: 23–24 passim). При томе је имагинација као врховна моћ уједно и човекова *differentia specifica*, транспарентно реализована у језику и говору још од давнина, па стога „дефинисати поезију уз помоћ имагинације као људске способности не значи само <...> дати јој филозофску заснованост, таква дефиниција даје јој и антрополошку валидност. Поезија је, у ствари, дефинисана као говор <људског> рода (the discourse of the species)“ (Ibid.: 32).

У поређењу с класицистичким, односно просветитетљско-рационалистичким дискурсом, који је такође имао у виду говор човечности, али схваћен редуктивно и монолитно, у извесном смислу елитистички, бива-

јући функционално ослобођен онога што није сматрано достојним умно просвећеног и уравнотеженог човека, романтизам, с друге стране, наступа *органицистички*, он тежи (све)обухватности и стога се романтичарске дискурзивне стратегије тако често одликују противсловношћу, односно отвореном или прикривеном дијалогичношћу.

И управо романтизам је на велика врата у европску лирику новог доба увео феномен *интердискурзивности*, који се одликује „препознавањем трагова другог говора унутар наизглед аутономног лирског гласа“ као израза подразумевано „слободне аутогеличне субјективности“, односно романтичарски „идеалне, интергрисане свести“ (Rajan 1985: 195), а таква „интертекстуализација појединачно лирског с другим облицима говора открива знакове разлике у односу на себе“ (Ibid.: 198). Овако постављене лирске констелације у крајњој линији упућују на „апсорпцију центрираног сопства од стране већих процеса који делују кроз њега, децентрирајући његов сопствени дискурс“ (Ibid.: 207).

Нешто другачије формулисано то је, чини се, оно што и Бахтин има на уму кад у свом раду о *џоворним жанровима* устврди да „Сваки исказ је карика у веома сложено организованом ланцу других исказа“ (Bahtin 1980: 242), односно да „Сваки исказ пун је одјека и одзива других исказа с којима је повезан јединством сфере говорног општења“ (Ibid.: 262), из чега следи закључак да, „<м>а колико исказ био монолошки <...> испуњен <је> *дијалогским џорњим њоновима*“ (Ibid.: 263). Стога неће бити погрешно ако се већ поменута, реторска тензиčnost романтизма у свом изразитом виду разуме као еминентан израз иновацијске оријентације према *интердискурзивној дијалогичности*.

У поезији Бранка Радичевића постоји бар један пример овако схваћене дискурзивне стратегије у оквиру које се жанровски формативна лирска субјективност стилски/реторски експлицирано „разлистава“ и у неку руку интерно диференцира изнутра, у себи самој, дајући певању узорно комплексан облик. Нимало случајно, рекло би се, тај пример припада љубавно-еротском песништву. Назначена у *Безименој*, али и још понегде у стваралаштву аутора славне елегије „Кад млидија’ умрети“ (види Врјајовић 2013: 115–116), *интердискурзивна дијалогичност* прераста у лирски проседе, реализован у песми из заоставштине, карактеристично двојног назива „Радост и жалост“.

Близу стотездесет стихова, композиционо датих у два приближно опсежна дела који одговарају тематској сугестији наслова, овде поетски проблематизује парадоксалну (само)спознају љубавно побуђеног субјекта певања између необуздане еротске жеље и незатомљиве меланхолије због губитка љубави. Лирски дискурс је при томе двојако усложњен, с обзиром на *рејторски дисјерзивно* прозопопејско апострофирање („Држ’ се за пас, злато моје!“, „Тако, тако, држ’ се циго“, „Ао селе, бриго моја“, „Ноћи, ноћи, клета ноћи“, „Ој ви дојке, две јабукe“ итд), али и на својервсну *џемјоралну дисјервију* која настаје услед дејства неутрално императивних („Држ’ се“,

„Дела покри“, „Брже амо“, „Та помами“, „Стисни, стисни“ и др), номинално презентских облика („Ала сјаје око твоје“, „За тобом ми срце пуче“, „Страшна ли си у самоћи“, „Све је моје“ итд) и амбигвитетски формулисаних аориста („Шта запали срце моје?“, „Шта разгоре огња пуста?“, „Раскиде ми оно срце живо“ и сл).

