

ВЛАДИСЛАВ ПЕТКОВИЋ ДИС

Досадашња књижевноисторијска и херменеутичка проучавања дела Владислава Петковића Диса отворила су низ питања, а на нека од њих су успела и да одговоре. Тако,, теза о несхваћености Диса од његових савременика, данас више не може бити узета као тачна. Позивајући се на текст Павла Зорића „Да ли је Дис био несхваћен?“¹ те на опсежну анализу рецепције песниковог дела коју је извео Милан Ранковић у својој монографији о Дису,² можемо закључити да је број позитивних приказа *Ушојљених душа* значајно надмашивао број негативних . И друго, опште, место везано за Диса – теза о његовог књижевној необразованости – данас је доведена у питање. Ова (хипо)теза, изнесена у Скерлићевом тексту о Дису, представља значајну некохерентност која указује на некњижевне мотиве Скерлићевог суда. Наиме, Скерлић ће за Диса рећи: „он је некултивисан човек, који је мало читао, који мало зна“³ након што је *йре йоја* оптужио Диса као имитатора не само поезије Варлена и Бодлера већ и Ракића, Пандуровића, Армана Дивала (Саве Петровића), као и „наше романтике

- 1 Павле Зорић, „Да ли је Дис био несхваћен?“, Књижевне новине, број 171, Београд, 18. мај 1965, страна 5.
- 2 Милан Ранковић, *Особености Дисове йоезије*, Народна Књига, Београд, 1975.
- 3 Јован Скерлић, „Лажни модернизам у српској књижевности“, *Критике, Српска књижевност у 100 књија*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1961, страна 157.

из шездесетих година.⁴ Оваква критика Јована Скерлића је парадоксална, јер Диса *истиовремено* оптужује и за неукост и за књишкост. Па ипак, суд водећег српског књижевног ауторитета тог времена није прошао без реакција које често, колико бране Диса, толико га и (несвесно) оптужују. Бранећи Диса од књишкости⁵ Тодор Манојловић ће посредно Диса прогласити неуким песником. Тиме се придружује Матошу који је у свом тексту о Сими Пандуровићу написао неколико реченица и о Дису, сматрајући да је Дис талентованији од Пандуровића, али много мање образован.⁶

Питање књижевне неукости Диса, први ће довести у питање Миодраг Павловић: „Изгледа нелогично, али анализа његових стихова даје местимично јасне доказе о томе да је Бодлерова поезија ту имала дејства чак таквог, да се оно не може огласити за овлашно, случајно. Којим посредницима, у чијим преводима је Дис могао видети Бодлера, ствар је коју ће марљиви биограф можда утврдити, можда неће.“⁷ Павловићев позив на проучавање скривених веза између Диса и Књижевности, нашао је одзив у књижевноисторијским радовима о Дисовој поезији. Издвојили бисмо текст Миливоја Ненина који доказује да је књижевне утицаје Дис могао примити, не од Пандуровића, како се обично мислило, већ од Светислава Стефановића.⁸

Природа нашег интересовања за Дисову поезију учиниће да посебну пажњу поклонимо херменеутичким проблемима. У том смислу интересантно је приметити да се првобитна тумачења

4 *Истио*, страна 156.

5 „Данас је већ утврђен и општепризнат факт да пок. Дис апсолутно није познавао ни Верлена, ни Бодлера, ни остале велике француске ‘декаденте’.“ Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, „Филип Вишњић“, Београд, 1987, страна 269.

6 А. Г. Матош, *Фелџони и есеји*, Просвета, Београд, 1968.

7 Миодраг Павловић, „Владислав Петковић Дис“, *Српска књижевност и књижевној кријици*, Песништво од Војислава до Бојића, Нолит, Београд, 1972, страна 324.

8 Миливој Ненин, „Дисова изгнанства“, Владислав Петковић Дис, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци, 2000.

Дисове поезије углавном крећу око питања природе и порекла,⁹ те уопште релевантности¹⁰ песимизма израженог у *Ушйойњеним душама*, што чини да тема љубави у Дисовој поезији буде потпуно запостављена, чак и код Ујевића који је непогрешиво одредио место Диса у оновременој српској поезији.¹¹

Праћење развоја интересовања за мотив љубави у Дисовој поезији доводи нас до једног битног момента. То је сведочанство Симе Пандуровића о Дисовој одсудној љубави из младачких дана: „Позитивно знам, из његовог признања, после нашег вишегодишњег друговања, да је он једанпут волео једном од оних ретких, свемоћних, лепих и трагичних љубави које разарају цео живот или гурну човека на пут којим он можда не би никада пошао. Ко је била та жена, то се не зна. Дис то није поверавао никоме, ни својим најближим пријатељима, ни, вероватно, оној коју је волео (...). Али та љубав је постојала. То се не види само из личног признања песниковог, него се то види из читавог низа његових песама, у којима се она повлачи, јаче или слабије, као главни мотив. То су углавном његове песме до 1908. године (...). Доцније, тај мотив се јавља само спорадично, као у једној од његових најлепших песама, „Можда спава“, која је, како изгледа репродукција једног сна.“¹²

9 В. Черина у свом приказу у „Радничким новинама“ сматра Дисову књигу „карактеристичном појавом“, сматрајући да она представља „фотографије читавог савременог српског друштва“ (наведено према М. Ранковић, *Особености Дисове поезије*, страна 40). Скерлићева критика је дакле, својеврсни „одговор“ Черини.

10 Питање релевантности песимизма у поезији В. П. Диса у контексту њене вредности први је поставио Бранко Лазаревић у тексту „Песник сплина и нервозе“ (види: Бранко Лазаревић, *Критички радови Бранка Лазаревића*, Српска књижевна критика, књига 13, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1975).

11 Тин Ујевић у свом приказу Дисове збирке напомиње да је Дис „поред Ракића, Ј. Дучића и С. Пандуровића један од најбољих садашњих пјесника Србије“ (наведено према: М. Ранковић, *Особености Дисове поезије*, страна 42).

12 Наведено према: М. Ранковић, *наведено дело*, страна 132.

Указујући на јединствено порекло љубавних песама у Дисовом опусу, Пандуровић овде наглашава значај не само мотива љубави, већ и једне песме која је у дотадашњој рецепцији Диса била потпуно занемарена: то је песма „Можда спава“. Интересантно је да ову песму Пандуровић посматра изван контекста песама насталих око 1908, чиме се огрешује о књижевну историју: песма „Можда спава“ први пут је штампана још 1907. године у часопису „Нова искра“,¹³ што значи, да ипак спада у круг песама о којима говори Пандуровић.

Издавање песме „Можда спава“ није случајно. Чини нам се да оно није изведено само услед истицања њене естетске вредности, већ и услед чињенице која се у Пандуровићевом сведочанству тек назире: како песма „Можда спава“ затвара збирку *Ушћољене душе*, чинило се као да је она настала после осталих песама, а пошто није, онда тај утисак може да произведе само чињеница да су *Ушћољене душе* заправо *органована сѣрукѣура*. Наговештај који произлази из Пандуровићеве грешке у датирању потврђен је тек недавно.¹⁴

Ако, дакле, можемо говорити о *Ушћољеним душама* као о песничкој структури, а не тек као о збиру механички скупљених песама, онда се пред истраживача поставља још једно питање. Наиме, како ова организација циклуса кореспондира са романтичарском организацијом љубавних песама у циклусе, у првом реду у Змајевим *Ђулићима увеоцима*? Процес „циклизације“ песама у Змајевој збирци и Дисовим *Ушћољеним душама*, различит је најпре због *ишћољене* везе песничког субјекта Змајеве збирке и самог аутора. Код Змаја је центар песничког искуства садржан у мртвој драгој коју чак није тешко ни идентификовати, па се тиме недвосмислено доводи у питање разлика између субјекта песме и аутора. Код Диса мртва драга опстојава само као неки неименовани *ишћољени* центра збирке који

13 „Нова искра“, година 9, бр. 7–8 (јул август 1907), страна 197.

