

РАША ЛИВАДА У ВРЕМЕНУ ХОРОСКОПА

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Апстракт: Поему „Хороскоп“ Раше Ливаде, која је саставни, завршни део збирке *Айланџида*, овде сагледавамо и као самосталну песничку творевину и најаву потоње збирке *Каранџин*. Настојимо да уочимо њен значај у оквиру целокупног Ливадиног песничког стваралаштва, те значење и смисао који добија као део збирке *Айланџида*, као самостална целина и као антиципација идејног хоризонта *Каранџина*, Ливадине тестаментарне књиге. У домену поетике фрагмента, ова поема, као партиципант већих целина којима (не) припада, постаје значајна тачка пресека Ливадиних поетичких избора и идејних перспектива. Њену интерпретативну пуноћу сагледавамо у оквиру жанра поеме, посебне употребе језика и слободног стиха, али и кроз поређење с поемом „Ламент над Београдом“ Милоша Црњанског.

Кључне речи: поема, савремена српска поезија, Раша Ливада, „Хороскоп“, слободан стих, побуна

Нема поезије у ситна времена.

(Раша Ливада, „Хороскоп“)

1. Поема „Хороскоп“ у контексту Ливадиног песништва

Никакву новину нећемо изрећи ако приметимо да ће Раша Ливада и са свега три песничке збирке представљати незаобилазно име у канону савременог српског песништва и историје српске поезије 20. века. Упркос неизбежним жаљењима што иза себе није оставио обимнији опус,¹ те што је свој једнодеценијски рад у писању поезије након збирке *Каранџин* прекинуо, Ливада је своје певање не само завршио већ и довршио, учинивши га целовитим, а њиме обухваћен песнички свет, с јасним поетичким интенцијама аутора, отвореним за умножавање читалачких перспектива и комплексно интерпретацијско уланчавање значења и смисла.² Ушавши у поезију с потпуно

1 У уводном тексту у хрестоматији *Шум Вавилона*, објављеној 1988. године, којом није обухваћена поезија Раше Ливаде, Васа Павковић примећује изврстан дисконтинуитет у његовом песништву упркос томе што сматра *Каранџин* најзначајнијом књигом веристичке поетике код нас. Павковић скреће пажњу на то да Ливадин престанак писања и појављивање свега две или три песме после *Каранџина*, његову поезију додатно маргинализује (1988: 29).

2 И сâм Ливада је овога био свестан: „Понекад ми се учини да сам објавио премало песама, али кад се сетим Милана Ракића, помислим да сам скрибоман. [...] Спадам у

оформљеном поетиком, без лутања и тражења које би било видљиво читалачкој публици, Ливада из ње никада није ни изашао, с тим што је формат деловања променио и усмерио се на уређивање и превођење поезије, пуштајући свој глас да говори кроз друге, односно друге да говоре и његовим гласом, те потврђујући својим антоло-гијским изборима естетски квалитет поезије.³

Оживљавању поновног читања и ревалоризацији Ливадине поезије доприносила су и њена потоња издања, попут сабраних песама из 2006. године, где је читаво његово песништво представљено у континуитету, а збирка *Каранџин*, на ауторову иницијативу, обликована у новом редоследу песама и без подела на циклусе. Поручених унутрашњих граница, ова збирка је прихватила и касније написане песме „Калфа“ и „Гозба у Левијевом дому“.⁴ Књига из 2017. године појавила се као потпуно и комплетно издање Ливадине поезије, у којем су приређивачи, Борислав Радовић и Милутин Петровић, настојали да све три збирке унесу према првим издањима.

Почињући да објављује у време када нашом песничком сценом доминира поезија критичког веризма, Ливада негује овакав израз, али га сасвим тенденциозно и превазилази. Као литература окренута себи самој, али истовремено и антилитература која изражава постмодернистичку амбиваленцију – прихватања и отпора идеоло-гизованој структури језика и стварности, и Ливадина поезија израз је симултане афирмације и негације моћи (Медан 2013: 161).⁵ Њу карактерише невероватан укрштај поступака – ироније, пародије, парадокса, хумора, гротеске, митопеје, патоса, гномичног израза, преврата, бунта, субверзије, неоавангардног модуса, употребе фан-тастичних слика, критичког веризма и симболизације стварности. Дубоко укореењена и у историјском и у митском времену, али и у кул-турном и књижевном контексту, кроз (интертекстуални) дијалог, Ливадина поезија тежи тоталитету, митској обнови и садашњости,

песнике који мало објављују јер ми се често не свиди оно што напишем, а и оно што сам објавио могло је бити краће. [...] Одувек сам ретко објављивао, књиге поготово. Никада нисам гњавио својим песмама ни критику ни публику. Пошто сам рано почео да објављујем, доста сам се мењао и сваком новом књигом губио читаоце претходних књига, а добијао друге. Нове књиге треба објављивати само онда када су оне отисак једне друкчије духовне ситуације, када су илустрација развоја. Ступидно је објавити пет првих књига и одсуство развоја правдати 'својим стилем', маниром' итд. Једино што је оригинално у песништву је арабеска сазревања“ (Ливада 2018: 73, 74, 61).

3 Иако је на самом врхунцу престао да пише поезију, свој велики песнички пројекат оставио је довршеним (Радојчић 2018: 148).

