

Бојан Васић

ТКИВО ЖИВОТА, ТКИВО СМРТИ

Данило Лучић, *Белешке о меком ткиву*
СКЦ Крагујевац, 2013.

*Ко ће ме избавити из ткијела смрти ове?
Кор., 7:24*

стићи лек у моје месо

Прва књига Данила Лучића (1984) тематизује простор града, субјектов однос са другима у њему, као и са самим собом. Може се рећи да је свака од песама *Бележака о меком ткиву* настала унутар овог троугла, чије угаоне тачке представљају по један од циклуса књиге, с тим да никада једна са другом не губе у потпуности везу. Тематске тачке нису, дакле, оштро одељене једна од друге, већ се поједини мотивски и афективни акценти преливају из једног циклуса у други, уступајући место новима и затим се изнова јављајући након њих. Одређена прогресија ипак постоји, читавајући се пре свега као неповратно кретање од спољашњег ка унутрашњем и од садашњег ка прошлом, дакле, од интересубјективног простора урбаног ка интимном простору сећања, страхова и личних слика.

Већ сам наслов на добар начин сажима скуп основних формалних и садржинских одлика збирке. Довести у везу песме са обликом какав је белешка одмах асоцира читаоца на непосредан веристички или интимистички запис незахтевне форме и непретенциозне садржине. Иако не посеже за строгим концептуалним решењима, везаним стихом или експериментом, аутор постиже завидну меру концентрације

и доследности. Узрок томе лежи како у озбиљности и емоционалном значају онога о чему се белешке праве, тако и у начину на који су циклуси, па и песме унутар њих, распоређени. Поменуто једносмерно кретање које уједначеним ритмом све тамније сенчи песму за песмом, водећи читаоца од химне са почетка до елегике с краја збирке, додатно утиче на осећај повезаности унутар књиге, чак и оних текстова чије се изражајне и тематске основе најмање поклапају. Други део наслова у једном медицинском термину сажима све оно телесно, а пропадљиво – мишиће, крвоток, органе, нерве – све што нас чини, али што након смрти – за разлику од скелета – неповратно нестаје. Супротстављање егоистичних порива меса савести и осетљивости душевног изведено је на линији једне дубље супротности, оне између нестајућег и постојаног, између нестанка животворног ткива – као и неизвесности претрајавања душевног, личног света – и оног вечно мртвог, тврдог, материјалног, лишеног смисла, које остаје за нама као опредмеђено ништавило. И управо се о односу принципа меса и принципа душе – као два могућа животна пута која се налазе у непосредној близини провалије смрти – и ради у Лучићевој збирци.

Први циклус збирке, под називом *Београдски калеидоскопи*, истовремено нас и уводи у поетски свет субјекта и пружа неку врсту контрастног оквира или наметнутог, затеченог амбијента у ком ће се касније исписивати његово интимно, најнепосредније окружење. Сустрет са садашњицом, са урбаним, исписивање тог калеидоскопа отуђености и агресије, започет је цитатом из *Приче о љубави* вуковарског новинара и прозаисте Синише Главашевића, страдалог по заузећу града, 1991. године. Тиме је, већ на самом почетку, једним потезом, повучено неколико одређујућих линија. Не само да су супротстављени – и то у дуплој супротности – празна срца пуних џепова са пуним срцима празних џепова, већ је постављено и питање ко од њих заиста има град, што у контексту призивања Главашевићеве судбине на имплицитан, сасвим суптилан, али и довољно сугестиван начин потцртава политичко-историјску позадину простора који се описује. Тим довођењем у везу два града, два контекста, ратног и мирнодопског, на један начин другачији од уобичајног и очекиваног, који линију сукоба са националне измешта на људску и класну раван, Лучић прави и одмак у односу на стандардан дискурс кривице/емпатије, истовремено сам догађај не прећуткујући, већ га успешно инкорпорирајући у позадину текста.

Када и започне са непосредним исписивањем градског амбијента, кроз суочавање са најразличитијим манифестацијама урбаног живота, субјект показује извесну несигурност у општој преплављености утисцима. Мноштво разнородних, истовремених догађања, фигуре