14 Види, Никола Грдинић, „Композиција Дисових збирки“, *Дисова љезија* (зборник радова), Институт за уметност и књижевност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Београд, Чачак, 2002.

је, видећемо, могуће разоткрити само уз знатан херменеутички напор. Дисова мртва драга није сакривена у његовој поезији кроз фигуру као код Костића (код кога је драга саопштена у фигури „виле“), нити постоје неки прилози у виду мешовите литерарне форме попут дневника, где је драга заштићена од именовања страним језиком (француски). Код Диса око драге постоји празнина која чини да чак и сами принципи структурирања збирке не могу да посведоче да је управо та драга центар збирке. Али, ако одемо корак даље и као последњи гест структурализације ове збирке видимо одвајање песме „Можда спава“ у посебан циклус којим се збирка завршава, онда морамо да уочимо још једну битну несводивост између Змаја и Диса. То је чињеница да се *Ђулићи увеоци* отварају херменеутичком искуству на самом почетку – чиме и желе да херменеутику покажу као сувишну – док се *Ушћољене душе*, сасвим бодлеровски, херменеутичару отварају тек на крају. Отуда, дакле, „Можда спава“ мора бити препозната не само као вредна песма сама по себи, већ и као повлашћено место за тумачење Дисове поезије. То не значи да тумачење нужно мора почети овом песмом, али, чини се, да са њом мора бити завршено. За сада, уочимо само једну консеквенцу ове хипотезе: интерес за мотив љубави код Диса промашује циљ ако изгуби из вида нијансу да овај мотив ту функционише као мотив мртве драге.

Стога ћемо наставак нашег истраживања посветити ауторима који су јасно осетили значај овог мотива код Диса. Рекли бисмо да почасно место у том смислу припада Миодрагу Павловићу који је, у тексту „Дис или песничка имагинација“, најпре мотив мртве драге дигао, сасвим оправдано, на ниво „лирског архетипа“¹⁵ да би потом експлицитно утврдио како овај мотив налазимо „код већег броја наших песника, али нигде он није тако изразит као код Диса и нигде тако комплетан.“¹⁶ Павловић ће потом навести читав низ Дисових песама у којима

15 Миодраг Павловић, „Дис или песничка имагинација“, *Рокови њезије*, СКЗ, Београд, 1958, страна 278.

16 *Исио*.

је присутан мотив мртве драге, али остаје утисак да тајна значаја овог мотива код Диса тиме није решена. Ипак, Павловић даје наговештај могућег решења када, тумачећи мотив мртве драге, закључи како је „смрт учврстила једну љубав у једну жељену непромењивост.“¹⁷

Идеју мртве драге као симбола песничке непромењивости на примеру опуса Владислава Петковића Диса, нарочито је подвукао Радомир Константиновић. Чини нам се да је Константиновић учинио један од најзначајнијих доприноса у тумачењу Дисове поезије када је увидео да је Дисов поетски свет „свет без облика, у ствари свет безобличја, крајње колебљив, у коме је закон непрестаног колебања свега, неконзистентности и метафоричке проблематичности, највиши и незаобилазни закон.“¹⁸ Посматрајући целокупни Дисов песнички опус у овом контексту, Константиновић ће покушати да дефинише и место мотива мртве драге у том опусу: „Љубав коју је он ‘сахрањивао’ небројено пута у својој лирици, лутајући између тренутака врховне песничке луцидности и чак, видовитости некога ко је у стању, да, преко света емпирије, види и оно што други не може видети, и с друге стране, подражавања других песника и њихове митологије, јесте подражавање сличне љубави коју је нашао код Пандуровића, код Бодлера, код Е. А. Поа, покушавајући тако да у митологији ојађеног љубавника, човека кога је задесила зла коб у животу, нађе такође неку извесност, неки спас у овој рационално појмљивој несрећи; међутим, упркос читавом малом мору стихова које је исписао у славу те мртве љубав, у веома рђавом маниру и поводећи се за пост-романтизмом ‘плаве прошлости’ на начин који је ван сумње кроз књишки, без ичег аутентичног, очито да је његова љубав чисти нагон, слободан од сваког објекта, али и сваке моћи конкретизације, једна ‘неразумљива’ љубав која је проклетство самим тим што је овако ‘чиста’ без облика, и без речи, без имена.“¹⁹

17 *Истио*, страна 275.

18 Радомир Константиновић, *Биће и језик* 6, Просвета, Рад, Матица српска, Београд, Нови Сад, 1983, страна 238.

19 *Истио*, стр. 240–241.

Подужи цитат из Константиновића био је нужан како бисмо уочили не само значењске нијансе које овај проницљиви тумач уочава у Дисовом песничком опусу, већ и вредновање које те увиде прати. Наиме, Константиновић показује да се мртва драга овде јавља као покушај *уобличавања* једног света без облика. Међутим, Константиновић ће инструмент тог покушаја – мотив мртве драге – одредити негативно, као нешто неаутентично, књишко, и напослетку анахроно (постромантично). Изузетни увиди које Константиновић чини, осенчени су тако питањима која не поткопавају саме увиде, већ њихова вредновања. Наиме, читање овог одломка из Константиновића подразумева да Дис није естетски релевантан тамо где „употребљава“ мотив мртве драге, како би уобличио свет без облика. Проблем настаје када увидимо да се мотив мртве драге код ДИСА не појављује само као централни мотив неколико песама, већ он егзистира попут еха и у оним Дисовим песмама које, након првог читања, не бисмо ни препознали као љубавне. То тумача мотива мртве драге у Дисовом опусу ставља пред проблем на који до сада није наилазио: биће потребно да овај мотив тумачимо и као централни мотив *йојединих* песама, али и као централни мотив целе збирке, при чему онда, наравно, морамо узети у обзир да су *Ушојљене душе* организована песничка структура, а не тек збир сакупљених песама.

Одавде произлази још једно питање на које Константиновић даје сувише једноставан одговор: то је однос између Дисове тематизације мотива мртве драге и романтизма. Истини за вољу, ово питање не погађа само Константиновићево тумачење Дисовог опуса. Предраг Палавестра тако Дисов „романтизам“ вреднује двоструко: најпре позитивно, тиме што за симболистичко визионарство песника *Ушојљених душа* тврди да је „у основи било романтичарско,²⁰ чиме га доводи у везу са визионарством Лазе Костића, док, са друге стране, када жели на нагласи естетске несразмерности у Дисовом опусу, Палавестра тврди како је

20 Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, страна 307.