4 Ову песничку књигу уреднички је потписао Борислав Радовић, а управо је она профилисала Ливаду као тзв. песника једне књиге: „Све што је написао је као једна књига која умрежава неколико токова“ (Лаковић 2007: 196).

5 Деконструкција је инвенција отпора (Милић 1997: 11). Он се раскринкава као дотад скривена снага текста, она која не допушта његово једно коначно затворено читање (Милић 1997: 57).

крећући се у оба смера – од садашњости ка миту и од мита ка садашњости – док је кључни мит управо поезија која сама митове и ствара и разара и постаје епифанија, „пројекција виших разлога у земаљску раван егзистенције“ (Божовић 2006: 191).

Иако би се од његовог песничког опуса могла реконструисати посебна надцелина, кренимо најпре од тога да је за Ливаду збирка јединица поезије, те да је свака књига понаособ израз промишљеног и заокруженог концепта (Гвозден 2017: 72). Свака збирка појединачно представља целину за себе, недвосмислено дефинисану, тако да искуство целине претходи искуству градивних елемената, а не обрнуто: „Песник своје књиге обликује дедуктивним путем, почињући од опште замисли, док његов читалац индуктивно, идући од песме до песме, успоставља ту замишљену целину“ (Божовић 2006: 189). Као песник већ оформљеног поетичког хоризонта, Ливада је и своју прву књигу *Појрскан знојем казальки* написао као зrelu и нимало почетничку песничку збирку у којој је отворио „проблем поетске метатекстуалности“ – „шта је то што можемо дознати о себи самима, и колико нам поезија у томе може помоћи“ (Лукић 1985: 104).⁶ Већ у другој књизи под насловом *Айланџида*, врши се поетска митопеизација, обнавља примитивни митопеички однос према свету и ствара завршни облик старог мита. Атлантида као мит-симбол истовремено спаја митско и симболичко значење (Лукић 1985: 108).⁷ У овој збирци се митска прошлост осавремењује и актуализује како би могла бити поетизована, док ће за трећу збирку *Каранџин* бити карактеристичан обрнути поступак – садашњост ће се митологизовати како би могла бити поетизована, односно сазната.

У есеју о апокалиптичним песницима, Ливада каже: „Апокалипса може да означи предвиђање скорог свршетка света, може да означи сам процес распадања свих вредности, и најзад, може да буде визија новог, савршено уређеног света. Морам одмах рећи како ми се чини да никада ова три аспекта нису била истовремено присутнија у песништву као код данашњих песника“ (Ливада 2018: 10–11). Управо се у збирци *Айланџида* отвара апокалиптични сценарио

6 После појављивања ове књиге, Палавестра је забележио да је Ливада изразит представник и носилац новог духа и расположења најмлађе српске поезије, као и да наступа смело, разбарушено и бунтовно, користећи интелектуалност и снагу скепсе (2012: 237).

7 „Једна од великих утопија закачила је и наше просторе. То је био комунизам који је желео да створи оно о чему сам ја у својој књизи, у *Айланџиди*, писао – један песнички свет, као што је уосталом то желео и фашизам, и као што сада присуствујемо технолошко-технократској револуцији, која такође жели да створи ново друштво, новог човека, а то се увек завршавало у крви, увек је жељена нова уметност, жељена је своја нова уметност, другачија, која ће бити за сва времена. Тако је било и код нас. Ја то зовем – тај период негде до шездесет осме – ’митским временима’. Тада су постојали наши писци, наши опозиционари, наша власт, наши пријатељи, наши непријатељи, али су сви улазили у тај систем. Изван тог система није постојало ништа“ (Ливада 2018: 69–70).

посредством теме распадања, пропасти и катаклизме, што се види не само на тематском плану, већ и на плану форме и језика: „Имагинативна и афективна панорама пропасти, катаклизма у појединачној свести, а Атлантида живи у нама и у нашим деструктивним нагонима, у нашој бестијалности као потонула прошлост која је сада извор опасности“ (Антонијевић 1976: 52). У њој се заиста и преклапају све три визије апокалипсе онако како је то аутор одредио. Као визија новог света издваја се поема „Хороскоп“, која затвара ову збирку, а која је касније, нимало случајно, била објављена и као засебна песничка књига. Двојезично издање, на српском и у преводу на енглески језик, објављено 2008. године, указало је на то да има разлога читати ову поему и мимо целине којој је изворно припадала. Штавише, по рефренском стиху преузетом из ове поеме, добила је наслов и књига сабраних Ливадиних поема, објављена постхумно 2009. године – *Још једино ти можеш*.

Сама поема „Хороскоп“ окарактерисана је и као најбоље и најсложеније Ливадино остварење (Стојковић 2007: 197). У оквиру збирке *Атлантида* она представља баланс митолошком супстрату (Албахари 2008: 35). Управо та врста опонирања отвориће врата следећој и последњој Ливадиној песничкој књизи. *Карантин* је тако могла бити преломна књига у његовом песничком опусу, али је ипак тестаментарна (Радовић 2017: 270) – велико финале и коначно искуство живота с поезијом и за поезију. *Карантин* узраста од индивидуалног до општег – читава планета и историја могу се схватити као карантин – „један затворени свет из којег се не може изаћи“ (Ливада 2018: 61). Гордић је и у „Хороскопу“ и у *Карантину* приметио заједнички карактер спасоносних будница (1977: 32). Тако „Хороскоп“ наставља, како му и само име каже, живот окренут будућности, одговарајући на тај начин једној од димензија апокалипсе како ју је Ливада разумевао.