Других чији је претпостављени свет суштински различит од визууре лирског јунака, утичу на то да се компликовани сплет друштвених односа види као хаотична смена шарених слика, чији се независни и неизвесни витализам слави у првој песми збирке („Химна Београду”). Тумачење ових догађаја повлачи се пред простим бележењем њихове појавности или заостаје за покушајима моралне и емотивне емпатије са онима најнемилосрдније ухваћеним у градски калеидоскоп. Са једне стране, субјект остаје истовремено и интригиран и суштински одвојен од ове бујице, примајући је као неповезани низ истовремено и привлачних и угрожавајућих догађаја (песме „Химна Београду”, „Акустика улице”, „Осам и петнаест”). Са друге, тематизујући фигуре бескућника („Манични улични проповедници”), насилника („Синхронизитет”), проститутки („Плави мост”) или деце-просјака („Људи говоре”), субјект прелази пут од очуђене поетске дескрипције виђеног до моралне емпатије са онима на дну друштвене лествице, презренима и изопштенима. Иако његова емотивна интуиција непогрешиво бележи оне догађаје које из своје перспективе доживљава као недопустиве, субјект истовремено покушава и да избегне тај сусрет када помисли да је додир постао сувише интензиван („улични жамор пензионера, колпортера и лудака / потире се слушалицама посађеним дубоко у главу / кроз које се емитује артикулисанији звук”; или, контрастирана првом делу текста, киша присутна на крају песме „Плави мост”, која се јавља само као сурогат олакшања). Уметничко истовремено помаже субјекту да се окрене према стварности и другима, али служи и као одбрана, као тампон зона између њега и ’њих’.

До одређене измене перспективе, нарочито у односу на уводну песму, долази у последњем тексту циклуса под називом „Повратак граду”. Док је у претходним песмама субјект говорио из амбивалентне позиције захваћености бујицом догађаја, али и истовремене изрођености из ње која дозвољава да се она сагледа са стране – што је и иначе парадигма позиције уметника у односу на друштво – у поменутој песми субјект се поистовећује са простором који је до тада описивао. Постајући сада пре ’човек’ него уметничка индивидуа, стапајући своје још одвојено ја првих стихова („понекад / то буде све што видим”) са ми завршних („можемо ли да се вратимо”), субјект суштински мења и свој доживљај света у који је урођен: неиздиференцирани и хаотични простор урбаног постаје простор Града, динамика калеидоскопа зауставља се у чистоти и постојаности зрна соли. Ипак, поменута промена је само претпостављена, пошто до ње не долази унутар самог субјекта, већ је неопходно да се у текст уведе гарант таквог преображаја, „око у коме је овај град зрно / тврдо зрно соли”. Тек у једној претпостављеној, туђој визури, амбивалентно ’меко ткиво’ урбаног постаје

тврдо ткиво Града, којем се сада приписује чисто позитивна вредност. Може се претпоставити, поновним ишчитавањем циклуса, да урбано постаје Град тек својеврсним 'затварањем капија', тек када се над заједницом појави опасност (или милост) која потискује унутрашње контрадикције. До сада је, у тексту, град био само скуп људи „здробљених у песму” у односу на које се субјект осећао издвојеним. У том бисмо светлу могли да протумачимо и уводно цитирање Главашевићеве приче која је постала симбол опкољеног града, као и ситуацију из песме „Синхронизитет” у којој је емпатија према старцу у јапанском граду погођеном цунамијем контрастирана – у виду моралне осуде – са бесмисленим насиљем младића према старијем човеку у београдској троли.

Повратак описивању флуидне пропадљивости и напуштање на кратко уведеног топоса Града следи већ на почетку другог циклуса, који носи исти назив као и збирка. У његовој првој песми, која има исти наслов, и коју бисмо, стога, могли узети као носећу или барем једну од смисаоно најважнијих у књизи, уноси се сасвим другачија визура у односу на текст „Повратак граду”. У „Белешкама о меком ткиву” не само да се уводи нова опозиција између телесног и духовног која је сада повучена унутар индивидуе саме, већ се духовно схвата као оно што нарушава виталитет и целовитост тела. Спој ова два принципа формира „организам, аутодеструктиван, на трагу аутофагије” који „демистификује неповредивост свог меког ткива / опонира телесној целовитости и фами виталности”. Такво тело, које се не може свести само на принцип егоистичног, самозадовољног 'меког ткива', добија изузетно позитиван предзнак („Такво тело се званично може примити као причест.”): оно постаје свето. Тако се, у овом циклусу, деструктивности и патњи на пољу индивидуалитета приписују сасвим различите конотације него што су их имале у контексту урбаног и социјалног. Угроженост, бол и несигурност, као идентитетске одреднице и простора у којем се субјект креће као и њега самог, добијају нову ноту, што утиче на дестабилизацију позиције субјекта и увођење једне основне амбиваленције у његову слику света.