Сва ова средства у функцији су поменутог, композиционо распознатљивог распона (само)спознаје, која иде од оргијастички усковитланог *erosa* до рефлексивно контемплативног *logosa*. Реч је заправо о вербалној екстериоризацији „унутарње“ дисперзије спроводног Ја-гласа песме, узвитланог љубавном манијом („Да се јунак не помамим“, „Да ја ватим своју драгу, / Да је љубнем голу, нагу“, „Јера месо оће меса, / То је воља са небеса“) све до границе аграматичности („Твоја уста. / слатке муке? / Твоје руке“), односно граматичке („Стисни, стисни... де л’ сам јако? / Подрж’, Боже, вавек тако“), или пак реторичке трансгресије („Све је моје, све је моје, / А ми једно обадвоје“, „Та у њој су све радости моје, / Њена рака јесте срце моје“) која води изван и преко конвенционалних граница персоналне/субјективне експресије.

Стога би се могло казати да ова врста лирског дискурса отвара простор не само стилских иновација, него исто тако и својеврсне хеуристике идентитета, поетски побуђеног трагања за новим одговорима на стара питања облика и начина људског постојања у свету. На делу је, чини се, она нарочита, нерепрезентацијски субверзивна *дијалектишка жудње*, она ауторефлексивна *ејисџемологија еројске жеље* која лирски љубавни субјект чини интердискурзивним и уједно *дијалогским сџецџиџем* противречних, каткад дисонантних, али у простору романтичарског певања не и сасвим несрочних импулса. А то, чини се, у извесном смислу већ наговештава и ону доцнију, превратничку проблематизацију логоцентричне традиције која ће свој пун израз добити тек у експерименталној разноликости модернистичко-авангардне књижевности и њој примерене културе.

ЛИТЕРАТУРА

- Бродски Јосиф. „Altra ego“. *Поезија* 10 (1998): 46–55.
- Епштејн Михаил. *Филозофија џела*. Београд: Геопетика, 2009.
- Живковић Драгиша. *Евројски оквири срјске књижевности*. I. Београд: Просвета, 1994.
- Иванић Душан. „Пјесничко дјело Бранка Радичевића“. Бранко Радичевић, *Сабране џесме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1999: VII–LXXII.
- Капеланус Андреас. *Умеће џправе љубави*. Београд: С. Прошић, 2001.
- Лесковац Младен. „Старија српска поезија“. *Анџологија сџарије срјске џоезије*. Нови Сад — Београд: Матица српска — Српска књижевна задруга, 1972: 7–37.
- Луман Никлас. *Йубав као сџраси: Прилоџ кодирању инџимности*. Сремски Карловци — Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010.
- Маринковић Боривоје. *Срјска џрађанска џоезија XVIII и с џочетјка XIX сџолећа*. I–II. Београд: Просвета, 1966.
- Павић Милорад. *Исџорија срјске књижевности класицизма и џрегротиџизма*. Београд: Нолит, 1979.
- Павловић Миодраг. *Поезија и кулџура*. Нолит: Београд, 1974.

