

Ивана ТАНАСИЈЕВИЋ

tanasijevic.z.ivana@gmail.com

ПОГЛЕД КРОЗ ЗАТВОРЕНИ ПРОЗОР:
ФЕНОМЕНОЛОШКИ ХИЈАТУС
ПОЕЗИЈЕ ВОЈИСЛАВА
КАРАНОВИЋА

Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским
књижевностима
Универзитет у Београду
Докторске студије

Апстракт: Рад има за циљ да издвајањем основних поетичких постулата на којима се поезија Војислава Карановића формирала, анализом појединачних песничких збирки, покаже генезу овог особеног поетског израза који се развијао у широком временском луку од четири деценије. Зачетак ауторове поетике у кључу неоавангардног експеримента биће размотрен како у смислу трагова које ће испољити у наредним збиркама, тако и у смислу несумњиве стваралачке трансформације у правцу трансимболистичких идеја. Издавајући као основну карактеристику ауторових песама њену аутопоетичку и метапоетичку природу, позицију песме која, о чему год да говори, говори заправо о поезији и поетском чину, рад прати и развој појединачних поетичких ставова кроз девет песничких збирки, пре свега кроз анализу варијанти најзначајније Карановићеве аутопоетичке песме „Поезија настаје“.

Одређујући поезију Војислава Карановића као „велику поезију у поезији ненаклоњено време“, рад у својој завршници указује на значај ауторовог песништва, како из угла поетичког преврата који је песник начинио у свом трансимболистичком зачетку, тако у смислу утицаја који је овај опус остварио на генерације савремених песника.

Кључне речи: Војислав Карановић, неоавангардни експеримент, трансимболизам, аутопоетика, метапоетика, песма, знак, језик, феноменолошки хијатус

*Али, ѝрозоре нико не оћвара.
Заћо ѝећурамо. Под ѝрсћима
осећамо само зиг, ѝлаћку
ѝовршину измишљених облака.
Војислав Карановић, Дани и ноћи*

Српска поезија на крају двадесетог века

Крај осамдесетих и почетак деведесетих година двадесетог века у српској књижевности обележен је ступањем на књижевну сцену генерације младих песника, која ће у годинама које су уследиле, изграђујући индивидуалне поетике, изнедрити нови правац српског песништва, за који, до данас, у литератури срећемо различите термине. Део поетика које су своје иницијалне позиције формирале у овом периоду биће обележен утицајем неоавангардних истраживања са краја шездесетих година, које су највише практиковали

ORCID 0009-0008-7526-1893
<https://doi.org/10.18485/kis.2025.57.186.12>

Књижевна историја (0350-6428), 57/186 (2025)
оригинални научни рад
821.163.41.09 Карановић В.

песници тзв. новосадског круга, док ће се поетика правца у годинама које су уследиле профилисати у односу на наслеђе симболистичке традиције.

Не може се занемарити чињеница да је неоавангардни експеримент, одређен, пре свега, испитивањем језика, имао извесног утицаја на песничку генерацију осамдесетих година, али је и неоспорно то да је био кратког даха. Природа самог неоавангардног покрета, коју Михајло Пантић назива поетиком „лома језика“ (Брајовић 1997: 7), указала се као феномен с ограниченим могућностима развоја, и, како то примећује Саша Радојчић, „с тим утицајем су се плодносно изборили само они међу њима, који су захваљујући снази свог талента били у стању да се дистанцирају од преузимања готових поетичких решења“ (Радојчић 1997: 19). Наводећи поезију Ласла Блашковића и Зорана Ђерића као примере успешно изграђене индивидуалне поетике, настале упркос ограничености поетичких поставки неоавангардног покрета, Радојчић у овом контексту посебно истиче Војислава Карановића, који је, полазећи од неоавангардних зачетака крајем осамдесетих година, већ у другој збирци *Зайисник са буђења* „успео да се отме ограниченим садржајима у раније одабраном концепту и да крене другим, показаше се, успешнијим путем“ (Исто).

Иако је код појединих аутора видан неоавангардни утицај, који се у измењеном виду или у траговима задржава и у годинама које су уследиле, поезија настајала крајем осамдесетих, и нарочито кроз читаву деценију деведесетих година двадесетог века, отишла је другим путем. Тај пут, иако различит у погледу индивидуалних поетика, имаће јединствени смер, па је поетичка платформа сачињена од елемената обновљених романтичарских концепата стварања, с једне стране, али и елемената поетике у којој препознајемо симболистичко и неосимболистичко наслеђе, с друге стране. Поетика нове генерације песника тако ће афирмисати романтичарско враћање имагинацији, повратак есенцијалности песничког искуства, али и јединство микрокосмоса са макрокосмосом, док ће се неосимболистичко наслеђе препознавати у погледу „технике сугестије као заобилазног пута у средиште ствари“ (Брајовић 1997: 10).

Оно што песнике стасавале последњих деценија двадесетог века враћа предромантичарском и романтичарском концепту песничког стварања, како образлаже Бојана Стојановић Пантовић, првенствено је

темељни проблем традиционалне метафизике и његов доцнији расцеп у епоси модерног нихилизма, а данас већ и (пост)модерне: то је однос између субјективног и објективног принципа, унутрашњег простора бивствујућег према безмерним просторствима које су немачки романтичари означавали појмом *Unendlichkeit*. [...] Јединка и свет повезани су

нераскидивим, готово *ойсесивним* *йризивањем* *Целине*, *ослушкивањем* *треперења* и *вибрација* *тог интeгралној космичкој йорейка* (Стојановић Пантовић 2021: 41–42).

С друге стране, ма колико различите у погледу својих индивидуалности, константа поетика формираних крајем прошлога века огледаће се и, како то примећује Тихомир Брајовић, „у покушају обнављања доскора готово проказаног поверења у есенцијалност песничког искуства, поверења које историјски стоји на самом улазу у модерно европско песништво“ (Брајовић 1997: 6). Драган Јовановић Данилов, „превратничким маниром нуди ’супериоран и визионарски поетски конзервативизам“ (Брајовић 1997: 7), док Саша Радојчић, из нешто умереније превратничке позиције, у свом „Покушају аутопоетике“ жели „открити нову наивност у приступању животу и свету, открити начин говора који ће памтити своју историју, али му она неће бити оков“ (Исто: 7). Можда ће основни поетички став нове генерације песника најсликовитије дочарати Војислав Карановић, који се већ у оквиру друге своје збирке *Зайисник са буђења*, у „Разјасници“, интегралном делу песме „The Ship“, пита:

И: откуда поезији то осећање кривице и стида када се поведе реч о тајни и о оном необјашњивом, што и чини њену суштину? Нисмо ли, коначно, поезију положили на Прокрустову постељу рационализма, која је њој одувек била преуска? (Карановић 2005: 12).