Дијалог између поеме „Хороскопа“ и збирке *Карантин* остварен је посредством рефрена *А још једино ти можеш* из поеме и краја последње песме у последњој збирци – *Помери ноћу, лек је њод цијелом*. Снага да промени, поново осмисли и створи, привидно парадоксално, налази се у истом ништавном појединцу: „Да, ја сам сам, ја сам безначајан, мада сам ипак једини коме је досуђено да буде већи од свих ствари, да их исправља и враћа на право место“ (Албахари 2008: 38). Субјекатско упориште формирано упркос полифонији у „Хороскопу“, појавиће се и у *Карантину*. У поеми је најпре курзивом најављен песник-профет који ће у последњој збирци фигурирати под ауторском маском, а истовремено потпуно огољен и демаскиран, тако да се у *Карантину* остварује предсказање/пророчство „Хороскопа“. Оно/онај што/ко је пореметило равнотежу, мора је поново и успоставити. Ливадини стихови одувек су били облик сазнања које није до краја логичко јер је поетска истина увек ви-

шезначна и релативна, те се отуда у наслов поеме „Хороскоп“ уписује тај ирационални, другачији облик сазнања, предвиђања, према којем се једнако заузима двоструки однос поверења/неповерења као и латентни иронични отклон.

Говорећи о овој поеми Давид Албахари је истакао да се пред читаоцима отвара 350 стихова набијених енергијом чистог рокенрола (2008: 35), те да је реч о песми/поеми која би захваљујући свом хипнотичком ритму, као и психоделичности, била идеална за реповање. У њој Албахари види први пример рок књижевности код нас, упркос томе што је њен аутор више волео класику и симфонију. Повезујући „Хороскоп“ и рокенрол, Албахари је истакао готово главну особину ове Ливадине поеме. Она почива на осећању побуне против света у којем се све распада, као што је и рок формиран најпре као супкултурни и контракултурни феномен субверзивног дејства према доминантној култури, друштвеној хијерархији, супротстављен доминантној кризи вредности. Ритмичко обликовање стихова у рок песништву, њихова атоналност и дисхармонија пратила је осећање да се све(т) урушава и пропада, као што и Ливада неконвенционалним ритмом, употребом језика и (пре)лома речи, изражава бунт и непристајање као одговор на „осећање стешњености проузроковано тоталитаризмом“ (Албахари 2008: 36).⁸ Албахари даље сматра да је ово поема о генерацији која је сатрла песме а није их запамтила. Дакле, о оној генерацији која није испунила Павловићев завет из песме „Научите пјесан“ због тога што је у *времену које сећање брише* једино научена/усвојена песма спасоносна. Ливада и каже да песништво није корисно и да се не може потрошити, али да се зато може или заборавити или памтити (2018: 33). Питање тог избора одређује смисао ангажовања као личног одговора заснованог на индивидуалним одговорностима и могућностима. Бунтовна Ливадина поема, која је реакција на песничко наслеђе и читаву културу запада, али и на друштвено-политичку, стварност седамдесетих година прошлог века код нас, редак је пример „ангажоване песме која је више од примењене поезије“ (Гордић 1977: 33) јер казује драму овог времена са жељом да утиче на исход по цену сопственог краја (Гордић 1973: 18). У њеном средишту, тако, пасивни појединац који је једини способан да покрене акцију и који у себи сажима све делотворне силе. Његов хороскоп, пројекција будућности, тако је и сама амбивалентна.

Метафора зидова присутна је и у „Хороскопу“ и у *Каранџину*. Ливада је објашњавао да поема има форму два зида, две границе, два блока између којих тече живот и јури од једне до друге стране, распада се и онда не губећи наду покушава поново, све док не изгуби

⁸ Отуда смо се и за наслов овог рада послужили инспирацијом из песме „У времену хороскопа“ рок групе *Ајџомско склонишће*, која је објављена на истоименом албуму 1980. године.

наду и себе и цео свет (уп. Албахари 2008), док реч карантин упућује на затварање, изолацију, физичку и друштвену. Поделе опстају унутар друштвено-политичких, идеолошких, класних, породичних и других структура, на којима ће израсти читава трагика *Каранџина* који већ насловом сугерише подељеност и изолованост, уз опомену да карантин није око нас него у нама. „Хороскоп“ је упозорење и најава краја. Иако је требало да буде поема о будућности, она говори о њеном недостатку (Албахари 2008: 40). Ливада у тој амбиваленцији субверзивно напада сâм појам будућности, док је тај исти хороскоп истовремено и једина могућност предвиђања будућности и њеног потенцијалног остварења. „Хороскоп“ је тако, за Албахарија, позив на промену. Исти онај који ће Ливада понављати кроз своје чувене поенте означене рефренским стиховима *А Ливада каже у Каранџину*. *Каранџин* је тако наставио бунтовни дух „Хороскопа“, али кроз хладну циничну мирноћу у говору о заблудама јучерашњим и данашњим (Антонијевић 1978: 142).