код Диса било и оних стихова „који су стајали испод најниже дозвољене мере, каткад налик на пародију олињалог и иживелог романтичарског пренемагања.“²¹ О вези између романтизма и Дисове поезије пише и Михајло Пантић: „Дисова поезија (...) има дубоких веза са романтизмом. Песник је, најпре, не само центар песме, већ и центар света, границе његових опажајних опсега су и границе света“²² а оно што Пантићева запажања издваја јесте нијансиран увид и вредносно неутралан тон, који омогућује да се јасније објасни веза између романтизма и Диса. То је неопходан предуслов уколико желимо да објаснимо како је било могуће да мотив мртве драге који је код осталих српских постромантичара почевши од Војислава, преко Дучића, Ракића, а са изузетком Пандуровића, давао углавном песме које квалитетом заостају иза магистралних песама њихових опуса, код Диса постао незаобилазна тачка сваке херменеутичке операције, јер се налази у темељу његових најбољих песама.

Анализа Дисових песама изван контекста који им дарује структура са збирке, даје интересантне резултате. Наиме, иако Павловић у начелу тачно примећује да Дис није само оригинални песник, већ и да новине и садржаји које је у нашу поезију унео имају „доста ретку особину непоновљивости“²³ ипак у неким Дисовим мање познатим песмама, базираним на мотиву мртве драге, уочавамо оно што Харолд Блум назива „анксиозношћу од утицаја.“²⁴ У овим Дисовим песмама могуће је, наиме, препознати алузије не само на песникове савременике, већ и на традицију. Тако се у трећој строфи песме „Прва звезда“ може препознати лексичка алузија на Војислава у приказу прошлости кроз именицу „векови“ и атрибута „тавни“ који одређује прошлост:

21 *Истио*, страна 314.

22 Михајло Пантић „Белешке за Дисову поезију“, *Дисова поезија* (зборник радова), страна 268.

23 Миодраг Павловић, „Владислав Петковић Дис“ у *Српска књижевност и у књижевној кријици*, Песништво од Војислава до Бојића, Нолит, Београд, 1972, страна 327.

24 Харолд Блум, *Антиистејичка кријика*, прев. Маја Херман Секулић, Слово љубве, Београд, 2000, страна 8.

„Гледам доба изгубљено, тавно
 Где у хладу бајки се одмара
 Видим прошлост по'абану давно.
 Век до века, и времена стара.“²⁵

Иако је доживљај прошлости на први поглед сличан, Дисова песма, за разлику од Војислављеве, садржи мотив мртве девојке који центрира слику прохујалих времена, и тим центрирањем донекле *йерсонализује* прошлост. Идеја прошлости, код Војислава приказана кроз поворку под маскама, код Диса бива *оличена* у лику девојке која умире. У тој промени назиремо прекрет који доноси Дисова поезија, а који је Миодраг Павловић дефинисао на следећи начин: „А после Војислава и Парнаса, рекло би се, морало је доћи нешто налик на Диса; враћање субјекту и његовом осећајном животу удруженом са маштом.“²⁶

Идеја о враћању субјекта не значи, међутим, да се у поезију враћа романтичарски субјект наоружан моћима које му обезбеђује романтичарска парадигма. Да бисмо се у то уверили можемо погледати још једну Дисову песму у којој се уочава јасна разлика између романтичарског субјекта и субјекта модерне којег активира Дисова поезија. У песми „Предграђе тишине“ Дис ствара атмосферу сличну оној коју познајемо из Пандуровићевих „Карикатура“: и у једној и у другој песми јавља се мотив мртве драге, али он нема више централно место, већ је, као и друге успомене, *одвојен* од субјекта. Та одвојеност није узрокована забором, већ губитком прошлости *унушар* самога субјекта.²⁷ Губитак повлашћеног места прошлости у оквиру кодекса

25 Владислав Петковић Дис, *Песме*, Сабрана дела Владислава Петковића Диса, Завод за издавање уџбеника и наставна средства, Београд, 2003, страна 35 (сви наводи песама су из овог издања).

26 Миодраг Павловић, „Владислав Петковић Дис“, *Српска књижевност и књижевној кријици*, стр. 326–327.

27 Пандуровић: „Осећам да ми данас врло тешко пада / да волим оно што сам некад вол'о!“ 61; Дис: „Истина, ја знам и оне дане, / кад сам се над'о, осећао, вол'о / У помрачини на долини јада / Под бледом звездом које нема сада. / Знах их. Ал' оно што је мени дало / велики видик и небесне боје / Данас је нешто незнанто и мало.“, страна 85.

вредности субјекта код Диса и Пандуровића дозива искуство ниҳилизма, будући да разуверавање у вредност прошлости није посредовано прихватањем вредности модерног.

У Дисовој песми „Предграђе тишине“ наилазимо на стих на који се могао наслонити Ракић у својој „Опроштајној песми“ из 1929. године. Иако нам недостају сведочанства да је Ракић био Дисов читалац, веза између ове две песме јасније подвлачи везу између субјекта Ракићеве последње штампане песме и субјекта Дисовог опуса. Наиме, Дис у „Предграђу тишине“ каже:

„Све је сад прошлост; њу сад нико не чува;
Пуст ветар мени око главе дува.“²⁸

Ова „нечувана“ прошлост се код Ракића претвара у стих:

„Ја прошлост браним од смрти што прети.“²⁹

Разликовање између субјекта који чува прошлост од заборава који надире споља, и онога који је према прошлости равнодушан, јесте истовремено и разлика између псеудоромантичарског субјекта који се код Ракића јавља као свест о модерним временима, као претња прошлости, те Дисовог модерног субјекта, код кога заборав није оно што прети споља, већ долази изнутра, као последица свести о прошлости која је изнутра изгубила свој облик.

Тематизација мотива мртве драге код Диса, наговештава да су се у Дисовом песничком искуству можда налазиле и Дучићеве песме. Иако књижевна историја Диса и Дучића супротставља као антипode, чини нам се да пажљивије читање неких Дисових стихова указује на утицаје које је могао примити, између осталог, и од Дучића. Ту пре свега мислимо да трансформацију временске удаљености у просторну, која је присутна у неким Дисовим песмама утемељеним на мотиву мртве драге. Иако таквих примера има више, анализираћемо, за сада, само

28 „Предграђе тишина“, страна 69

29 „Опроштајна песма“, страна 131.

две такве песме: прва је „Гробница лепоте“, где већ на самом почетку субјект пита:

„Да ли знате неку земљу с гробницом без краја
Где станује дуга и живот пролећа.“³⁰

Инсистирање на просторној метафори „земље“, уместо на временској метафори у приказивању дистанце представља једну од уобичајених појава у српском модернизму; њена појава, са друге стране, показује већ описану кризу прошлости. Другим речима, вертикалну синтезу – синтезу која рачуна на везу човека и божанства – замењује хоризонтална синтеза, синтеза ствари. Управо зато, код Дучића, где је просторно дистанцирање најдоследније изведено, једино вештачка туга лирског субјекта разликује од ствари које га окружују. То што се *уйркос* просторне дистанце, код Диса појављује мотив мртве драге, знак је да питање субјекта код Диса још увек није решено, будући да он не егзистира као конструкција као код Дучића. У том сплету временске удаљености (мртва драга) и трансформације времена у простор, осећа се напетост у којој треба пронаћи особен, дисовски начин испуњавања жеље за синтезом. Ту жељу више није могуће досегнути романтичарским инструментаријумом. Одвојен од романтичарског хиперпамћења, Дисов субјект мртву драгу посматра као заспалу, чиме се драга претвара у предмет на коме је немогуће уочити трагове протицања времена, будући да вечни сан, за разлику од смрти, делује пре као укидање времена, него као зјап између времена у коме је драга живела и времена у коме је мртва. Сем тога, смрт подразумева васкрсење, које опет имплицира религиозну компоненту у доживљају света, те позивање на метафизичку вертикалу. То што мртве драге романтичара не спавају, већ су живе визије,³¹ показује да је романтичарски песнички субјект

30 „Гробница лепоте“, страна 33.