Одбацивање „постеље рационализма“, као и „призивање ’поетског знања пре знања“ (Брајовић 1997: 8) песништво новог правца окренуће симболистичком наслеђу српског и европског песништва, али утицај ће долазити свакако и из позиција неосимболистичког концепта стварања, какво је имало српско песништво педесетих година двадесетог века.

У средишту овог обнављања „мистичног искуства поезије“ лежи већ поменуто зазивање „нове наивности у приступу животу и свету“, које се исказује као *йовраййак сйварима* призивањем њихових бити, евоцирањем њихове метафизичке нутрине (Исто).

Српско песништво са краја прошлога века тако ће се одликовати и специфичним онтолошким и феноменолошким приступом самом бићу ствари, а чије ће се формирање указати као укрштај и рекреација симболистичког и неосимболистичког наслеђа, коју Тихомир Брајовић назива „новим мистицизмом певања“ (Исто: 12). Иако разлика између симболистичког и неосимболистичког концепта стварања не почива на суштинским диференцијацијама, поетичке нијансе између ова два правца указују се значајним у погледу третирања језика као медијума. Наиме, „симболистичка поетика још увек је забављена *језиком идеја*“ (Исто: 10), док „неосимболистичка поетика посвећена је, ипак, *идеји језика*, она као да се пре свега бави

испитивањем услова под којима израста песничка предметност“ (Исто: 11). Ако је у оквиру симболистичког концепта језик сагледан као медијум, као отелотворење идеје, али и она тачка која евокативном снагом треба да призове саму ствар у својој нутрини, неосимболисти ће у оквиру језика испитивати и поље креативног у оквиру самог медијума. Неосимболистичка поетика, дакле, неће одустати од досезања самог бића ствари, „метафизичка претензија песништва није напуштена; само је напуштена гносеолошка наивност певања“ (Исто).

Природа укрштања симболистичког и неосимболистичког наслеђа и напуштање „гносеолошке наивности певања“ у оквиру поезије из деведесетих година огледаће се, у првом реду, у тежњи ка досезању метафизичке нутрине, па се трагање за бићем ствари указује као маркантна особеност ове поезије. Међутим, песничка самосвест, испитујући и познајући сопствене домене и границе, као и природу самог језика, биће тачка из које ће поезија проговарати о самом стваралачком чину. Жеља за досезањем бића ствари у поезији остаће свакако жижна тачка поетике, али ће, разложивши сопствени поступак и оголивши сам песнички чин, поезија афирмисати своју метафизичку снагу и истовремено изложити сумњу у њу саму. Или, како то образлаже Бојана Стојановић Пантовић, карактеристика поезије нове песничке генерације „сведочи о враћању поверења у певање, говор, изрицање смисла“ (Стојановић Пантовић 2021: 42), али сада са „нихилистичком сенком према могућности комуникације као такве“ (Исто: 42).

У термилошком одређењу поезије настале деведесетих година, као и о питању многих других стилских формација унутар српске књижевности, не постоји консензус, па се тако јављају и различити термини. Гојко Божовић, рецимо, овај период одређује термином *посимболизам* (в. Божовић 2021: 62). Немамо амбицију да на овом месту детаљније анализирамо природу и примереност термилошких одредница, и никако не оспоравамо „постсимболистички“ карактер поезије деведесетих, али сматрамо, међутим, да *пранссимболизам*, што је термин Тихомира Брајовића, о поезији нове генерације казује, у поетичком смислу, далеко највише.

Наиме, поезија деведесетих година имаће специфичан однос знака и предмета, ознаке и означеног. Иако и симболистичко и неосимболистичко наслеђе са поезијом деведесетих имају исту визију о предмету који у себи крије неко скривено значење, специфичност нове генерације песништва је да знак остаје удаљен, јер предмет сада у себи не крије значење већ други знак, који остаје, на концу, ван граница сазнања.

Феноменолошка свест подразумева убеђење да свет постоји пре мисли, тј. пре и изван рефлексије, а тежња за враћањем свету у ње-

говој изворности доводи нас до онтолошког проблема који се у теоријским радовима означава термином *феноменолошки хијатус*. И управо у оквирима овога феномена формира се онтологија песничког предмета нове генерације. Како то образлаже Брајовић, чак и када би додир са метафизичком нутрином и бићем ствари у својој изворности можда био могућ,

он је несаопштив; можда га је могуће имати, али га није могуће посредовати јер инструмент посредовања – језик – истовремено је и инструмент спознаје, те нас он увек нужно враћа у стање које следи самом „чуђењу са светом“. Између „наивног додира“ и његовог упризорења за друге, а *чистија поезија* се тек у томе потенцијално и конституише, постоји непрестив зјап, зев који је њен усуд (Брајовић 1997: 16).

Поетска самосвест поезије настале деведесетих година тако ће формирати поетику која је заиста транс-симболичка, са јасном свешћу о непрестивости расцепа између метафизичке нутрине и спознајних могућности субјекта, зато је позиција песме, субјекта, песничког чина „позиција иза и преко, с оне стране модернистички схваћеног језика“ (Брајовић 1997: 13). Тако ће се и у већ споменутој „Разјасници“ Војислав Карановић запитати „не настаје ли песма у неком простору *иза* речи?“ (Карановић 2005: 11).

Како „феноменолошки хијатус искрсава увек када се искушава подручје чистог певања“ (Брајовић 1997: 16), насупрот неосимболистичкој вери у људски говор, трансимболистичка позиција проговориће из одсутности. Афирмација белине и празнине у поезији трансимболистичког поетичког модела указаће се као нужност, будући да јасно проговара о немогућности досезања бића ствари, јер предмет постаје игра скривања знакова, која се никада не завршава. Зато метафизичка димензија поезије трансимболизма, будући да исповеда сопствену немогућност спознања нутрине бића, проговара из позиције одсуства, и зато се оваква поетичка позиција с правом може дефинисати као „метафизика одсутности“ (Исто: 19).

Поетика Војислава Карановића

У генерацији песника афирмисаних у последњим деценијама двадесетог века, а која је за своју поетику одабрала спектар трансимболистичких тежњи, поезија Војислава Карановића заузима веома значајну позицију, иако се чини да у самим почецима није била вреднована на примерен начин. Наилазећи на отпор, пре свега у оквирима академске критике, о чему у свом тексту сведочанство оставља Драган Бошковић (в. Бошковић 2021: 18–19), Карановићева поезија је постепено прихватана и адекватно вреднована. Предстаљајући и својеврсну демаркациону линију у којој се са „поезије као

говора / писања, прешло на говор / писање о поезији, на певање аутопоетике“ (Исто: 26), из данашње временске перспективе јасан је значај Карановићевог песничког заузимања нових, измењених и превратничких поетичких позиција у оквирима српске књижевности. Заузимајући широк временски лук, који сада траје пуне четири деценије, Карановићева поезија указала се као један од свакако најзначајнијих песничких опуса које савремена српска поезија познаје.