2. Дестабилизација форме поеме

Жанр поеме сасвим природно се појавио у Ливадиној поезији коју карактерише појачана наративност и описивање микродогађаја с драмским потенцијалом. Овај жанр чувају словенске књижевности, а у научном смислу га препознаје словенска филологија, за разлику од англосаксонске. У основи овог хибридног облика је стихована наратија, односно стихована форма која носи неку причу, где долази до укидања привидне објективности и издвајања лирског наратора који се изједначава с јунаком и најчешће говори у првом лицу јединине. Карактерише је епизодичност као и расцепканост догађаја, уз авантуристички хронотоп и појачану емоционалност. Велике промене поема је претрпела у 20. веку кад се под њом почела подразумевати свака дужа песма без обзира на садржај, структуру или примењене поступке. Највеће промене ишле су у смеру смањења наративности а појачавања лиричности, које као скаларне вредности могу постојати у сваком књижевном тексту. Фрагментаризација и асоцијативно везивање делова још више ју је приближавало класичној лирској песми, од које се разликовала највише по дужини. Савремене поеме тако јесу у великој мери фрагментарне, лабавих структура, с ретардацијама, дигресијама, епизодама, каталозима. Хибридноост поеме огледа се и у њеној отворености за инкорпорацију различитих других жанрова као засебних целина, какви су лементи, епиграми, оде, драмски елементи. Истражујући овај жанр у руској књижевности, С. А. Коваљенко је издвојила неколико видова савремене поеме: сужејно-приповедачку, драму у стиху и монолошку поему (1982: 55). Она сматра и да у 20. веку поему видимо као епски облик лиризма, што у нашој теорији књижевности тврди и

Иво Тартаља (1998: 190-191) кад о поеми говори као о епском крилу лирике, а не о лирском делу епске поезије, чиме се доминантност од епске повлачи ка лирској саставној компоненти. Тања Поповић указује на пут који савремена поема прелази од поезије племена до поезије потиснутих маргиналних група постајући нека врста супкултурног и субверзивног дискурса (2012: 83) који и даље изражава романтичарску тежњу ка синкретизму. Ливадина поема „Хороскоп“ вероватно највише одговара сижејно-приповедачкој поеми, будући да је у основи дијалогична, да је карактерише вишегласје, док су драмски елементи сакривени испод наративно обликованих сегмената и изражени у напетости два гласа. Већ смо наговестили да је ова поема и написана као глас једне генерације, субверзивни тип говора који наликује року (или можда и репу) као супкултурном феномену, како на формалном тако и на садржинском односно тематском плану. Поеме обично имају посебан тип јунака као сувишног човека или *enfant terrible*. Поповић каже да је аутор овладао јунаком како су и његови унутрашњи доживљаји преузели доминацију над радњом (2012: 93). Право питање које у нашем случају можемо поставити јесте: Ко је јунак поеме „Хороскоп“? За Албахарија је то сâм Раша Ливада (2008: 38, 39). Будућност коју је приказао припадала је заправо само њему. Дамњан Антонијевић сматра да је смрт протагониста Ливадине поезије (1976: 48) будући да свет који се распада овде заузима централно место. Човеков свет је у хаосу и дисхармонији, распаду вредности којем одговара и декомпозиција текста (Антонијевић 1976: 49), док је модеран човек расут и нецеловит, без повлашћене тачке где би се текст и свет поново уобличили у неко јединство (Радојчић 2018: 147-148).

Најпре је пожељно реконструисати комуникациону ситуацију коју затичемо.⁹ Она није ретка у поезији: адресант се обраћа у другом лицу једнине адресату, говорећи и описујући шта све ово друго лице ради, али и шта потенцијално може урадити, што је за ову поему од посебног значаја.¹⁰ Тај субјект који говори о другом не поседује јединствен и кохерентан глас, већ је и сâм обележен полифонијом: један глас говори о ономе што други јесте и шта чини, а други пак о могућности, о потенцијалу, ономе што овај може бити и урадити.

Вишегласје је присутно и у следећој Ливадиној збирци. О поступку удвајања гласова нарочито се говорило поводом збирке *Карантин*, посебно циклуса *Пиљевине*. Ту су се могле издвојити примарне и секундарне песме (песме-коментари), где се релевантност

9 Деиктичке речи, личне заменице, непосредно се односе на чин комуникације (Успенски 2012: 13), где „ја“ означава актуелног говорника, а „ти“ потенцијалног. Актуелни и потенцијални говорник имају једнак егзистенцијални статус, заједничке временске и просторне координате које се одређују процесом комуникације и припадају истој ситуацији односно стварности (Успенски 2012: 34).

10 „Кроз само писање тражимо неког имагинарног саговорника“ (Ливада 2018: 65).