31 Изузетак је Бранко код кога се јавља мотив мртве драге као „заспале драге“ (у песми „Радост и жалост“) али тамо се уместо сна појављује дремање, у чему препознајемо другачији смисаони темељ метафоре.

онострано пројектовао на метафизичку вертикалу. Метафора сна подразумева неко буђење које искључује васкрсење у визији, те тако отвара простор хоризонталној синтези.

Веза између Диса и Дучића назире се још јасније у једној лепој Дисовој песми. То је песма „Утопљене душе“. У њој запажамо правилан ритам измене просторних и временских метафора које означавају одвојеност субјекта од драге. Та дучићевска операција претварања временске удаљености у просторну у Дисовој песми је спроведена на два места – на крају прве строфе:

„Још једном само, о, да ми је ићи
Простором снова под видиком јада.“³²

те на почетку пете строфе:

„Да ми је да сам у пределима оним
Где су ми младост, сан и успомене.“³³

У оба случаја просторна метафора функционише у оквиру жеље субјекта. Она, дакле, није стање субјекта. Ова жељеност указује не само на то да дистанца између субјекта и објекта постоји, већ и на то да поменути дистанца нема просторни, већ временски карактер. Наредни стихови Дисове песме нам казују да то није неко спољно знање које у текст умеће егзегеза, већ да сам субјект песме то *зна*. Наиме, на почетку седме строфе, у тренутку када жељу замењује знање и просторна метафора се претвара у оно што збиља јесте: у време.

„(...) Ја знам сви ти дани стари
И жеље, њена туга и лепота
И нежне везе осмеха и чари
Немају више за мене живота.“³⁴

Ако је код модерниста сан метафора која конзервира драгу у једну врсту непромењивости, код Бранка је дремеж знак потенцијалног буђења и непризнавања смрти.

32 „Утопљене душе“, страна 43.

33 *Исио*.

34 *Исио*.

Субјект *зна*: жеља о простору је само илузија знања о времену. Није Дис „дух тоталног незнања, а у првом реду незнања ма какве чињенице“³⁵ како мисли Радомир Константиновић, већ, напротив, субјект који нешто, ипак, зна. То знање је знање о томе да дистанца, упркос романтичарским сновима, или дучићевској хоризонталној синтези, ипак постоји као дистанца. Није случајно што се управо у „Утопљеним душама“ налази стих који јасно да јасније не може, показује истрошеност романтичарског инструментаријума:

„Нама се спава. Нама се не сања.“³⁶

Позиција првог лица множине субјекта ове песме има програмски карактер; „нама“ је овде знак да субјект у личном искуству препознаје искуство епохе. Кроз ове стихове проговара сама епоха, и у том говору обзнањује се обрт који погађа значење речи: спавање није више синоним за сновивање, као код романтичара, већ за смрт. Када одмах у следећој строфи пронађемо полустих:

„(...) да је да се спава“³⁷

онда у том стиху спавање већ егзистира у свом новом метафоричком значењу.

Међутим, да субјект „Утопљених душа“ зна једино да романтичарска концепција снова више није могућа, сасвим је извесно да би Дис остао на стадијуму мање убедљивог Пандуровића. Знање субјекта је овде употпуњено и спознајом да ни дучићевски поглед који досеже далеке обале није изван. Требало би стога у помену обала у „Утопљеним душама“ видети суптилни дијалог са Дучићем:

„Прилази мени нека магла сива
Нагавест бледа далеких обала.“³⁸

35 Радомир Константиновић, *Биће и језик* 6, Просвета, Рад, Матица српска, Београд, Нови Сад, 1983, страна 259.

36 „Утопљене душе“, страна 44.

37 *Исио*.

38 *Исио*.

Тамо где је код Дучића резервисано место за драгу са круном, која заузима централно место у раскошном врту који додирују таласи океана, код Диса се налази магла. Протумачити ову метафору није једноставно, јер и она сама рачуна на своју неразумљивост. Можда би је, заједно са песником, могли означити као „наговест“. У тој сивој наговести, тек се назире далеке обале. Дучићевом субјекту океан служи тек као део сценографије, док код Диса поглед не може отићи даље од магле. Код Дучића, поглед се зауставља на жени, код Диса се стрмоглављује ка утопљеним душама, ка самој смрти, која је једно од могућих лица магле. Разлика између Дисовог и Дучићевог простора, разлика је две поетике и чини се да је ова Дисова песма заправо једина која је успела да из темеља помери визију песништва коју сугерише „Залазак сунца“.

Иако Радомир Константиновић сматра да између Диса и Пандуровића „нема никакве суштинске везе“, ³⁹ ипак је опусе ове двојице песника могуће читати као две реакције на романтизам. Оно што их раздваја јесте различито тумачење романтизма. Пукој негацији романтичарских илузија код Пандуровића, Дис супротставља умногоме суптилнији поетски став.

Да бисмо донекле објаснили ову тезу упоредићемо Пандуровићев „Траг времена“ и Дисову песму „Глад мира“. Централни мотив обе песме је мотив мртве драге, при чему запажамо да је сам третман мотива у обе песме готово идентичан. Песме почињу стиховима:

„Сахранио сам своју добру драгу“⁴⁰
(„Траг времена“).

„Саранио сам љубав к’о дан црне шуме“⁴¹
(„Глад мира“).

39 Радомир Константиновић, *Биће и језик*, Просвета, Рад, Матица српска, Београд, Нови Сад, 1983, страна 237.

40 С. Пандуровић, „Траг времена“, страна 79.

41 В. П. Дис, „Глад мира“, страна 93.

Код оба песника се у даљем току песме појављује исто расположење: равнодушност спреам смрти драге. Па ипак, код Пандуровића је та равнодушност досегнута готово без остатка – о чему сведочи и понављање прве строфе на крају песме – док у Дисовој песми нешто, ипак, излази из обруча истине да смрт драге може бити заборављена. То нешто је песма, која се појављује као последња препрека жељеном миру:

„Ја сараних све, и љубав, осим мира глад,
Јер још чујем над главом, ветар како свира
Песму празну к’о утеха, тешку као пад.“⁴²

При тумачењу Пандуровићеве песме, напоменули смо да је сам наслов оно што издаје спознају коју нуде стихови песме, али досегнути смисао наслова подразумева одређени херменевтички напор. Пандуровић, дакле, није спреман да тематизује песму као засебан мотив. Да ли је то узрок или последица утиска доказивости Пандуровићевих стихова, који је тако фино осетила Исидора, то је сада мање важно. Важно је то да мањак мотива песме сведочи о скученом свету Пандуровићеве песничке логике, којом доминира знање о немогућности даље употребе романтичарског инструметаријума. До те тачке знања Пандуровића и Диса се подударују, па како даље од тога Пандуровић није видео, његово знање је могло да се представи као апсолутно, те да измакне тематизацији. Код Диса, супротно, мотив песме, или у конкретном случају „ветра који свира“, који лебди над знањем о недостижној/сахрањеној драгој, изискује тематизацију знања, јер оно више није апсолутно, будући да не може да уједини све аспекте песничког света.