У свом песничком првенцу Карановић изграђује поезију која је резултат неоавангардног утицаја, а са којим ће већ у наредној збирци доћи до радикалног раскида. Песник то чини одлучним и експлицитним аутопоетичким ставом о метафизичкој природи поезије, афирмишући онтологију песме кроз мотив измицања, видећи је као идеју обучену у језик, и то под специфичним условима:

Мало-помало, готово неопазиче, песма чију сам магловиту слутњу носио у себи попримила је одређенији обрис; обукла се у језик, али – у енглеске речи (Карановић 2005: 11).

Тако ће песничка самосвест *Зайисника са буђења* проблематизовати сам неоавангардни, експериментално засновани поступак, будући да сада језик, насупрот неоавангардном експерименту аутоматског писања, постаје медијум посредовања песме која остаје иза речи, језика, без могућности спознања у онтолошкој пуноћи. Саша Радојчић у том смислу указује на значајну чињеницу:

Из иницијалног начина певања који је у Карановићевом првенцу *Ташташура* (1986) био одређен песничким испитивањем песничког језика, једва да је могао да се наслути песник какав ће се касније указати (Радојчић 1997: 19).

Сагласни смо са мишљењем које износи Бојана Стојановић Пантовић да, након радикалног раскида са неоавангардним поступком, у наредне три збирке – *Зайисник са буђења* (1989), *Жива решејка* (1991) и *Сјирми йризори* (1994) – „песник заснива своју препознатљиву поетику коју ће до данас у тематском, стилском и значењском смислу допуњавати, релативизовати, продубљивати“ (Стојановић Пантовић 2021: 43). Заснована, дакле, већ у првим годинама, Карановићева поетика ће се кроз цели свој развој, па све до најновијих збирки, одликовати чврсто постављеним поетичким темељима, а појединачне збирке доносиће нову перспективу једном заснованог погледа на свет и песништво.

Аутопоетички карактер Карановићеве поезије једна је од најочљивијих поетичких одлика песниковог опуса. Формирана на транссимболистичким основама, трагајући за метафизичком нутрином, песма, код Карановића, заправо трага за самом собом. Запитаној над тајнама сопства, света, бића, поезије и стваралачког

чина, у готовој свакој песми открива се свест о сопственој онтологији, сопственим постулатима стварања, властитом песничком поступку, али и песништву као таквом, па је стога „скоро свака Карановићева песма и аутопоетичка и метапоетичка, свака говори о себи самој, сопственој поетици, Карановићевој поетици, али и поезији уопште“ (Бошковић 2021: 20). Сагласни смо са ставом Драгана Бошковића да свака појединачна песма може бити аутопоетичка и да се из скоро сваке појединачне песме може сагледати целокупна поетичка платформа из које песник проговара (в. Исто: 383).

Кад је о питању аутопоетичког и метапоетичког карактера песниковог опуса реч, значајно је и то што Карановићева поезија у оквирима српског песништва представља својеврсну несвакидашњост, будући да ће аутор бити доследан у исписивању једне исте песме кроз свих девет збирки. „Поезија настаје“, као аутопоетичка константа, иако ће се кроз појединачне збирке мењати, у свакој од својих појединачних објава задржаће тежњу да оголи властити поступак и исповеди сопствено настајање. О интригантности Карановићевог аутопоетичког објављивања у свакој појединачној збирци, кроз исти наслов песме, сведочи и чињеница да овај феномен није само константа песниковог стварања, већ и константа говора о његовој поезији. Тако Бојана Стојановић Пантовић у упорном песниковом исписивању варијанти песме „Поезија настаје“ види објаву аутопоетичког става да је „поезија пре *процес* него резултат“ (Стојановић Пантовић 2021: 28), чиме се, с друге стране, указује „на њено ирационално порекло [...] и чињеницу да песник у неком тренутку мора да посегне за речима, за језичким отеловљењем“ (Исто).

Тања Крагујевић даје занимљиво тумачење Карановићевог поступка:

[П]оеџска реч је најближа парачетку Речи, њој је поверено створено, и стварање, а поезија, да би их досегла у динамици њеног постварања у свету бића и ствари, и ваздушног преобликовања, да би била и остала поезија, мора изнова настајати (Крагујевић 2021: 250).

Посматрајући, дакле, поезију у њеној есенцијалности, а поетску реч као подручје најближе метафизичкој нутрини ствари, чија се природа огледа у непрестаном креативном процесу, Карановићев песнички подухват ауторка види као нужни чин у тежњи за чистом поезијом, и покушај њеног досезања.

Најближи нам је, пак, став који о овом питању заузима Гојко Божовић:

[У]порност са којом Карановић исписује ове своје аутопоетичке песме открива не само песничку доследност него и један редак поетички експеримент који лако можемо везати за песникову неоавангардну младост и књигу *Тасџашура*. Важну улогу аутопоетике у конституисању Карано-

вишевог песничког света показују како нова настајања песме „Поезија настаје“, тако и чињеница да се драма света који је крхак и нестабилан, у овој поезији увек везује с драмом самог песничког чина (Божовић 2021: 59).

Нестабилност читавог Карановићевог песничког света, у коме клизе знакови, измичу слике, а субјект, језик, поезија стоје на не-сигурној, флуидној позицији, и одликују се немогућношћу коначне идентификације, о чему ћемо више говорити у наставку текста, кроз исписивање једне исте песме конституише управо целокупност своје поетике на дискурзивном плану. Песма која исповеда сопствено постање настаје увек изнова, а будући да изостаје могућност коначног уобличења, осуђена је на потенцијалност своје онтологије. Иако бисмо могли да прихватимо отвореност питања о песми „Поезија настаје“ као манифестацији неоавангардних трагова, местимично присутних у песниковом опусу и након *Тасџаиуре*, сматрамо да овај несвакидашњи песнички чин у Карановићевој поезији на онтолошком плану свакако истиче флуидност песничког света, утемељујући га дискурзивно, различитим варијантама песме која увек изнова настаје, остајући с осујећеном тежњом за коначним уобличењем.

Одликујући се посебном онтологијом знака и означеног, жижна тачка Карановићеве поетике биће концентрисана у тачки досезања метафизичке нутрине бића, која ће се, на концу, указати као удаљена, измештена. Карановићева поезија као да је непрестано у динамичном процесу досезања и измицања, у игри између предмета и субјекта, која има реципрочни смер и никада се, чини се, не завршава: „Не успева. Измичеш ми. / Или је боље рећи: измичем ја теби. / Као што маковима расутим по пољу / Измиче боја / Када сунце зашмури“ (Карановић 2005: 22). Зато се Карановићева поезија указује као подручје у коме

знакови клизе, измичу, увек су нешто друго себе, и то не у смислу тропа (трансфера значења између знакова), колико у смислу једног трополошко-онтолошког премештања, преименовања, али и супституције и одлагања, удаљене и заувек незаокружене идентификације знака у оној другости себе или другом знаку (Бошковић 2021: 20–21).