једног текста одмеравала другим.¹¹ Песме-коментари, најчешће у форми дистиха, издвојене на крају песме као какво велико финале и закључни одговор, поентирање или поигравање поентом, нису нимало случајно приписиване самом аутору, што је обележено и рефренским стихом *А Ливада каже*.¹² У време експанзије постмодернистичког духа у уметности, када позиција аутора бива проблематизована, Ливада дискретном иронијом укорјењује аутора у свој текст сопственим именом и обнавља тако фигуру песника као профета (Коруновић 2017: 28), чиме се директно супротставља идеји о „смрти аутора“. Наиме, Барт (1984: 179) је сматрао да дати аутора тексту значи наметнути му границе, снабдети га коначним означеним и затворити то писање. Поигравањем самом инстанцом аутора унутар текста Ливада је, међутим, учинио супротно, те ослободио свој текст интерпретативних зидова, користећи могућности полифоније баш намерним увођењем овакве инстанце у структуру, односно именовањем и прозивањем аутора. Једна субјективна визија била је одговор наводно објективној примарној песми коју је говорило неодређено треће лице. У судару двеју перспектива, привидно објективног и привидно наглашено субјективног, Ливада се није играо само фигуром аутора, већ и самим појмом песничке истине, истичући управо њену раније поменућу плуралност кроз хетерогену и фрагментарну форму постмодернистичког дискурса. У томе можемо видети и својеврсно устајање против захтева за деперсонализацијом говора, постављеног пред савремену лирику. Тако бивају повезана, али и супротстављена два дела песме, од којих је један испеван гласом песничког субјекта, а други ауторовим. Али ако аутор говори на крају, ко је онда изговорио речи песме? (Гвозден 2017: 72). Реч је заправо о двострукој маскираности песничког субјекта који с једне стране носи маску имперсоналног трећег лица, а с друге маску аутора, што је представљено као његово демаскирање, али тако да нема непосредног ауторовог исповедања. Наративни глас с краја песме двоструко се удаљава од сваког насиља идентификације (Медан 2013: 155). Ливадина интенција лежи у том полифонијском укрштању различитости.

Два гласа у *Хороскоју* јасно су и графички другачије обележена. Глас који је исписан нормалом описује све оно што адресат чини. Глас исписан курзивом представља суму (креативног) потенцијала оног о коме се говори. Оба гласа адресанта никада не говоре о себи већ искључиво (о) адресату као другом. Глас у нормалу обавештава

11 Интересантан ауторионичан отклон заузео је раније Ливада у „Хороскопу“: *йесн/ици йеснике чий/ају и мрзе, йесници йишу йесме с йоенйом на к/рају шйю је мол/ићу йревазиђено*.

12 Ови стихови функционишу као формулативни искази, аутопоетички рефрени, поенте, иронични резимеи, профани савети или афористички сажети метатекстуални коментари, и представљају израз интелектуалистичког концепта песништва.

нас ко је тај о којем и којему се говори – довољно ништаван и разорен да постане средиште поеме кроз које се преламају два песничка гласа – *умишљено средишњије свемира, нишњија, ни њозишњиван ни не-џашишњиван јунак који има 25 љодина и решава укршишњене речи* као и *џо-лишњиичке афере, вежба јоју и ешјеранџио* и друге активности које се банализују, попут *дисања, љодизања обрва, слања џелеџрама*, па и *џисања мемоара*. Он остварује приземни сусрет са бившом *џрофесорком џеоџрафије*, као што и *ордењем оџаца румену задњицу брише*. Он је само *џрашњиалац џроџаџандних џџв-џроџрама* за којег ће адресант рећи: *нишњи цениш боџа нишњи цениш оџа, ниси џи ни на каквој ли-нији, џи си џачка*.

Глас у курзиву, који готово увек везником „А“ као посебно стилистички маркираним за Ливадину поезију започиње своје казивање, говори нам о бескрајном потенцијалу који би адресат упркос својој ништавности могао постићи. Он је истовремено везник који означава како супротност, тако и надовезивање. Његово појављивање у оквиру формуле која се понавља *А још једино џи можеш...* антиципира оно што ће касније у *Каранџиину* постати псеудорефренски стих *А Ливада каже*, остварујући баш ту потенцијал оног који је *још једино моџао*. Паралела међу њима нам указује да тај адресат касније може добити профетску улогу, те да се међу њима може повући аналогија. У „Хороскопу“ се јасно каже да је он велики тумач – *може разјаснишњи Веде, Талмуд, Библију, саџрадишњи џирамиде, наџајсолу-џишњи Айсолушњиоџи, унишњишњи државу, чеџири јахача Айокалишње, кулџурне кризе, сџојишњи Гордијев чвор...* Јунак Ливадине поеме тако није више онај који говори, него онај који не дела, а може да дела, док ће и сâм моћи да проговори под Ливадиним именом тек у следећој књизи. „Хороскоп“ се заиста и може читати као космолошка поема, мапа света на кожи човека (Велимирац 2008: 40). Адам је прошао све и још једино он може бити изнова демијург у свету кроз пут поновљене побуне и сакралног пада (Велимирац 2008: 41). У та два гласа леже две истине, потпуно различите у својој суштини, једна у немогућности деловања, а друга у могућности, и та амбигвитетна суштина кључни је постмодернистички потенцијал који Ливада користи.

3. „Хороскоп“ у огледалу „Ламента над Београдом“

Једна од паралела која се може повући унутар жанра савремене поеме јесте и она између „Хороскопа“ Раше Ливаде и „Ламента над Београдом“ Милоша Црњанског.¹³ Као и код Црњанског, и овде

13 „Овај део, писан курзивом, назвао бих рефренским, мада није реч о понављању истих речи, већ о понављању истих мисли и истих осећања. Ово решење вероватно је преузето из *Ламенџа над Беоџрадом*. Ливада, међутим, додаје овоме још нешто: не постоји један, већ два рефрена који се током песме смењују без строге правилности.