Интересантно је у овом контексту упутити и на Костићеву песму „После погребца“ која, баш као и Дисова, почиње признањем субјекта „Сахранио сам љубав / дубоко у земљу“,⁴³ а завршава се претварањем ветра у песму „Прилетеше зефири

42 *Исјо*, страна 93.

43 Лаза Костић, *Песме*, Сабрана дела Лазе Костића, Матица српска, Нови Сад, 1989, страна 116.

/ запојаше јој сви/ 'Преобразил сја јеси / о Боже милости.'⁴⁴ Завршетак Костићеве песме илуструје тако моћну песму, која, долазећи са неба, има моћ да оживи мртве. Тако Костић, на темељу мита о Орфеју, као архетипу моћног песника, приказује хришћанског Бога као својеврсног песника, чије су песме светлосни зраци и зефири (ветрови). Тамо где Костић опева моћ песме, Дис, супротно, пева о палој песми, која нема више моћ да оживи мртву драгу. На овом месту се тачно уочава разлика између романтичарске вере у моћ песме и модернистичке свести о немоћи песничког субјекта, која се у Дисовој песми „Глад мира“ (читаној у контексту Костићеве младачке песме „После погребња“), показује и као свест о смрти Бога.

Досадашња тумачења Дисове тематизације мотива мртве драге захтевају мали резиме: наиме, показало се да је овај мотив код Диса не само чешћи него код његових савременика, него да он отвара и она смисаоне недоумице (знање/незнање, наговештај, карикатурална прошлост) које се не могу до крају разјаснити упућивањем на компарацију између Диса и његових савременика. Сем тога, већ смо раније напоменули да Дисова поезија функционише у брижљиво компонованој збирци те, таква, више личи на један поетски процес, него на механички збир песама. У конкретном случају, то значи да смисаоне недоумице које отвара Дисова тематизација мотива мртве драге треба решавати управо у контексту *йочейка* и *краја* збирке, што, наравно, не значи да у току тумачења нећемо прибегавати и егзогези стихова из других песама збирке *Ушойљене душе*.

Тумачење, дакле, започињемо песмом „Тамница“ која отвара Дисову кључну збирку песама. На самом почетку песме, рађање субјекта поистовећује се са стварањем света. Већ на овом месту могуће је уочити значајну разлику између субјекта палог у живот, и „невиних даљина“ са којима га везују властите „очи звезда“. Ми ћемо овде подвући момент који је, чини се, до сада био слабије уочен, а то је разлика која егзистира између два времена: онога у коме се *нишџа не зна*, и онога у коме се *зна*.

44 *Исџо*.

Прво време уочавамо на почетку дуге строфе „Тамнице“ која се отвара стиховима: „Са нимало знања и без моје воље“⁴⁵ да би се опис тог првобитног времена наставио на почетку треће строфе, каталогизирањем онога што се није знало:

„И не знадох да ми крв струји и тече
и да носим облик што се мирно мења
и да носим облик, сан лепоте, вече
и тишину благу ко дах откровења
И не знадох да ми крв струји и тече.“⁴⁶

Ако је субјект у стању да уочи *иретиходно* незнање, онда је то могуће само из позиције стеченог знања. Заиста, на почетку седме строфе налазимо на стих:

„И ту земљу данас познао сам и ја
Са невиним срцем и без мојих звезда.“⁴⁷

Какав је однос између знања и незнања субјекта? На који начин незнање прелази у знање? Ово питање постаје битно тим пре што је реч о знању земље, коју звезде напуштају остављајући само боје. Ако се присетимо ранијих тумачења мотива боја у Дисовој збирци, онда ће нам се ове боје указати као привиди.⁴⁸ Знање земље је отуда знање привида, а субјект се, боравећи само међу привидима, налази у ситуацији налик оној Декартовој. Субјект наима, тражи темељ који би сазнање учинио могућим.

Ово, међутим, није све: уз познавање земље, субјект успева да сачува „невино срце“, али не и да поврати звезде. Дакле, разлика између звезда и земље овде се показује као разлика између ока и срца. У очима владају боје, привиђења, халуцинације, а у срцу још увек постоји првобитна невиност. Опозиција

45 „Тамница“, страна 11.

46 *Исїо*.

47 *Исїо*, страна 12.

48 Миодраг Павловић, „Владислав Петковић Дис“, *Осам ђесника*, Пролета, Београд, 1964.

срце/очи, може бити схваћена и као опозиција унутрашњег (срце) и спољашњег (очи), при чему треба видети да је након „Тамнице“ поглед субјекта увек стављен у заграде, јер уместо звезда, уместо извесности, субјект је у стању само да види привиде. Дисова поезија тако постаје поезија једне особене врсте слепила, која је у исто време и поезија једног до тада невиђеног визуелног дара. Парадокс је, наравно, хотимичан.

Ако су очи доведене у питање на који начин субјект испуњава захтев за спознајом? Кроз осећаје и звукове – баш зато што се ништа не зна све може да посредује знање, па тако и *делови* природе. Опис живота субјекта као тајне у последње три строфе „Тамнице“, ипак није пример романтичарског поистовећивања субјекта са природом. Тај закључак је погрешан, јер је овде реч о исеченим комадима природе – траве, шуме, воде. Раскомаданост природе се наслања на „раскомадани“ рад медијума спознаје.⁴⁹ Ако су код романтичара звук и визија увек били распоређени у неку врсту обавезне *линеарности* тако да звук егзистира као увод у визију, или пак ониричка визија свој отисак налази у звучном медијуму, овде код Диса, сходно епохалном преокрету,⁵⁰ долази до распадања романтичарских синтеза. То не значи да се звук и слика више не мешају, већ да у том мешању више не постоји јасна хијерархија. Дисово незнање омогућава синестезију као резултат хаотичног рада чула. Хаотичност је овде знак непостојања *центрира*.

Иако су већ у „Тамници“ присутни романтичарски инструменти који центрирају визију – понајпре „очи“ мртве драге, а потом и песма чију смо улогу инструмента синтезе код Костића већ објаснили – ипак у Дисовој песми они не могу да постану *центрири знања*, односно симболична места која обједињују

49 Новица Петковић, „Дисов језик, слике и музика стиха“, у: *Дисова поезија* (зборник радова).

50 Епохални преокрет је везан за декаденцију, као особину књижевности на прелазу столећа; сам појам декаденције „изведен је из идеје о распадању нечега што беше целовито, јединствено и – сматра се – управо зато и вредније...“ Миливој Солар, *Мити о аванјарди и мити о декаденцији*, Нолит, Београд, 1985, страна 14.

визију. Разлог за то је једноставан: ови инструменти су у „Тамници“ укључени као део фигурације чиме се њихова непосредна песничка датост претвара тек у ехо, у привиђење или халуцинацију: песнички дух тако бива упоређен са „једином песмом, јединим открићем“, а у последњој строфи очи се субјекту обраћају као „...дивна драга/изгубљених снова, заспалих висина“ чиме се јасно подвлачи веза очију, драге и даљина са којих се пало, али се између романтичарске и Дисове тематизације мртве драге умеће *фијура*. Фигуром је обухваћена и појава погледа: нису очи субјекта оне које гледају тајанствене очи, већ их перцепира „снага“ субјекта. Тиме и сам глагол „видети“ губи своје дословно значење и премешта се на ниво фигуре.