Бивајући непрестано изложен „ризiku уобличавања значења, насупротив тежњи да се оно представи као својеврсно измицање“ (Стојановић Пантовић 2021: 43), Карановићева поетика утемељиће субјект, знак, биће, песнички чин и поезију на линији флуидности, са судбином немогућности досезања коначне идентификације. „Измицање је облик постојања“ (Карановић 2014: 48), рећи ће Карановићев песнички субјект у „Песми без средишта“, одредивши само једним стихом онтологију читавог свог песничког бића, одређеном непремостивошћу понора између знака и означеног, предмета и језика, бића и песничког субјекта, песме и њеног утелотворења.

Поетичке константе Карановићеве поезије у којој је све флуидно и пулсира као „титраји лептирових крила“ (Карановић 2014: 46), своје најснажније утемељење добиће свакако у грађењу фигуре песничког субјекта. Како поводом овог питања констатује Радојчић, „можда најтемељнији пример разградње традиционалног, повлашћеног положаја поетског субјекта“ (Радојчић 1997: 19) у оквиру трансимболистичке генерације налазимо управо код Војислава Карановића, будући да наилазимо на „затвореност субјекта и на његову неспособност да задре у објекат, свет, какав он можда (јер то никад с поуздањем не можемо да знамо) заиста јесте“ (Исто: 20). То што је позициониран

у граничним дискурзивним (мета)позицијама (буђење, падање у сан, губитак свести, падање авионом или, у „Покретима“, доласку на свет и одласку из њега), то значи константно губљење једног идентитета и никад у потпуности досезање другог, непрестано посматрање и оностраног и оностраног знака, појава, субјекта (Бошковић 2021: 25).

Бивајући, дакле, изграђен на спектру од фигуре која егзистира на граничним тачкама свести, сна и буђења, постајући жива решетка, мембрана кроз коју струји свет у целости свога бића, прикован на плотско и онострано, са тежњом ка спознању и погледу подигнутом ка небу (света, бића, језика), поетски субјект Војислава Карановића постаће сам медијум песничког чина и трагања за чистом поезијом, коју никад не досеже: „Постао сам жива решетка. / Са пернатим клупком / Иза себе“ (Карановић 2005: 19).

Укореењен у постмодернистички концепт стварања, песнички субјект у поезији Војислава Карановића испољиће аутопоетичку и метапоетичку свест, са најважнијим елементом промишљања властитог постојања. Он је, рећи ће Бојана Стојановић Пантовић цитирајући Линду Хачион, „контекстуалан и саморефлексиван, увек свестан свог статуса као дискурса, као људске конструкције“ (Стојановић Пантовић 2021: 44).

Постмодерна, бартовска смрт субјекта подразумева да је „аутор модерна појава, производ нашег друштва које је [...] открило престиж појединца“ (Bart 1986: 177). Позивајући се на лингвистичка достигнућа Барт тврди како „аутор никад није више од случаја писања“ (Bart 1986: 178), наглашавајући како модерни аутор настаје у процесу писања, „у исто вријеме кад и текст“ (Исто). Сводећи процес писања на перформативни чин, аутор износи уверење по коме је текст „ткиво цитата изведених из неизмјерног броја средишта културе“ (Исто). Скриптор, као прецизније дефинисана фигура онога ко пише, за Барта „више не носи у себи страсти, ћуди, осјећаје, дојмове, него он носи тај големи рјечник из кога извлачи писање које не познаје заустављање [...]“ (Исто: 179).

Карановићевска смрт аутора / песничког субјекта носиће, пак, нешто измењени концепт. „Свака песма настаје / на неки начин постхумно“ (Карановић 2005: 33), записаће Карановић у оквиру једне од варијанти песме „Поезија настаје“. Пишући писмо „на адресу непостојеће особе“ (Исто) позиција постхумности, насупрот смрти индивидуалности и оригиналности стварања у бартовском теоријском концепту, у случају Карановићевог песничког субјекта проговориће о преносу знакова, а не садржаја. Жива решетка, која се рађа са умирањем индивидуалности субјекта, неће бити Бартов скриптор, који у себи носи речник, културу и све написане текстове, већ пропустљива мембрана над понором између оностраног и оностраног, јер „Песник је онај / Који грозничаво чека на одговор / Иако зна да ће га добити“ (Исто). Песнички субјект, дакле, умире у својој традиционалној, „повлашћеној“ форми, јер свестан онтолошког расцепа унутар знака, не може посредовати садржај, већ само знак.

С обзиром на то да у Карановићевој поезији „нема симболичког односа, у смислу да знак објављује оно друго себе знака, него да знак скрива у себи други знак, да је само траг знака“ (Бошковић 2021: 21), читав опус биће говор из одсутности и говор упућен одсутности. Ако је феноменолошки хијатус она тачка која ће осујетити спознају метафизичке нутрине ствари, белина ће се указати као поље уписа, подручје бескрајне семантике:

Малармеовска опсесија белинама и Бланшоово разумевање модернитета који закономмерно мора да крене из белог (в. *Blanšo* 1960), дозиваће и Деридину / Карановићеву артикулацију празнине / белине као бескрајно читљивог текста као феноменолошки и онтолошки исписаних трансценденталних траговима (Бошковић 2021: 28).

Видећи песника као онога „Који пише писмо / На адресу непостојеће особе / Која живи у непостојећем граду / Непостојеће земље“ (Карановић 2005: 33), песник ће створити читаву мрежу белина које исписују скривена, али бескрајна значења.

С обзиром на то да је непремостиви онтолошки и феноменолошки јаз константа Карановићевог певања, ствари се тако указују у свој рефлексiji. Предмети постају само конструкција у перцепцији, субјекту, језику. „Обиље телесних детаља“, које као карактеристику Карановићевог певања издваја и Новица Петковић (2007: 217), првенствено ће подразумевати мотиве визуелних чула. Око, беоњача, зеница, трепавице, затим просторно позиционирање онога који опажа, као и мотиви светлости, сунца, таме, у генези песниковог опуса подручје рефлексивног смештаће у различите оквире. Сходно основној идеји огледаној у ограничениости спознања бића ствари, тај поглед ће се увек држати на површини, док ће метафизичка нутрина бити скривена веловима тајне, јер „Између стубова који измичу / У најмање пет велова смо умотани“ (Карановић 2005: 27), а субјект

ће увек остати да гледа кроз стакла прозора, које „нико не отвара“ (Исто: 260), па „зато тетурамо. Под прстима / осећамо само зид, глатку / површину измишљених облака“ (Исто).