- Поповић Тања. Српска романтичарска поема. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.
- Поповић Тања. Песници и поклонници. Београд: Службени гласник, 2010.
- Прошић Слободан. „У трагању за скривеном поруком једног рукописа из XIII века: *Трактић о љубави* Андреаса Капелануса“. Андреас Капеланус. *Умеће љубави*. Београд: С. Прошић, 2001: 66–115.
- Радичевић Бранко. Сабране песме. Београд: Српска књижевна задруга, 1999.
- Скерлић Јован. *Омладина и њена књижевност (1848–1871): Изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*. Београд: Српска краљевска академија, 1906.
- Bahtin Mihail. „Problem govornih žanrova“. *Treći program Radio Beograda* 47/ IV (1980): 233–270.
- Balžalorsky Antić Varja. *Lirski subjekt: Rekonceptualizacija*. Ljubljana: ZRC SAZU — Institut za slovensko literaturo in literaturne vede, 2019.
- Bart Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina, 1975.
- Bart Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Београд: Karpos, 2011.
- Bauman Zygmunt. „On Postmodern Uses of Sex“. *Theory, Culture & Society* 15/3–4 (1998): 19–33.
- Brajiović Tihomir. *Poetika žanra*. Београд: Narodna knjiga — Alfa, 1995.
- Brajiović Tihomir. *Narcisov paradoks: Problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*. Београд: Službeni glasnik, 2013.
- Brajiović Tihomir. *Tumačenje lirске pesme: Od teorije do interpretativne prakse*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2022.
- Chiesa Lorenzo. *Subjectivity and Otherness: A philosophical reading of Lacan*. London: Cambridge, 2007.
- De Man Paul. „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 55–72.
- Derrida Jacques. *Writing and Difference*. Oxfordshire: Routledge, 2002.
- De Ružmon Deni. *Ljubav i zapad*. Београд: Službeni glasnik, 2011.
- Furniss Tom, Bath Michael. *Reading Poetry: An Introduction*. Harlow: Pearson Education Limited, 1996.
- Kambouchner Denis. „Cartesian Subjectivity and Love“. Boros-Herman Gábor, Dijn De, Moors Martin (ed.). *The Concept of Love in 17th and 18th Century Philosophy*. Budapest — Leuven: Eötvös University Budapest — Catholic University of Leuven, 2007: 23–42.
- Karadžić Vuk Stefanović. *Crven ban*. Београд: Prosveta, 1980.
- Kay Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge — New York — Port Chester — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press, 1990.
- Kristeva Julija. *Ljubavne povesti*. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Lacan Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Lakan Žak. *Spisi*. Београд: Prosveta, 1983.
- Mafezoli Mišel. „Postmoderni erotizam, potreba za stapanjem i ritualizovana smrt“. Čolović Ivan (ur.). *Smrt, nasilje i seksualnost*. Београд: Plato, 1992: 145–159.
- Majerhold Katarina. *Ljubav u filozofiji: Od antike do novog doba*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2011.
- Majenova Marija Renata. *Teorijska poetika: Problemi jezika*. Београд: Službeni glasnik, 2009.
- Marion Žan Lik. *Erotski fenomen: Šest meditacija*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2015.
- McLane Maureen. *Romanticism and the Human Sciences: Poetry, Population, and the Discourse of the Pieces*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Rajan Tilottama. „Romanticism and the Death of Lyric Consciousness“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 194–207.
- Richter Sandra. *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin — New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.

- Shelley Percy Bysshe. *A Defence of Poetry and Other Essays*. New York: Dodo Press, 2007.
- Schiffirin Deborah, Tannen Deborah and Hamilton Heidi. „Introduction“. Schiffirin Deborah, Tannen Deborah, Hamilton Heidi E. (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden — Oxford — Carlton: Blackwell Publishing, 2008: 1–10.
- Spearing A. C. *Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Škreb Zdenko. „Pojmovi poetika u povijesnom slijedu“. Škreb Zdenko, Stamać Ante (ur.). *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*. Četvrto, poboljšano izdanje. Zagreb: Globus, 1986: 527–550.
- Telles Ribeiro Branca. „Footing, positioning, voice. Are we talking about same things?“. De Fina Anna, Schiffirin Deborah, Bamberg Michael (ed.). *Discourse and Identity*. New York: Cambridge University Press, 2006: 46–82.
- Thiel Udo. *The Early Modern Subject: Self-consciousness and personal identity from Descartes to Hume*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Todorov Cvetan. *Simbolizam i tumačenje*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1986.
- Todorov Cvetan. *Nesavršeni vrt: Humanistička misao u Francuskoj*. Beograd: Geopoetika, 2003.
- Veststeijn Willem. „Lirski subjekt“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ur.). *Pojmovnik ruske avangarde*. 6. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989: 95–118.
- Wellbery David. „The transformation of rhetoric“. Brown Marshall (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. V. 5. Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2008: 185–202.