Жеља за синтезом се у „Тамници“ суочава са једним раскомаданим светом, са децентрираним радом чула која више не потпадају под одређени поредак, већ се слободно мешају, исто онако како се шуме, воде, снови, траве, драга, мешају у нешто што није слика *синтјезе*, већ слика децентрираности. Једноставније речено субјект „Тамнице“ је суочен са сликом *хаоса*.

Читање *Ушољених душа* пружа више различитих слика и звукова овог *хаоса*. Можда је естетски наупечатљивија слика хаотичних снова у којима пред песничким субјектом наступа процесија мртвих успомена. Ово је нарочито болно, будући да су у метафоричком систему Дисове збирке снови везани за звезде, које, опет, упућују на невинне даљине. Сећање пак дозива на „сан лепоте“, па се тако као у неком кругу асоцијација, сновиђења показује као једна од потенцијалних могућности за досезање невинних даљина. Стога патња лирског субјекта достиже врхунац када се у тим претпостављеним просторима ониричке среће затекне слика хаоса, и то је разлог зашто је Дисова „Нирвана“ супериорна у односу на Дисове „пандуровићевске“ песме у којима се ништа не сања.

Смрт у „Нирвани“ егзистира као песнички веома успело негативно читање романтичарске тематизације очију драге. Оне не само да посредују знање (директно као у Бранковој слици очију који говоре, или индиректно кроз визију виле код

Костића), већ у исто време дарују живот свему што их у снови-ма окружује. Али, оне дају живот и оне кога гледају, јер се мртва драга не показује било коме, већ изабраном субјекту, који на тај начин, у споју са оностраним светом, са светом без облика, чува свој облик, а тиме и идентитет. У фикцији мртве драге, романтичарски песнички субјект је препознао мудроли-ју, која је заснована на жељи да се досегну доњи светови сна, али да се при том остане жив.⁵¹ Код Диса се у центру визије не налазе очи мртве драге, већ очи нирване. Поглед нирване је празан и мртав, те тако означава празнину у центру визи-је. На тај начин изостаје било шта што би сачувало идентитет субјекта. Последице такве „смрти“ субјекта у сну, налазе се у хаосу сањаног: субјекта не походи неко одређено пролеће, већ „сва мртва пролећа“, не мртва драга, већ „мртва љубав из сви-ју времена,⁵² чиме се до краја дезинтегрише романтичарски мотив мртве драге. Све што походи субјект мртво је, јер нема више ничега што би им дало „живот“, што би их оживело у неком систему значења, у некој линеарности каква могу бити романтичарска сећања. Бити мртав значило би, дакле, утопи-ти се у масу безобличности, а то није она врста синтезе коју је пожелео романтичарски субјект.

Дисове демистификације романтичарских песничких инструмената, доводе нас у искушење да утврдимо како се Дисова реторика пре креће стазама признате алегорије него самообмањивачког симбола; то би потпуно закомпликовало

- 51 О нестајању субјекта у просторима сна сведоче и речи Гастона Башла-ра: „У тим апсолутним сновима ми смо враћени у предсубјективно стање (...). Ноћни сан растаче наше биће и претвара га у хетероклит-на бића која више нису чак ни наше сјене.“ Гастон Башлар, *Поеџика сањарије*, прев. Фахрудин Крехо, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1982, страна 172.
- 52 Ово запажа и Иван Негришорац који, тумачећи Дисову песму, пише: „Свет мртвих је један општи апстрактни свет, мртвост као таква непостојање и ништавило по себи. Зато лирског субјекта не посећује не-ка одређена мртва особа, већ мртваци по себи...“ Иван Негришорац: „Изазов нирване и српско модерно песничтво“ у: *Дисова њезија* (зборник радова), страна 121.

ионако компликоване везе симболизма и романтизма. Да бисмо се распетљали из ове појмовно књижевноисторијске збрке требало би се позабавити са два битна момента: (1) како то Дис признаје нешто што романтичари свим силама покушавају да сакрију, те (2) да ли то значи да песнички субјект ни у једном тренутку не може да досегне „невиност даљина“? Ово последње питање могли бисмо поставити и у „декартовским“ категоријама: да ли је Дисово песништво, песништво скепсе (спрам романтичарских реторичких трикова), или се ту ипак открива нека чврста тачка отпорна на сумњу, тачка у којој песнички чин налази своје упориште и конституше могућност неког јасног *песничкој* „знања“.

Да бисмо одговорили на прво питања потребно је проучити један одломак из песме „Распадање“. Субјект ту признаје :

„Путем стварања не креће се снага
 Дух неће више да види и сања
 Остала су само чула нага
 И задах труо спорог распадања.“⁵³

Снага која је у „Тамници“ видела очи што упућују на заспа-ле висине, овде се нагло исцрпла. Дакле, оно што је у прологу био манифест упознавања света и могућег живота на земљи (заблуде песничког, али не и само песничког детињства) овде бива савладано „спорим распадањем“ и „нагим чулима“. То значи да не постоји никакав систем у који би се оно перцепирано могло уврстити или *обући*. Изгледа као да се жеља за синтезом преда-је признању разлике која не може бити надомештена.

Међутим, овај одломак показује и начин на који је снага могла видети очи – то је *стварање*. Дух који неће више да види и сања, јесте заправо стваралачки дух, а оно што се види и сања увек је конструисано, произведено, створено, приказано. Сличан мотив, али још експлицитније изражен, наћи ће се у песми „Песма“:

53 „Распадање“, страна 82.

„У тренутку када човек сам са собом разговара
И занесен смело иде у пределе својих снова
И разгледа доживљаје и измишља срећу
И моја се мис’о буди, ал к’о мис’о песникова.“⁵⁴

Ова строфа још једном наглашава идентификацију снова са стварањем; нијанса у значењу упућује на стварање, на „измишљање“ среће, па се тако онирички простори показују као простори среће. Међутим, када се у последњој строфи нагласи разлика између човека и песника, то је онда разлика између снова обичних људи, који доносе срећну обману, и снова песника, који супротно, и снове прекривају јавом, утолико што песма која из таквих снова настаје не може донети срећу:

„То је песма стара, тешка, једнолика к’о кукање
То је песма са згаришта идеала и младости.“⁵⁵

Не чуди то, што су модернистички песници инсистирали на сну без снова: они су у сновивању препознали романтичарску самообману, варку у коју више нису могли да верују. Управо у одрицању од слатких илузија, утемељује се једна нова поетика песништва и једна нова фигура песника која, уместо самообмане, признаје њену немогућност.⁵⁶

Уколико бисмо зажелели да откријемо неке разлоге овог иманентно „песничког“ песимизма Дисове генерације, дакле

54 „Песма“, страна 18.

55 *Исио*, страна 19.