Одлика песничког израза Војислава Карановића свакако се може подвести под синтагму „естетизовани метафизички минимализам“ (Радојчић 2014: 15), будући да се ова поезија одликује једноставношћу песничког језика. Међутим, како то поводом песникове збирке *Свейлост у налеју* констатује Новица Петковић, иако се чини „да јој се провиди и фактура, како би рекли сликари, дакле начин на који се песник служи језичким и књижевним средствима“ (Петковић 2007: 215), ради се о случају где се јавља „варљива једноставност, коју је по правилу најтеже анализирати“ (Исто).

„Варљива једноставност“ биће карактеристика и песничке слике, као значајне структуралне јединице песничког стварања Војислава Карановића. Како песничка слика представља двоструко конституисану реалност, будући да је она производ духа, али, с друге стране, представља и језичко уобличење имагинативне реалности, неопходно је „да се особинама песничке слике као облика духа прикључе оне особине које тој слици даје језик у коме се појављује“ (Šutić 1978: 16). Како код Војислава Карановића језик јесте медијум који, иако има референцијалну функцију, остаје на нивоу знака који у себи крије знак који измиче спознању, песничка слика по својој природи излази из оквира симболичности својих представа. Како то кроз семиотичку матрицу поводом Карановићевог стваралаштва констатује Новица Петковић, песничке слике у ауторовој поезији „нису симболичке“, будући да „немају значења која им је дала традиција, нити потичу из дубљег културног памћења, рецимо из фолклорног и још старијег митског“ (Петковић 2007: 2016).

За феноменологију, песничка слика, као и читав свет, „припада наивној свести“ (Bašlar 1978: 53), док „по начину изражавања она је још увек нов, млад језик“ (Исто), а „новином својих слика песник је увек на извору језика“ (Исто). Међутим, иако можда на извору језика, а самим тим и најближе метафизичкој нутрини предмета, песничка слика Војислава Карановића, свесна својих ограничења, исповеда немогућност посредовања додира са бићем ствари. Зато ће песничка слика настајати у својој потенцијалности, која постаје судбина поетског субјекта: „Могоа сам се сада, у освит / Дана, не питати: / Зашто Дунав огрнут јутром дрхти. / Но, избор је / Попут истренираног птичара / И моју крв нањушио“ (Карановић 2005: 19).

У песмама Војислава Карановића „не видимо само слике него и како те слике настају“ (Петковић 2007: 218), па ће управо поступак у коме песник оголи сопствено стварање бити семантичка супституција за одсуство значења које оставља онтологија предмета о коме се пева. Порно-филм постаће тако, у оквирима песниковог опуса,

вероватно најпластичнија и најефектнија слика истине песничког чина, који остаје далеко од метафизичке нутрине предмета:

Зато што глумци то раде по задатку.
Зато што глумци то раде јавно.
Што се у филмовима не осећа
Грч који познаје свако тело. Крв.

Зато што су та тела у екстази далеко.
Зато што не могу да осетим мирис зноја
И додирнем њихову кожу.

Зато што је човек у њима приказан
Као биће сасвим површно. Сведен на пол.
Зато што је човек у њима унижен.
Зато што су истинити.
(Карановић 2014: 84)

Карановићева песма, одговоривши на насловно питање – „Зашто не гледам порно-филмове?“ – оголиће песнични чин, и то „јавно“, указати на нутрину, биће, живототворну материју која измиче спознању, а субјект, унижен читавим чином, сведен на плотско, разоткривен у својој ограничениости, обелоданиће своју позицију са оне стране објектива / екрана / прозора / стакла.

У наставку рада покушаћемо да предочимо генезу поетике Војислава Карановића. Иако су напред побројане константе песничког стварања конституисане у свакој од девет збирки, различите су манифестације поетичких ставова у развојној линији од четири деценије. Наш рад ће се у наставку бавити поетиком измицања / одсутности у распону од неоавангардних почетака, преко онтологије знака видљивог тек у траговима, до коначне испразности површине уписа.

Од Тастатуре до Избрисаних трагова: Поезија која настаје и измиче истовремено

Као што је напред речено, *Тастатура* је песникова прва збирка, настала под утицајем неоавангардног експеримента. Сагласни смо с мишљењем које износи Гојко Божовић, како се песме у оквиру иницијалне Карановићеве збирке могу поделити у две врсте аутопоетичких песама:

оне у којима је још увек очуван целовит песнички израз, макар на нивоу стиха или неког дела песме, и оне у којима се језик песме анатомски ломи и истражује до последњих остатака језичке форме (Божовић 2021: 60).

Како је опште место литературе о Војиславу Карановићу да почетни начин певања бива радикално одбачен већ у другој збирци, стиче се утисак како не постоји дубља поетичка веза између *Тасшаиуре* и наредних ауторових збирки. Међутим, иако је неупитан радикални раскид кад је реч о третману језика, иако се, насупрот експерименту, у збиркама након *Тасшаиуре* афирмише есенцијалност песничког чина и метафизичка тежња стварања – иницијална збирка свакако садржи одређене елементе који ће касније постати основни поетички ставови Карановићевог песништва. Разлагање и огољавање самог песничког поступка, као и манифестације рефлексивности, као јединог начина на који субјект спознаје свет, иако формалним изразом различити, присутни су и у иницијалном начину Карановићевог певања.

Песма „Час анатомије“ настаће на трагу жеље за разлагањем самог бића ствари, језика, песничког поступка. Бивајући заокупљен језиком у оквирима *Тасшаиуре*, подстакнут осећајем тескобе унутар себе самог, дакле унутар језика, песнички субјект конструише слику разлагања песничког бића са жељом превођења оног непознатог на опипљиве реалије: „Тесно ми је у мом телу / Главобоља је малтер / Заздане СЈАЈНЕ / Сlike / Волео бих / Своју кичму да извадим / Да је положим на радни сто / Као речну рибу / Као суву грану / Да је гледам да могу / Да је додирнем“ (Карановић 2014: 42). Гледајући кичму, дакле срж самог бића ствари, као „пластично-еластичну масу“ (Исто), Карановић ће проговорити о самом језику као наизглед стабилном, а опет флуидном простору – што ће бити константа његових наредних збирки.

С друге стране, иницијална варијанта песме „Поезија настаје“ израстаће на позицијама језичког експеримента као таквог, поетици „лома језика“, где, како то образлаже Бојана Стојановић Пантовић, „изрази и синтагме се нижу асоцијативно, алогично, синтагматски. Између њих нема ближе смисаоне везе, они се међусобно не приближавају, већ би се пре рекло – удаљавају“ (Стојановић Пантовић 2021: 45).