постоје две врсте строфа, тачније две врсте гласова који се укрштају.¹⁴ Тај преплет у композицији парних и непарних строфа у поеми Милоша Црњанског изведен је кроз њихову строгу паралелну композицију, а код Ливаде је слободнији, окренут разбијању утабаних и предвидивих ритмова. Саме парне строфе најпре се могу поделити у две врсте: краће строфе казују какав је друштвени поредак света у вредносном распадању, а оне дуже излажу потенцијал адресата да се тај поредак промени.

У непарним строфама у „Ламенту над Београдом“ присутан је мотив пролазности уз мотив луталаштва, док човеков живот постаје чудовишан кроз промене. У овим строфама заступљено је ништавило уместо апсолута и наличје суматраизма (Петров 1971: 130). И код Ливаде је у непарним строфама које изговара глас обележен нормалом присутан мотив ништавила, приказан кроз истицање ништавности адресата и банализацију и приземност његових активности. Парне строфе код Црњанског које имају устаљени почетак *Ти, међу њим...* усредсређене су на вечан и неуништив град, земаљски апсолут којем се песнички субјект обраћа.¹⁵ Град има атрибуте живог и божанског бића, апсолута, али у овим строфама такође има присуства смрти и човекове пролазности, да би на њиховом крају, у 10. стиху, долазило до стапања песничког субјекта и апсолута (Петров 1971: 135). Парне строфе Ливадине поеме, исписане курзивом, имају у већини случајева устаљени почетак – *А још једино ти можеш* – аналогно томе и *Ти знаш*, док строфе које почињу само супротним везником *А* изричу неку врсту растакања вредности, односно распадања и ништавила овог света. Како парне строфе Црњанског управо унутар себе садрже део који упућује на апсолут и други део који упућује на ништавило и смрт, таква структура јасно одговара различитим врстама Ливадиних строфа писаним у курзиву.

Принцип кореспонденције парних и непарних строфа (Петров 1971: 136) основни је структурални принцип који је заступљен у Црњанској поеми. Најпре можемо приметити паралелу по контрасту, како у погледу интонације тако и у погледу тематике. Петров наводи да у „Ламенту над Београдом“ имамо две врсте интонација: интимно-исповедну и реторичку (Петров 1971: 136). Интимно-ис-

Облик с два рефрена постоји у енглеској и француској поезији под називом виланел (*villanelle*)“ (уп. Живановић 2009). Ливада се, дакле, служи елементима преузетим из строгих метричких облика и прилагођава их слободном стиху, те се делови писани курзивом могу назвати рефренима, а сама поема – виланелом (уп. Живановић 2009). „Сан о дефинитивним критеријумима, то је сан о смрти“ (Ливада 2018: 5).

14 Код Ливаде нема ни стихова ни строфа на начин како оне постоје код Црњанског. Отуда је неопходно да кажемо да ћемо, ради лакшег поређења, глас писан нормалом означавати као непарне строфе, а глас у курзиву као парне.

15 Супротно томе, неколико непарних Ливадиних строфа које почињу овим речима везане су и даље за негативно одређење адресата.

поведна интонација, односно интонација исповести с драмским елементима, присутна је у непарним строфама, као што можемо приметити да је квазиисповедног карактера и низ непарних Ливадиних строфа, с тим што немамо исповест у првом лицу једнине, већ адресант говори, односно описује шта адресат чини. Реторичка интонација карактеристична је за парне строфе код Црњанског. Инвокација, реторичко обраћање у другом лицу једнине, где је конативна функција језика важнија од референцијалне, карактерише и курзивом исписане строфе „Хороскопа“. Понављајући стих *А још једино ти можеш* Раше Ливаде одговара стиховима *Ти, међу њим* Милоша Црњанског. То *међу њим* код Црњанског везује парне за непарне строфе, али их, с друге стране, и међусобно супротставља (Петров 1971: 137), као што и поменути Ливадин стих супротставља с једне стране ништавило адресанта из непарних строфа и његову снагу, равну снази апсолута, онога који може поново створити свет, из парних. Модална речца *међу њим* остварује синтаксичку и семантичку везу с основним субјектом свих парних строфа (градом, апсолутом), што чини и поменути рефренски Ливадин стих. Искључна речца *једино* овде служи управо за истицање те супротности. Код Црњанског песнички субјект у непарним строфама исповедно говори о себи, док се у парним обраћа адресату као апсолуту. Код Ливаде, у обема врстама строфа имамо обраћање два различита гласа истом адресату, с тим што је његова природа комплексна и амбивалентна, јер је он истовремено пролазни и приземни човек ништавности, расточеног света, као и апсолут који још једино поново може створити свет. Паралела по контрасту између човека и града, ништавила и апсолута, изведена је и код Ливаде, али се сада та два пола налазе унутар једне целине. Присутност теме смрти у обема врстама строфа код Црњанског, истрајава и код Ливаде, будући да један део његових курзивом исписаних строфа говори управо о распадању света. Контраст у оквиру парних строфа Црњанског присутан је како би се истакао апсолут, те је тема ништавила подређена теми апсолута (Петров 1971: 138). Контраст у оквиру курзивом означеног гласа код Ливаде остварен је у различитим строфама, али код обојице песника: „Тема ништавила добија свој смисао тек у заједништву са темом апсолута, док је ова друга тема, као главна самостална“ (Петров 1971: 138). Ливадин апсолут је антропоцентричне природе. Синтеза у укрштају супротности и овде је остварена и разрешена у појединцу – човеку – који памти. Апсолут и код Ливаде није небески него земаљски, али се, за разлику од Црњанског, он заиста и налази у живом човековом бићу, истовременом творцу ништавила и спаса од њега. Ливадина деконструкција није тежила томе да овај парадокс укине, већ је управо у њему налазила неопходан значењски потенцијал. Позив на промену и одустајање од испразног живота истовремено је и позив да се поезија као чувар смисла промени.