56 Немогућност модернизма да прикаже немогуће на начин романтизма, на примеру Диса прецизно разјашњава Александар Јерков: „У романтизму је немогуће дато као такво, оно се ту једном покренуто као такво и остварује. Модернистички сусрет са оним што не може доћи захтева сасвим другачије посредовање. У модернизму песничка воља не поништава немогуће тако што се немогуће догађа, модернизам не може да омогући немогуће. Модернизам му иде у сусрет управо као немогућем. Модернизам је сусрет обликовања са немогућим које се по први пут представља управо онаквим какво јесте, као непредстављиво.“ А. Јерков, „У погледу смисла“, *Дисова поезија* (зборник радова), стр. 180–181.

ако покушамо да пронађемо у самим песмама нешто што симболички обликује неминовност песимизма, онда се чини да један од могућих разлога налазимо у песми „Распадање“. Наиме, док „Тамница“ приказује слободно мешање чула као последицу краха романтичарског поретка, дотле се пређени песнички пут у „Распадању“ оцртава као тренутак у коме се вид и слух ипак раздељују. Том раздеоком не управља романтичарска процесуалност, па тако оно што се види и оно што се чује, не улази у хронолошки ланац где слух претходи виду или обратно. Овде, у „Распадању“, виђено је оно што, да би се видело, мора бити створено, а како за стварање више нема снаге, онда се ништа ни не види. На супротној страни је звук као оно што *јест* и што је изван акције самога субјекта. Зато постоји не слика, већ звук распадања.

Уочена демистификација снова као обмане поставља питање да ли је Дисова поезија само једна јасна и разумљива „студија“ која најпре поставља жељу за синтезом као циљ певања, да би потом прецизно демистификовала све могуће симболичне фикције којима се самообмањивао романтичарски субјект. У том случају „Распадање“ би био и најбољи некролог романтизму, а величање аудитивног аспекта перцепције наспрам визуелног, само би подвукло разлику, која до краја компромитује жељу за синтезом присутну на почетку збирке.

Ако је збиља тако, онда је Дис само обичан негатор романтичарских догми, негатор удављен у сумњама. Расправа о песничком методу би се тада обраћала субјекту који има само уши, али не и очи, те би Дисову поезију могли читати као духовито испостављање рачуна Просвећености као систему сазнавања који се базира на метафорама вида и светлости. Међутим, чини се да је овакав утисак упрограмиран у читање *Ушћољених душа*, само зато да би нас припремио за њихов неочекивани епилог. Тај епилог доноси само једну једину песму. Оно што нас међутим, чуди и пре првог стиха песме, јесте наслов епилога збирке: *Сан*. Ако и после признања да се нема више снаге за самообмањивање, песнички субјект ипак именује своју последњу

песму као сан, онда у тој наглавачке постављеној композицији збирке, треба прочитати или комичан промашај (као што је то рецимо Сервантесов посткихотовски витешки роман *Галайфеа*) или, пак, песничку епифанију првога реда у којој облаци сумње и неверице бивају замењени ведрином једног песничког *знам*.

Читање Дисове „Можда спава“, неминовно доводи у сећање Костићеве стихове, ако ни због чега другог оно зато што већ у првом стиху елиминише неких шездесет пет година развоја мотива мртве драге у српској поезији. Нема, наиме, те *укришјајне њесме* која може сјединити јаву и сан. Уместо тога, Дисова песма активира једну од најснажнијих модерничких траума: *буђење*. Пробудити се овде не значи бити поново рођен, већ поново умрети, јер се код Диса буђење третира као одвајање од среће и звезда које обитавају у сну. Тренутак буђења је тако тренутак у коме се, попут распадања, осећа бат скорог заборав. У том забраву пребива незнање и отуда потреба субјекта да се сећа, јесте потреба да се зна. Тиме се „Можда спава“ отвара као песма у којој је жеља за синтезом идентификована као жеља за спознајом чиме се поново у сећање дозива „Тамница“.

Поставља се питање према чему је усмерена та жеља за спознајом. Природа спознаје оцртава се на позадини треће и четврте строфе: пред субјектом, слично „Нирвани“, наступају искидани делови сна, који сви заједно, набацани једни преко других, представљају слику хаоса. Сан, очи, небо, лице, стара песма, звезде, све је овде набројано, нераспоређено и разједињено. Природа знања није, дакле, у простом визуелном сећању онога што је сањано, већ у потреби да се сањано центрира и систематизује.

Како се, дакле, супротставити хаосу? Да је неким случајем Дучић доспео у овакве пределе буђења, не сумњамо да би му у помоћ притекла нека моћна, неисписана песма, која је способна да у себи обједини све разлике. Иако ово поимање поезије има темеље у романтизму, модернизам може преузети ову фикцију идеалне песме зато што располаже категоријом лепог, па се отуда жеља за синтезом из простора оностраног

и загробног, премешта у поље натчулне лепоте. У тој измени мртве драге за апсолутну лепоту, снага и моћ песме нису нарушени, па би добили једно модернизовано читање Костића, где моћ субјекта замењује моћ песме.

Шта, међутим, ради Дис када се суочи за хаосом снова? Шта је оно што се у хаосу незнања, одједном појављује као једина знање? Одговор је: *слушња*.⁵⁷

„Али слутим, а слутити још једино знам.“⁵⁸

Оно што није пошло за руком субјекту „Нирване“, овде се на крају једне напете песничке приче указује субјекту сна званог „Можда спава“. Слутња тако постаје почетна тачка перцепције света, једина извесност (ма како то парадоксално звучало!) на чијим је темељима могуће изградити *йесничку сјознају* света. Знање слутње је знање које Диса у форми поенте ове збирке одваја од бесплодне пандуровићевске негације романтизма, која се у Дисовим претходним песмама појављује у облику незнања онога што после романтизма више не може бити знано.⁵⁹

Песничка спознаја света укореењена у слутњи омогућава испуњене жеље за синтезом. То значи да се у слутњи препознају очи као:

„(...)баш оне
што ме чудно по животу воде и гоне.“⁶⁰

У индивидуализацији очију, њиховом именовану, препознавању, стварају се контуре света који настаје из хаоса. Моћ

57 Уочити мотив слутње код Диса није, свакако, нека врста херменевтичког успеха, будући да су досадашњи интерпетатори показали присуство овог мотива. То што ми у овом тексту наглашавамо важност мотива слутње, налази своје оправдање у чињеници да је специфична функција слутње код Диса, до сада била превиђена.

58 „Можда спава“, страна 97.

59 Види стихове из песме „Престанак јаве“ : „Ја не знам где су моје ноћи суре/ и старе страсти ма’овина стара/ И не знам где су моје авантура / И срце лудо да л’ се већ одмара/ Ја не знам где су моје ноћи суре“, страна 93.

60 „Можда спава“, страна 97.

синтезе коју очи поседују оцртава се и у њиховој парадоксалној, двострукој улози да „воде и гоне“, али и у могућности да, попут светлости, *омогуће* поглед субјекта. На тај начин, свет се у том новом стварању непрестано богати, па се очима субјекта подају и љубав, и „пут среће“, и „њено лице“ и „њено пролеће“. Индивидуализација унутар визије супротстављена је групном мртвилу „Нирване“; препознати очи у сну значи не селити живот у поље смрти, јер се идентификација субјекта који сања, јавља као услов постојања субјекта у сну.