Иако песма представља „низање готово осамостаљених песничких израза“ (Божовић 2021: 61), где је разарање међусобне везе појединачних стихова доведено до крајњих граница, чини се, пак, да овакво формално решење у себи ипак носи семантику рефлексивно засноване спознаје света. У почетним стиховима, „мајмун, тај мали *simia* / танак је лим, са мог лица“ (Карановић 2014: 40), биће заснован мотив лима, глатке, рефлексивне површине. Већ у наредним стиховима мотив ће бити трансформисан у „жбице на точку“ (Исто), у могућу семантику рефлексивне која покреће, док ће се (лимене) жбице у наставку песме указати као „бамбусова трска, као жбице“ (Исто), да би се рефлексивна површина у наставку песме вратила у свој ос-

новни појавни облик, постајући „ветар, ракета / лим / залепршане ушне шкољке“ (Исто).

И у другим песмама ове збирке као да тек на моменте искрсавају рефлексивно засноване слике, па ће се у првом делу циклуса „Елегије“ развити „ова склоност ка песничкој слици која се конституише у сусрету погледа и рефлексивности: ’Још увек се хватам за први попућени приказ / За слику која се прва склопи’ (Карановић 1986: 78)“ (Божовић 2021: 60). Зато ће *Тасџаџура*, иако је одликује разарање традиционалног језичког израза, ипак баштинити рефлексивност као поетички сигнал за онтологију песме, која ће се јасно формирати већ са наредном збирком.

Зайисник са буђења представља збирку која је, у литератури, са правом означена као превратничка. Насупрот постулатима неоавангарног експеримента, како то казује Радојчић, „песнику више није стало до пуког осамостаљивања означаица; он сада прихвата његову референцијалну функцију, али тражи – на шта то језик реферише“ (Радојчић 1997: 19). Како аутор даље закључује, „питања о језику стала су сада у службу пропитивања о носиоцу језика, о субјекту, и о ономе на шта језик упућује, о свету“ (Исто: 20). Препознајући у другој Карановићевој збирци и очуване трагове неоавангарде (песме „Митологија метала“, „Ирис, животна средина“, „Љубавна, ипак“, „Бицикл за краља Велимира“, „Моја соба“) Божовић, с друге стране (в. Божовић 2021: 63), истиче како „поетички заокрет у правцу рефлексивности, сликовности и песмовног уобличавања тренутка у непрестаном измицању неповратно је направљен“ (Исто: 63–64). Поетика Војислава Карановића тако ће обновити традиционалну визију есенцијалности песничког искуства, и биће усмерена ка трагању за метафизичком нутрином ствари. Ауторово песништво ће, већ са другом збирком, проговорити о поезији као рефлексiji, сенци, као тек трагу песме, која на концу остаје скривена, удаљена, измештена, а биће ствари остаће иза песме / речи / знака.

Песма „The Ship-Брод-Разјасница“, чију троделну конструкцију циљано подводимо под један, обједињени наслов, представља вероватно најпознатију и најанализиранију Карановићеву песму, будући да је само једна песма, кроз своју семантику, двојезичну и троделну онтологију, али и кроз дискурзивно експлицитно разложени поступак песничког стварања, утемељила читаву поетичку платформу на којој се заснива нови модалитет песниковог трансимболички усмереног стварања. Песма „Брод“, рећи ће Брајовић, тако „покушава да реафирмише метафизичку вокацију певања и да је у исти мах дискурзивно разложи“ (Брајовић 1997: 12). Карановић у овој песми афирмише онтологију песме у подручју измицања, будући да она „обукла се у језик, али – енглеске речи“ (Карановић 2005: 11), и да за матерњи песников језик остаје само у форми превода.

Градећи онтологију песме кроз слику белог трупа који „клизи по води“ као површини одраза, и поседује покретачку снагу у оквиру интегралног дела сопственог бића, јер у „дну трупа / Уграђен је мотор“ (Исто: 10), песник формира поетику у подручју рефлексije, јер биће песме остаје удаљено и скривено. Зато се јавља потенцијалност песничке слике, која може бити сматрана „за симбол, за метафору, за трептај / У мојој свести или у језику“ (Исто). Језички израз, као неминовност у поступку посредовања, указује се тек као „звук мотора“, што се може сматрати „белим перјем / Што га чупају са тела које дрхти“ (Исто), и управо тај језички израз, то перје „које лебди у ваздуху“ указаће се као насиље над бићем саме песме. Оголивши само биће песме, које, након песничког чина, тј. језичког утеловљења, остаје „стидно дрхтурећи у својој нагости“ (Исто) – песма нестаје, оставивши песнички субјект да стоји на „непокретној обали“ (Исто). Зато ће у оквиру „Разјаснице“ Карановић, разложивши сам песнички поступак и створивши ауто/мета-поетички запис, афирмисати метафизичку природу самог песничког чина, видећи је, у трансимболистичком коду, у подручју *иза* речи, језика, предмета, спознања.

Нову концепцију властитог стварања Карановић ће сместити у подручје буђења и спознања које има карактер тренутне објаве, епифаније, слике, која ће се спознати готово у моменту ишчежућа. Указујући се као „блесак муње“ (Карановић 2014: 46), док се свет јавља у свој бесконачности новооткривених непознаница, јер „помера се простор и зидовима се више не назире крај“ (Исто), једина могућност поетског стварања сагледаће се у непрестаној динамици субјекта и простора. „Преврни само лист, замисли сферични простор“, записаће песник, а будући да „моја кичма је сноп беле светлости“ (Исто), субјект постаје тачка која, преламајући се кроз сферични простор, гради слику. Рефлексija тако више није само у свести, језику, већ сам субјект постаје инструмент у покушају досегања семантике.

У оквиру исте збирке песник ће, у раније већ помињаној „Песми без средишта“, додатно утврдити поетику измицања, која ће се указати као „облик постојања“ (Исто: 48) и афирмисати овакав став у подручју „белог буђења“ (Исто). Нова свест, одликована белином као подручјем бескрајних могућности уписа и модернистички схваћене жиже трансценденталних трагова, резултираће потенцијалношћу сваке белине као површине уписа. Папир у овако помереној позицији „може се завртети може бити (ако може) / чигра уплаканог девојчурка / или осушене старице кожа / (или коштица бадема) / може постати сочна печурка / пресно / око што мангупски намигне“ (Исто: 49–50). Будући да биће ствари остаје негде *иза*, потенцијалност се указује као једина могућност песничког стварања. У једној другој песми, „бело бедро стјуардесе / заглављене између

два седишта / чини ти се као сам / срж живота“ (Исто: 58), па ће афирмација белине попримити одлике једине тачке одржања живота, језика, поезије, будући да је слика смештена у оквиру граничне ситуације живота и смрти.