REFERENCES

- Bahtin Mihail. „Problem govornih žanrova“. *Treći program Radio Beograda* 47/ IV (1980): 233–270.
- Balžalorsky Antić Varja. *Lirski subjekt: Rekonceptualizacija*. Ljubljana: ZRC SAZU — Institut za slovensko literaturo in literaturne vede, 2019.
- Bart Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina, 1975.
- Bart Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Beograd: Karpos, 2011.
- Bauman Zygmunt. „On Postmodern Uses of Sex“. *Theory, Culture & Society* 15/3–4 (1998): 19–33.
- Brajović Tihomir. *Poetika žanra*. Beograd: Narodna knjiga — Alfa, 1995.
- Brajović Tihomir. *Narcisov paradoks: Problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Brajović Tihomir. *Tumačenje lirске pesme: Od teorije do interpretativne prakse*. Novi Sad: Akademsko knjiga, 2022.
- Brodski Josif. „Altra ego“. *Poezija* 10 (1998): 46–55.
- Chiesa Lorenzo. *Subjectivity and Otherness: A philosophical reading of Lacan*. London: Cambridge, 2007.
- De Man Paul. „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jaus“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 55–72.
- Derrida Jacques. *Writing and Difference*. Oxfordshire: Routledge, 2002.
- De Ružmon Deni. *Ljubav i zapad*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Epštejn Mihail. *Filozofija tela*. Beograd: Geopoetika, 2009.
- Furniss Tom, Bath Michael. *Reading Poetry: An Introduction*. Harlow: Pearson Education Limited, 1996.
- Ivanić Dušan. „Pjesničko djelo Branka Radičevića“. Branko Radičević, *Sabrane pesme*. Beograd: Srpska književna zadruka, 1999: VII–LXXII.
- Kambouchner Denis. „Cartesian Subjectivity and Love“. Boros-Herman Gábor, Dijn De, Moors Martin (ed.). *The Concept of Love in 17th and 18th Century Philosophy*. Budapest — Leuven: Eötvös University Budapest — Catholic University of Leuven, 2007: 23–42.