Иако тежи за затвореношћу и сигурношћу града, субјект истовремено, изнова, показује емпатију према положају оних који се сасвим сигурно налазе изван тих зидина, који више нису 'зрно соли', већ „дебели зидови наше бедне слоноваче”, о чему се говори у песми „Плутајуће Офелије”. У истом тексту отвара се и тематско поље збирке, тј. сужава се онај однос који је доминирао у првом циклусу: однос према Другима све више постаје однос према Другој. Нови контекст додатно потцртава тему отуђености и издвојености у односу индивидуе према друштву. У тексту „Пред сведоцима” јасно се истиче да је заједница та која доноси суд о смислу поступака индивидуе, па чак и о

вредности њеног љубавног односа, и истине коју покушава да изгради унутар њега. Све оно што субјект види као погрешно у том односу, не жели да препусти суду других, који се препознају као једнако недовољни и несавршени као и он сам. Иако однос према себи индивидуа гради преузимајући ту визуру сведока, у овом случају колектива, исти тај поглед може се од стране субјекта преусмерити и њиме проценити вредност колектива који намеће одређени скуп одређујућих парадигми. Те 'хиљаде лица', неутрално уведене на почетку песме, једном када се осети сва инванзивна снага њиховог погледа, постају „гадови који о нама немају ништа”.

Романтичарски топос бега, који настаје као реакција на то сазнање, на два различита начина остварен је у следећим двома песмама. Док се он у песми „Рајчице” остварује пре свега на изражајном плану, у виду лудистичких, асоцијативних стихова који се у многоме разликују од доминантног стила збирке (њој је слична и „Свадбарска миса”), дотле је у песми „Острво” остварен на плану садржине. Занимљиво је да у тој другој песми субјект има амбивалентан однос према могућности потпуног издвајања из друштва. Док је на њеном почетку изолација схваћена као наметнута („умеју то они / господари нашег меког ткива... да направе од нас / острво”), она се при крају песме схвата као рад самих отуђених субјеката („и онда схватимо! / треба уништити све земљоузе / да бисмо се вратили на наше пусто острво”). Изолација, испрва схваћена негативно, сада добија позитивну конотацију уточишта у виду интимистичког забрана, склоништа од лоше еволуције која се дешава на 'копну', а коју, највероватније, изводе или су њен резултат, управо они 'господари меког ткива' који се помињу у првим стиховима. Љубав, тако, остаје као стални медијатор у односима између субјекта и другог, не допуштајући му да се сасвим изолује у 'мртвој тишини' своје колико имагинарне, толико и реалне издвојености. Управо се она узима као ослонац који успева или бар има потенцијала да, упркос свему, формира пут ка једном неупитном, позитивном односу који би лежао у основи идентитета субјекта („Као топли кестенови”, „Слушалац на сусрету”, „Неколико стихова за госпођицу Лоњску”). Ипак, повећана доза патетике у овим песмама, дата кроз стално мешање мотива љубави и мотива смрти, као да говори о несигурности субјекта при прецизнијем одређивању смисла овог осећања и извора своје потребе за њим.

Подробнија интроспекција, за коју је отворен простор у завршним песмама другог циклуса, отпочиње у трећем. Сам наслов *Огледало на дну понора* сведочи да је онај поглед којим је субјект оцењивао себе и друге сада измештен на ново место. Ради се, заправо, о самом субјектовом погледу који је рефлектован назад у свет из суочавања са поно-

ром смрти, тачније, са местом на коме се субјект радикално суочава са могућношћу своје дисторзије, дисолуције и нестанка. Место са ког се пропитује сопствени идентитет, најчешће је место његове дисрупције и радикалне угрожености. Иако се та перспектива не задржава доследно у свакој од песама, може се рећи да је доминантна, будући да се задржава у току читавог циклуса, састављеног од чак двадесет и једне песме.