Варијанта аутопоетички најзначајније Карановићеве песме „Поезија настаје“ у *Зайиснику са буђења* афирмисаће такође белину као бесконачну површину уписа, градећи песничку слику, коју ће у наставку разложити: „Човек у белом мантилу је / претрчао улицу. У великој / журби, готово је прескочио“ (Карановић 2014: 52). Суочивши се с неминовношћу песничког чина који се састоји у отелотворењу имажинације у форми језика („Седим за столом и то записујем / Облачим у језик“ – Исто), песнички субјект проговара о ограниченој референцијалној моћи језика. Језик као медијум ствара песничку слику, али сама ствар остаје скривена, удаљена, зато се песнички субјект у завршници песме пита „ко је тај човек / из те мрље“? (Исто).

У песми „Писмо Хелдерлину“, констатујући како „језик је једна велика сувишност“ (Карановић 2014: 54), Карановићев песнички субјект ће, с друге стране, трансцендентну и трансценденталну позицију песме ставити као равноправне могућности, и управо ту се заснива поетика која ће касније добити пуни замах. Тај поетички став огледа се првенствено у песничком поступку који никада не уобличи своју семантику до краја, значење увек остане као потенцијалност, на пола пута идентификације. Будући да „испред мог чела / или иза / ова звезда / ово бити / ове речи“, песма се указује у својој позицији и испред и иза, па песник у наредним стиховима објављује метафизичку срж своје поетике: „а могло се и без говора, не познајући реч / у себе тонути / и / радовати се, заиста, томе се радовати“ (Исто).

Одлазећи корак даље, изграђујући слику онтолошког карактера језика у оквирима песме „Страшна симетрија“, у којој „кажем: тигар, и густа длака прекрије / глатку површину светломрким пругама“ (Карановић 2014: 62), песник о језику пева као о тачки која има евокативну моћ уприсутњења саме ствари. С друге стране пак, у оквирима исте збирке, у песми „Духовита“, поетска Реч, дакле праисконска Реч, она реч на извору метафизичке нутрине ствари, указује се као подручје које припада оностраном, будући да је сама онтолошка моћ речи одавно изгубљена.

у почетку беше Реч
а потом дођоше њени тумачи
граматичари, логичари, теоретичари
аритметичари, филозофи, критичари
филолози, зоолози, геолози
биолози, психолози
Писци, коментатори, новинари

реч
више нико није чуо

почетак нико више није
видео

и тако

реч Богу пропаде
(Карановић 2014: 60)

Тако ће се већ у *Зайиснику са буђења* формирати поетика која је увек у измицању, увек између две могуће семантичке варијанте, увек са измицањем једне идентификације и недосезањем друге – баш као биће песме у оквиру „Брода“, увек пролазећи између две обале, две песме, две могућности, заувек измичући спознајним моћима субјекта.

Жива решејка, трећа по реду песничка збирка Војислава Карановића, представља развојну тачку ауторовог опуса у оквиру које ће се утврдити далеко највише поетичких ставова на којима ће се формирати песништво у наредним годинама. Осим што ће додатно утврдити знак у подручју семантичког исклизнућа и поетски говор из позиције одсутности, *Жива решејка* представља збирку која ће у оквиру песникове поетике утемељити и нестабилност језика, света, али и афирмисати позицију субјекта у подручју живе, пропустљиве мембране кроз коју струји васколики свет.

Метафизичка тежња песничког чина указаће се као осујећена, будући да „У најмање пет велова смо умотани. / Ми једни друге само разгледамо“ (Карановић 2005: 27). И управо у оквиру *Живе решејке* Војислав Карановић најснажније ће проблематизовати саму онтологију знака, записавши, у оквиру песме „Salto mortale“: „Дубоко сумњам / Да реч *найољу* значи / Оно што ми мислимо / Да значи.“ Сумња у референцијалну функцију знака осамосталиће, дакле, и сам знак, али не у смислу потпуног одсуства референта, већ у подручју ограничености субјекта да ту референцијалност открије: „Не кажем да је свет / Закључан у људској лобањи; / Али нисам сигуран да је граница / Тамо где смо је ми / Замислили. И подвукли“ (Карановић 2005: 28).

Спознање самог бића ствари утврдиће се у подручју рефлексije, која ће представљати посебну тешкоћу у подручју перцепције, будући да измиче, удаљава се, иако у једном моменту бива доступна чулима. Проблематизујући само подручје рефлексije, у песми „Псалм“, у завршним стиховима, доноси запитаност: „Зашто, Боже? / Непрозиран не и горак / Сок из моје главе“ (Исто: 18), чиме се и рефлексija указује као подручје које ни у својој сенци не може бити

спознато. Зато ће у оквиру песме „Реакција“ песник проговорити о измицању чак и рефлексивно спознатог предмета, али и измицању субјекта предмету: „Не успева. Измичеш ми. / Или боље рећи: измичем ја теби. / Као што маковима расутим по пољу / Измиче боја / Када сунце зажмури“ (Исто: 22). Ова двострука семантичка игра, рефлексивна субјекта у објекту, или објекта у субјекту, остаће као могућност, где песник још једном утврђује поетику у којој не постоје утврђене и до краја уобличене семантике.

Нестабилност и неутврђеност самога знака, али и рефлексивне као такве, у збирци *Жива решетка* резултираће нестабилношћу читавог света, који постаје подручје „Вртоглавице коју ствара / Магнетна игла“ (Исто: 25). Будући да „Ништа се овде не држи. / Шавови овог света / (шарено ткање душе) / Могу сваког часа попуцати“ (Исто: 24), поетика Војислава Карановића проговориће из одсуства. Фигура песника у оквиру варијанте песме „Поезија настаје“ афирмисаће не само одсуство знака, означеног, садржаја, и реципијента, који постаје непостојећа особа „која живи у непостојећем граду“ (Исто: 33), већ ће подразумевати и одсуство самога пошиљаоца. Смрт лирског субјекта, о чему је већ раније било говора, сместиће поезију у домен постхумности.

Субјект ће тако постати жива решетка, „кроз коју струји аморфни, неухватљиви свет“ (Радојчић 1997: 20), како то образлаже Михајло Пантић, и управо позиција живе решетке учиниће да субјект „слике пропушта кроз сопствено емотивно и рационално искуство“, закључиће Божовић (2021: 65). Управо нестабилност и потенцијалност света, и свих ствари, резултираће позицијом субјекта као пропустљиве мембране кроз коју се прелама искуство: „Но, избор је / Попут истренираног птичара / И моју крв наљушио. / Постао сам жива решетка. / Са пернатим клупком / Иза себе“ (Карановић 2005: 19). Читав песнички свет *Живе решетке* пулсираће у ритму кретања песничког субјекта, што ће се на концу схватити као нови вид могућности спознања света: „Све се кретало заједно са мном. / И све је пратило таласање / Мог даха. Имало / специфичан сјај; као да је / Са света спао један вео“ (Исто: 20). Ако биће ствари, у једној другој песми исте збирке, бива умотано „у најмање пет велова“ (Исто: 27), онда фигура песничког субјекта свакако представља корак ка спознању нутрине бића, иако још увек удаљен и недовољан.