Међутим, моћ те слућене синтезе не завршава се само на уклапању истргнутих делова целине у донедавно заборављен рам; слутња је оно што омогућава и синтезу свих чула у самом чину препознавања очију. Отуда непосредно пре завршетка визије у једном стиху бивају *сједињени* и поглед, и осећај и говор, дакле, око слутње се уједињују и визуелни и аудитивни елементи перцепције:

„Што ме гледа, што ми каже да ме осећа“⁶¹

Ово је јединствени тренутак синтезе у Дисовој збирци. То је, у правом смислу те речи, епilog песничких напора да се испуни једна жеља, а да се при том *не йонови* механизам орфејског окрета, који испуњене жеље показује само као обмане. Могло би се поставити питање да ли је и слутња једна од таквих обмана. Лепота ове песме била би значајно умањена да у себи не обухвата и одговор на то питање. Наиме, моћ слутње почива на њеној могућности да превазиђе опозицију знање/незнање. Слутња равноправно припада и знању и незнању, она истовремено „симболички“ сједињује оно што се не може сјединити, али и „алегорично“ признаје немогућност сједињења. Одавде произлази да после фикције у којој се цео сан склапа на јави, снагом стваралачке слутње, мора постојати и део песме у коме слутња показује своју разлику од знања.

И заиста, у последње две строфе читалац присуствује лаганој дезинтеграцији свеуједињујуће визије: глас и поглед се

61 *Исйо*, страна 98.

поново разилазе и тиме субјект признаје своје незнање. Дакле, претпоследња, осма строфа, отвара се и затвара доминантним мотивом незнања звука:

„Ја сад немам своју драгу и њен не знам глас.“⁶²

да би се у последњој, деветој строфи, лирски субјект изразио своје незнање и кроз мотив очију – дакле, кроз визуелни елемент слутње. Међутим, ово незнање је сада прожето и оплемењено слутњом: то је извориште онога „можда“ које моћно, рефренски прати читаоца до финала песме:

„Можда живи и доћи ће после овог сна
Можда спава са очима изван сваког зла.“⁶³

Слутња је оно што долази после „овог сна“: Иако је аутореференцијални момент у песми „Можда спава“ већ био тема истраживања,⁶⁴ ово тумачење није много пажње посветило пројекцији у будућност, можда и зато што та пројекција представља Дисов излазак из аутореференцијалне опне. Да би читалац уопште ухватио значење речи „сан“, његов дух мора да кружи између дословног и метафоричког значења те речи. Није тешко открити да „сан“ ту упућује на „песму“, али и тај смисао треба најпре да се наслути.⁶⁵ Ако је песма заборављена,

62 *Исїо.*

63 *Исїо.*

64 У том смислу најбоље је прочитати инспиративни текст Александра Јеркова „У погледу смисла“, у: *Дисова ѿвезија* (зборник радова).

65 Тумачење слутње фигуре захтевало би једну посебну расправу на тему како ми уопште *йерцейирамо* фигуре. Чак ни Аристотел у том погледу није био прилично сигуран; ако се умеће метафоризирања не може научити, односно ако је за увиђање сличности између два до тада неслична објекта потребан талент, како онда ово елитистичко тумачење производње фигуре помирити са педагошко-демократским ставом да метафора мора бити свакоме разумљива. Ево шта о томе каже Аристотел: „Зато ће несумњиво бити лијеп онај стил и они ентимеми који брзо саопћавају ново знање. Баш стога нису отмјени прости ентимеми (простим називам ентимеме разумљиве сваком човјеку,

онда можда управо појава овог сна или, боље рећи, ове *figure* не означава песму него њен заборав који може бити слућен и као заборав аутореференцијалности. Оно што, међутим, никако не може бити заборављено јесте слутња, јер да би мотив „песме“ из фигуре досегнуо дословност, он мора бити посредован управо слутњом. Наиме, читалац најпре мора да наслути фигуру, да наслути дубину речи коју дословно значење чини привидно равном. Слућња је, дакле, оно што остаје када песнички субјект потоне у Хад заборављеног. Кроз слутњу песнички субјект поново постаје човек, а да тој метаморфози не претходи било какав губитак.

као и оне што не захтијевају никакво умно напрезање) као ни они ентимеми, који, кад се изложе, изгледају неразумљиви, већ само они које разумијемо чим се изнесу, или, пак, они чији смисао, унаточ томе што нам није испочетка јасан, нешто касније разумијемо. У последњем се наиме, случају стиче какво– такво знање, а у прва два случаја никакво.“ (3. књига, глава 10, параграф 4) Аристотел: Реторика 1/2/3 (прев. Марко Вишић), Светови, Нови Сад, 1997, страна 287. Цитат који смо навели говори на први поглед о ентимемима, а не о метафори: то је, међутим, поменути одломак се налази у трећој књизи *Реторике*, и то у делу који говори о фигурама. Услед тога, јасно је да су споменути ентимеми умотани у метафоре, тако да значење ентимема које треба разумети одговора дословном значењу. Леп и отмен стил још више наглашава да је овде реч о *форми* ентимема, а не о њиховом садржају. Међутим, тиме се не исцрпљују загонетности овог одломка: какви ентимеми (или метафоре) доносе ново знање? Суочени смо са крајностима које промашују циљ: то су потпуно неразумљиви ентимеми, који одговарају издалека нађеним метафорама, али и прости ентимеми „разумљиви сваком човеку“. И ту настаје проблем: наиме, међу ентимемима који доносе знање налазе се они који се „разумију чим се изнесу“; није ли та експресна разумљивост заправо и знак њихове простоте? У сваком случају, збрка која се назире у овом одломку може се, донекле, објаснити средњом вредношћу ентимема (или метафора које их презентују), а то значи да знање доносе метафоре којима испочетка смисао није јасан, а касније се разумеју. Дакле, оно што држи нашу пажњу на метафори у тренутку док нам још није јасна, јесте *слућња* метафоре, *слућња* фигурације, слутња да постоји нешто неочигледно иза очигледности која нам се показује.

Уйойљене душе су, дакле, пример слутње која се поставља у центар нашег бића и тако постаје темељ наше спознаје. Потреба за слутњом настаје када се у сликама препозна лаж, и када звук – у Дисовој поезици још увек означен као оно што *збиља јесће* – претвори субјект у непокретно, пасивно тело.⁶⁶ Дисова слутња је, дакле, онај тренутак, она акција субјекта, оно *знам* и *не знам*, у исто време, које пасивног субјекта претвара у активног;⁶⁷ истовремено она обједињује признање и обману, звук и слику, знање и незнање, те као таква представља излаз из реторике, јер не може бити сведена ни на симбол ни на алегорију, будући да обе фигуре обједињује у себи.

66 Ову пасивност уха истиче и Ханс Блуменберг: „Око лута наоколо, изабара, иде на ствари, продире за њима, док је ухо са своје стране затечено и нападнуто звуком и рјечју. Око може тражити, ухо само чекати.“ Ханс Блуменберг: *Свјетлост као метафора истине*, прев. Богољуб Шијаковић, Никшић, 1986, страна 49.

67 На овај начин се не побија увид Новице Петковића о пасивности лирског субјекта Дисових песама, већ се указује на границе увида о пасивности. Наиме, тумачење последње песме *Уйойљених душа*, показује да се активни субјект рађа управо у слутњи, те да је управо моћ слутње један од њених главних атрибута. У том смислу завршетак Дисове прве збирке заиста поседује неку чудну ведрину, ведрину изнова рођеног човека, потпуно различитог од онога који је пао са невиних висина.