- Kapelanus Andreas. *Umeće prave ljubavi*. Beograd: S. Prošić, 2001.
- Karadžić Vuk Stefanović. *Crven ban*. Beograd: Prosveta, 1980.
- Kay Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge — New York — Port Chester — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press, 1990.
- Kristeva Julija. *Ljubavne povesti*. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Lacan Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Lakan Žak. *Spisi*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Leskovic Mladen. „Starija srpska poezija“. *Antologija starije srpske poezije*. Novi Sad — Beograd: Matica srpska — Srpska književna zadruga, 1972: 7–37.
- Luman Niklas. *Ljubav kao strast: Prilog kodiranju intimnosti*. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Mafezoli, Mišel. „Postmoderni erotizam, potreba za stapanjem i ritualizovana smrt“. Čolović Ivan (ur.). *Smrt, nasilje i seksualnost*. Beograd: Plato, 1992: 145–159.
- Majerhold Katarina. *Ljubav u filozofiji: Od antike do novog doba*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2011.
- Majenova Marija Renata. *Teorijska poetika: Problemi jezika*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Marinković Borivoje. *Srpska građanska poezija XVIII i s početka XIX stoleća*. I–II. Beograd: Prosveta, 1966.
- Marion Žan Lik. *Erotski fenomen: Šest meditacija*. Novi Sad: Akademski knjiga, 2015.
- McLane Maureen. *Romanticism and the Human Sciences: Poetry, Population, and the Discourse of the Spieces*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Pavić Milorad. *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma*. Beograd: Nolit, 1979.
- Pavlović Miodrag. *Poezija i kultura*. Nolit: Beograd, 1974.
- Popović Tanja. *Srpska romantičarska poema*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1999.
- Popović Tanja. *Pesnici i poklonici*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Prošić Slobodan. „U traganju za skrivenom porukom jednog rukopisa iz XIII veka: *Traktat o ljubavi* Andreasa Kapelanusa“. Andreas Kapelanus. *Umeće prave ljubavi*. Beograd: S. Prošić, 2001: 66–115.
- Radičević Branko. *Sabrane pesme*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1999.
- Rajan Tilottama. „Romanticism and the Death of Lyric Consciousness“. Hošek Chaviva, Parker Patricia (ed.). *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca — London: Cornell University Press, 1985: 194–207.
- Richter Sandra. *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960*. Berlin — New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.
- Shelley Percy Bysshe. *A Defence of Poetry and Other Essays*. New York: Dodo Press, 2007.
- Schiffirin Deborah, Tannen Deborah and Hamilton Heidi. „Introduction“. Schiffirin Deborah, Tannen Deborah, Hamilton Heidi E. (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden — Oxford — Carlton: Blackwell Publishing, 2008: 1–10.
- Skerlić Jovan. *Omladina i njena književnost (1848–1871): Izučavanja o nacionalnom i književnom romantizmu kod Srba*. Beograd: Srpska kraljevska akademija, 1906.
- Spearing A. C. *Textual Subjectivity: The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Škreb Zdenko. „Pojmovi poetika u povijesnom slijedu“. Škreb Zdenko, Stamać Ante (ur.). *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*. Četvrto, poboljšano izdanje. Zagreb: Globus, 1986: 527–550.
- Telles Ribeiro Branca. „Footing, positioning, voice. Are we talking about same things?“. De Fina Anna, Schiffirin Deborah, Bamberg Michael (ed.). *Discourse and Identity*. New York: Cambridge University Press, 2006: 46–82.
- Thiel Udo. *The Early Modern Subject: Self-consciousness and personal identity from Descartes to Hume*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Todorov Cvetan. *Simbolizam i tumačenje*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1986.
- Todorov Cvetan. *Nesavršeni vrt: Humanistička misao u Francuskoj*. Beograd: Geopoetika, 2003.

- Veststeijn Willem. „Lirski subjekt“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ur.). *Pojmovnik ruske avangarde*. 6. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989: 95–118.
- Wellbery David. „The transformation of rhetoric“. Brown Marshall (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. V. 5. Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2008: 185–202.
- Živković Dragiša. *Evropski okviri srpske književnosti*. I. Beograd: Prosveta, 1994.

Тихомир Брајовић

ПОЭТИКА ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСА:
ЛИРИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ЭРОСА И ЛОГОСА

Резюме

Данная работа посвящена поэтике лирической поэзии с любовной тематикой. Первая часть статьи дает обзор токования понятий любви и эротизма, начиная с Андреаса Капелануса вплоть до современных мыслителей вроде Дени де Ружмона, Зигмунта Баумана или Михаила Эпштейна. Опираясь на теоретические понимания дискурса как сосюрсовски понятого *parole*, на восприятие Лаканом области бессознательного как языковой структуры, а также на бахтинскую *теорию диалога* и понятие «речевых жанров», и, к тому же, на бартовские замечания в *Удовольствиях в тексте* и *Фрагментах любовной речи*, мы предлагаем во второй части нашего текста парадоксальную эпистемологию субъекта любовного желания как дискурсивно трансгрессивного ядра *эроса* и *логоса*. При внедрении такого понимания *эроса* и *логоса* в сербскую литературу особое внимание уделялось просветительно-рационалистской риторике отказа, а заодно романтической риторике эксплицитности и интердискурсивности, которые так или иначе предвосхитили поэтические стратегии лирики модернизма.

Ключевые слова: любовь, эрос, логос, поэтика, лирика, риторика, диалог, дискурс, парадокс, интердискурсивность, трансгрессия.