4. Језик и стих као компонента смисла поеме „Хороскоп“

„Самосвојан песник је онај који свој хаос наметне као идеал савршеног реда. Који осмисли свој језик до тачке када се језик више не примећује. Који нам посућује реч да именујемо оно што одувек знамо. Јер поезија не открива човека, већ га потврђује“ (Ливада 2018: 63). Управо је такав креативни језички хаос Ливада успео да преведе у сопствени савршени ред, бивајући упамћен по вишеструко функционалном занемаривању језичких норми кад је писање поезије у питању. Настојао је да направи померање и одступање свуда где је то било могуће – код форме, стила, правописа, интерпункције, графичке. Међутим, Ливада никада границе није прекорачио тако да загази у воде аутоматског писања. Одступање од норме значило је посебан облик демитологизације окамењене форме језика и правила које је писање подразумевало, као и враћање суштинској природи поезије и изворима звучања као носиоцима значења. Овде пре свега мислимо на измењену природу стиха, тачније односа између исказа и стиха.

Побуна коју је Ливада спроводио имала је циљ да промени и читалачке навике. Отуда је веома важно обратити пажњу на употребу опкорачења, којим се не преноси само мисао из стиха у стих или из строфе у строфу, већ се њиме укида реч као језички знак. Графичко сечење се не подудара са синтаксичким рашчлањивањем, односно асинтаксичко сечење текста, које је иначе карактеристика слободног стиха, овде је радикално спроведено, тако да се опкорачење врши сечењем речи. Деконструишући и сâм означитељ, он је ушао у игру с логичким појмовним апаратом језика. Игнорисање језичке норме и наглашавање физичке димензије језика (курзив, велика слова, заграде) Ливада је и аутопоетички освестио: „Тежим нелегалним и непознатим стварима“ (2018: 62), али поступак пресецања речи, тако да делови који остају у два реда/стиха немају никакво значење познато језику на којем је поема написана, представља крајњи домет ове његове игре. Реч као знак бива десемантизована, али деловима понаособ није дат нови мисао, већ он лежи у превазилажењу отпора на које наилази читање по инерцији. Тако се Ливада бори и против овештале употребе речи.

Поезија је увек рачунала на извештан отпор језика и запостављање комуникационе функције наспрам поетске, а оно што Ливада чини мења читалачке навике и устаљену праксу. Отежавајући читање он форсира читаоце на додатни напор и на задржавање на прочитаном тексту. Један од маркера кризе читања је управо било и брзо читање/дијагонално читање/нечитање. Отуда је у чину читалачке рецепције могло доћи до изостанка разумевања смисла због недовољно пажљивог читања. Овим поступком Ливада враћа достојанство самом песничком тексту, његовом аутору и његовом чита-

оцу, спремном да својим ангажовањем премости мук и немушност језика. Изломљеност стиха никада није била тако функционална (Стојковић 2007: 199). Стихови као да ударају у невидљиве зидове насумично постављене, док делови речи отпадају у нове редове јер је снага маргина несаломива. Ливада користи чврсту форму слободног стиха (уп. Живановић 2009) који је заправо само оптичка илузија стиха (Гордић 1977: 33). Суштинско прекорачење поетске сегменталности иде и у том смеру да се песма не равна традиционално уз једну, већ према обе маргине, а да распоред белина постаје непредвидив. Речи се раздвајају, спајају, понављају, а стихове прати редукција и неконвенционално коришћење интерпункције како би се посредством поигравања телесношћу самог језичког знака створио посебан визуелни тип чулности. Фрагментаризација текста/исказа/смисла доводи до атомизације значења и онда су новонастали саставни делови спремни за различито везивање и комбинације јер сваки текстуални сегмент има самосталну вредност и вредност која се остварује интеракцијом фрагмената (Радојчић 2018: 147). Декомпозиција, наравно, није само у стилским обележјима већ је иманентно стање његовог песничког света, његова тема и значење (Антонијевић 1976: 47). Што се употребе интерпункцијских знакова тиче, Ливада онеобичено користи како узвичнике тако и двотачку. Функција ова два знака није тачно одређена правописом, мада узвичник и њему користи кад жели да истакне неку дидактичку поенту (уп. Живановић 2009), док две тачке указују да појмови произлазе један из другог (Антонијевић 1976: 60).