Уводни текст, под називом „Молитве”, наставља линију супротста-вљања, оцртану у насловној песми збирке. Тамо наведена аутодеструктивност паралелизована је овде са излагањем тела и духа животним опасностима и искушењима. Друштвене вредности које су наметнуте субјекту због одржања конзистенције колектива овде стоје уместо мистификоване неповредивости и ’фаме о виталности’ тела из *Белешки о меком њкиву*. Кроз њихово присвајање био би му обећан крај неизвесности и патње, што субјект одбија, одлучујући да сам, непосредно, искуси живот па да тек потом одлучи у шта ће веровати. Ово ревидирање још у детињству усвојених постулата и улога наставља се песмом „Породичне афере”, у којој је традиционални родитељски ауторитет замењен фигуром ’слабог оца’, „драгог дементног старца / који просто не зна шта са нашим злоделима”. Воља за прихватањем света као поретка ствари, за грађењем живота који се може ’устројити’ али без повређивања, молбом, а не крођењем („Меланхолични бог грома”), није ослабљена само због спољашње претње насиљем или несигурности самог субјекта који нема јасну, сопствену визију тог света („Сумњива гравитација”). Чини се да сметња лежи још дубље и да је, на неки начин, инхерентна човеку. У песми „Слабост (од) градивних елемената” ова ситуација је јасно описана стиховима „негде у мени човек стоји пред зидом”, који и отварају и завршавају песму, осликавајући немогућност савлађивања ове препреке, која се истовремено чини и непремостивом и имагинарном („али дете би могло да га држи над својом главом”). Остатак циклуса варира различите теме, од оних више веристички интонираних („Лето I”, Херцег Нови”, „Лето III”), преко малих прича архаичне инспирације („Млеко”, „Дечак из Лапеда”), до текстова који су готово аутопоетички (поред већ поменуте „Сумњиве гравитације”, ту су и „Лето II” и „Нем, наг и нов”). У осталим песмама доминира мотив смрти и дисолуције („Лице које има жељу”, „Запис са обале Свете Горе једног сапутника”, „Извод из матичне књиге”, „Годишњица”, „Песма за одлазак”), као и мотив присећања и, уопште, искушавање различитих начина репрезентације унутрашњег света субјекта („Судар светова”, „Мрежолики”, „Убиквитет”).

Посебно је занимљиво концентрисати се на песме из аутопоетичке линије. У „Сумњивој гравитацији” и „Лету II”, аутор изводи за своју поетику битну разлику између реченица и речи. Опредељујући се за

ове прве („по правилу у реченице ако постоји воља и вештина може да стане све / и много више него што је потребно / а у реч скоро ништа / или само бол”), он као да објашњава зашто у збирци доминирају веристички, интимистички и рефлексивни тонови. Поверење се поклања нешто дискурзивнијем стиху над оним сведенијим, више базираним на звуку и етимолошкој интуицији при разумевању појединачних речи или недискурзивних језичких слика. То и није чудно ако овим песмама додамо позивање на Раичковића и његову „Песму траве” у тексту „Нем, наг и нов”, којим је и речи и реченици супротстављена надмоћна вредност ћутања. Стихови „онај ко прећути сва питања питана из слабости / постаје већи човек од песника” јасно показују који су етички извори високог вредновања тишине и чистог постојања, као и тога зашто је сама реч, виђена као директан начин изражавања афективног, скрајнута пред умеренијом целином исказа. Иако је читав циклус испресецан повременим искорацима у онирично, они чине само тамнију страну доминантне, дискурзивно исписујуће субјективности.

Додир свести и несвесног, њихово међусобно преливање, прелазак субјекта из једног плана у други одигравају се неосетно и чини се да су оба састављена од истог материјала. Ипак, као што не долази до потпуног расцепа између ове две сфере, што би резултирало радикално другачијим песничким изразом, тако не долази ни до њиховог потпуног стапања, у ком би једна сфера допуњавала другу. Ова подвојеност као да утиче на несигурност субјекта у сопствени идентитет, нарочито видну када се његов потенцијални алтер-его појави у тексту у виду поетског јунака: „Ко то стоји сам на путу / и гледа ме црним лицем? // само једна клица у скелету светлуца”... „то ме црно лице сећа / :ушао сам у туђ стомак / распорио свој разум”. Траума смрти прави рез у свету субјекта, чинећи га неконзистентним, док истовремено самом болу и патњи додаје нешто од своје тамне, тврде, коначне конзистенције. Жеља за љубављу, бегом и уточиштем, симпатија за митско и потреба за оностраним, природна су реакција субјекта окрњеног акутном свешћу о неизбежној смрти живота, која, ширећи се на остале животне манифестације, постаје свест о животу самом као о живој смрти и нагону смрти у егу као аутоматону подређеном принципу ’меког ткива’, о саблажњивој подвојености која истрајава унутар самог субјекта.

Прва књига Данила Лучића остварење је самосвојног песничког гласа, спој веризма и интимизма који подсећа на поетски свет Душана Вукајловића и Милоша Комадине. *Белешке о меком ткиву* настоје да разлуче животне манифестације, да одреде које од њих припадају ком закону, што није нимало једноставан подухват. Перспектива често постаје замућена, смисао чињеница неухватљив а субјект недовољ-

но зароњен у оно што сматра тамном страном света и себе. То што песмама недостаје, нарочито када се вратимо на први циклус збирке, је сте потрага за узроцима свега лошег и неразумљивог што преплављује урбани и интимни простор. Најважније је, ипак, то што је аутор о тим сусретима оставио ове поетски успеле записе, не пристајући да му се одговори сервирају унапред и одбијајући заводљива ескапистичка решења.