5. Будућност на крају

Ако су све Ливадине песме дијалог с временом, онда је „Хороскоп“ дијалог с будућим, али како смо видели, само с потенцијално будућим, одсутним будућим (Албахари 2008: 40). На крају је почетак, што је у складу и с митским поимањем времена које Ливади није нимало страно. Разоткривање дехуманизованости које је присутно у једном гласу ове поеме води ка успостављању идеала људскости у другом. Тачније, ка могућности његовог успостављања. Према примарном значењу хороскопа као предвиђања, једино и стоји могућност, а не непорецива будућа стварност. Истовремена снага и слабост изреченог биће измерена оним што ће бити учињено. Бунтовни Ливадин дух који је овде пратио и формалне и садржинске аспекте, резултирао је даљим распламсавањем у збирци *Каранџин*. Колико год „Хороскоп“ могао да се чита у оквиру збирке *Ајлантида*, он се отварао ка *Каранџину*, али је, упркос могућим повезивањима, успевао да своје значење наметне и сâм за себе – као вечити и недо-сегнути потенцијал будућег.

ИЗВОРИ

Ливада, Раша. *Појрскан знојем казальки. Айланійида. Каранійин*. Прир. Милутин Петровић, Борислав Радовић. Београд: Трећи трг - Чигоја штампа, 2017.

--- *О њоезији*. Прир. Бранко Кукић и Милутин Петровић. Чачак: Градац К, 2018.

ЛИТЕРАТУРА

Albahari, David. „Nula, ništa, sve.“ *Horoskop*. Raša Livada. Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“, 2008. 35-40.

Antonijević, Damijan. *Opisom iznutra*. Novi Sad: Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov“, 1976.

--- „Бунтом ироније: Раша Ливада Каранійин.“ *Лейойис Майице српске* 154. 421. 1 (1978): 137-142.

Bart, Rolan. „Smrt autora.“ *Polja* 30. 309 (1984): 450.

Божовић, Гојко. „Митопеја и епифанија.“ *Београдски књижевни часопис* 2. 5 (2006): 188-191.

Velimirac, Ivana. „A još jedino ti možeš...“ *Horoskop*. Raša Livada. Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“, 2008. 41-46.

Gordić, Slavko. „Nalog poeziji i nalog poezije: (marginalije uz 'Horoskop' Raše Livade).“ *Polja* 19. 169 (1973): 18-19.

--- „Raša Livada: *Karantin*, Prosveta, Beograd, 1977.“ *Polja* 23. 226 (1977): 32-33.

Гвозден, Владимир. „Српска поезија после смрти утопије.“ *Злајина іреда* 17. 193/194 (2017): 68-77.

Живановић, Никола. „Хороскоп Раше Ливаде.“ *Кораци* 43. 1/2 (2009) <http://koraci.yolasite.com/2009-1-2-horoskop.php> 12. 2. 2022.

Коваленко, Светлана Алексеевна. *Поэма как жанр литературы*. Москва: Знание, 1982.

Korunović, Goran. „Ironična mudrost Karantina.“ *Treći trg* 13. 57/58 (2017): 27-29.

Лаковић, Александар Б. „Интелектуалистички концепт песништва.“ *Лейойис Майице српске* 183. 480. 1/2 (2007): 195-203.

Lukić, Jasmina. *Drugo lice: prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*. Beograd: Prosveta, 1985.

Медан, Маја. „Ливадин крај песме.“ *Зборник за језике и књижевност Филозофској факултету у Новом Саду* 3 (2013): 167-178.

Milić, Novica. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga - Alfa, 1997.

Палавестра, Предраг. *Послерајна српска књижевност 1945-1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник, 2012.

Pavković, Vasa. „Beleške o savremenoj poeziji.“ *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988. 23-31.

- Петров, Александар. *Поезија Црњанској и српско јесништво*. Београд: „Вук Караџић“, 1971.
- Поповић, Тања. *Поема или модерни ей*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Радовић, Борислав. „Шта Ливада каже.“ Раша Ливада. *Појрскан знојем казальки. Ајлантида. Карантин*. Прир. Милутин Петровић, Борислав Радовић. Београд: Трећи трг - Чигоја штампа, 2017. 267-271.
- Radojčić, Saša. „Tako je govorio Livada.“ *Polja* 63. 509 (2018): 146-148.
- Стојковић, Душан. „Рафали метафора Раше Ливаде.“ *Корац* 41. 38. 9/10 (2007): 195-207.
- Тартаља, Иво. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.
- Успенски, Борис. *Ego loquens: језик и комуникациони простор*. Нови Сад: Академска књига, 2012.

Jelena Mladenović

Raša Livada in the Time of the Horoscope

Summary

The poem “Horoscope” by Raša Livada, which is an integral and final part of the collection named *Atlantis*, is interpreted here as an independent poetic work and the precursor to his later collection of poems titled *Quarantine*. The aim of this paper is to outline its significance within Livada’s poetic oeuvre, considering the meaning and significance it gained as part of the *Atlantis* collection, as well as an independent whole, and as an anticipation of the ideological horizon of *Quarantine*, Livada’s testamentary book. In the domain of the poetics of the fragment, this poem, as a participant in the larger wholes to which it belongs, becomes a significant point of intersection of Livada’s poetic choices and ideological perspectives. Trying to reach its interpretive fullness within the genre of the poem, the special use of language and blank verse will also be considered in comparison with Miloš Crnjanski’s poem “Lament over Belgrade”.

Keywords: poem, contemporary Serbian poetry, Rasa Livada, “Horoscope”, blank verse, rebellion