У складу с нестабилношћу читавог песничког света, у коме лелујају предмети, знакови и садржаји, песнички субјект Карановићеве збирке такође ће се одликовати изразитом нестабилношћу. У песми „Псалм“ песнички субјект, саморефлексиван и свестан властите онтологије, додатно ће утемељити сопствену позицију – кроз принцип аналошке повезаности нестабилног микрокосмоса са макрокосмосом у стању флуидности: „Моја глава је зрно грожђа. / Лелујава завеса. / Сплет жилица. / Коштице стиснуте у танку опну“ (Исто: 17).

Песнички свет, флуидан и нестабилан, на ивици пуцања шавова, конституисан у збирци *Жива решетка*, у наредној збирци под називом *Стрми призори*, додатно ће утврдити себе у погледу константе песничког стварања Војислава Карановића. Варијанта најпознатије ауторове аутопоетичке песме у оквиру ове збирке проговориће о вртоглавици као природном стању света, која је сакривена у позицији *иза* језика. Уређена структура језика као система, чему нас учи сосировска лингвистика, у песми „Поезија настаје“ скриваће нестабилни, вртоглави свет, који субјекту остаје недоступан: „Наоко, наше су реченице / Стабиле и мирне. / У суштини, то су / Вртоглави искази / Иза којих се назире / Једна чудна ошамућеност“ (Карановић 2005: 51).

Вртоглави свет позициониран у подручју *иза*, дакле *иза* језика, знака, предмета, поље рефлексивности поетички ће утврдити као обману. Зато ће призори насловне синтагме читаве збирке бити означени као „стрми“, а одблесак потврђен као варка, јер „призор траје до ивице мог погледа, / Потом се обрушава. Барица / Која се ствара у улегнућу асфалта / Превариће неког одблеском“ (Исто: 39). Свет, констатоваће песнички субјект, осим што „изван мене постоји“ (Исто), дакле као независно подручје које превазилази песничку рефлексiju, указаше се у обиљу садржаја свога простора, а нутрина бића, на тај начин, као бесконачни простор скривености означеног: „Опусти се, иако те тај ритам оставља без даха. / Јер света ће увек бити више, његово / Обиље далеко ће нас надилазити“ (Исто: 45–46).

Иако, како ће рећи песнички субјект песме „Ритам“, „Света има за све! И превише!“, укорењена у поетику измицања а обликована Карановићевим маниром никада заокружене семантике, збирка *Стрми призори* доведиће у питање само постојање бића, света, субјекта. Није ли читав свет само рефлексija у фигури божанства, питаће се песма „Опирање“: „Увијање гуштеровог репа, / Откинутог од трупа, / У трави; / Надимање рибљег мехура, / Под водом, у дубини; / Откуцаји срца у мојим грудима – / Боже, да ли је / То у теби?“ (Исто: 41). Отуда ће се и људско постојање релативизовати, јер „Смрт, и пре свега она, али / И безброј других појава / Убеђују нас у то да постојање / Није уз нас прионуло глатко / Мирно и до краја / Како је прионула рецимо / Маховина уз натрули пањ“ (Исто: 49).

Позиција песничког субјекта у оквирима збирке *Стрми призори*, како то с правом примећује Гојко Божовић, задржала је карактеристике из *Живе решетке*, „сродном сликом субјекта који 'постоји на ивици / Провалије' (Карановић 1994: 17)“ (Божовић 2021: 67), и „који интензивно осећа да је амбис с обе стране ивице и да је та ивица једина његова стајна тачка“ (Исто). С једне стране, бивајући жива решетка, пропустљива мембрана кроз коју струји флуидни свет, песнички субјект Карановићеве збирке биће фигура која ће ослушкивати нутрину ствари, биће један од оних који су „дотицали

било / Које је тукло у дрвету, / Металу или стаклу“ (Карановић 2005: 47). Међутим, песнички субјект ће, с друге стране, бити у позицији испитивања властитог постојања и онтологије. У том смислу значајно је поменути песму „Трезор“, која ће кроз својеврсну, замишљену комуникацију са реципијентом, отворити питање онтологије песничког субјекта у простору овако конституисане поетике.

Како ме сада замишљаш?

Да ли сам за тебе
Тек усковитлани песак
Што га ветар разноси
Подједнако на све стране?

Или је мој лик
Задржао какву-такву
Упорност својих обриса,

Па ме ти сада у машти
Видиш као вилењака
Заспалог у каменолому?

Мислим да разумеш
Шта покушавам на кажем.

Драго ми је што си сада
У заклону, на сигурном,
Далеко од свега оног
Што је овде, напољу.
(Карановић 2005: 52)

Доводећи у сумњу сопствене обресе, сопствену егзистенцију, песнички субјект исповеда властиту онтолошку флуидност, док „заклон“ у коме је смештен реципијент потврђује тезу о фигури живе решетке чије карактеристике субјект и даље има. Док је реципијент „на сигурном“, песнички субјект је тај који заузима позицију апсолутне изложености.

У песничкој збирци *Син земље* Војислав Карановић ће развијати и ре-креирати поетичке ставове утврђене у претходним збиркама. С једне стране, песник ће и у овој збирци поетику градити на принципу флуидности и нестабилности света, измицању знака / значења, немогућности спознаје метафизичке нутрине бића ствари, и везивањем свог субјекта за плотско, док ће поезија у свом настанку, с друге стране, у најпознатијој аутопоетичкој песми променити смер свог произлажења, враћајући се поетској нутрини.

Песнички субјект Карановићеве збирке задржаће формирану позицију живе решетке из претходних збирки, па ће нестабилност света резултирати нестабилношћу субјекта, или ће пак, нестабилност субјекта манифестовати нестабилност света. Саморефлексивност биће одлика и субјекта песничке збирке *Син земље*, који ће се у оквиру песме „Обала“ запитати: „Да ли сам ово ја? / Овај човек / Кога боли глава, / Пометен је, збуњен / И несигуран. / На све стране / Развејан“ (Карановић 2005: 60). Промишљајући сопствену позицију, у оквиру исте песме, субјект ће властиту позицију микрокосмоса видети као могући интегрални део макрокосмичке слике: „И да ли су то моје очи, / Ови безбојни камичци / Које је на обалу / Избацило сиво јутро? / Таласају се обриси / Ствари“ (Исто).

Поетика измицања и неухватљивости своју јасну позицију утемељиће и у оквиру ове, пете по реду, Карановићеве збирке. Поетика песничке слике која се спознаје готово у моменту ишчезнућа, у збирци *Син земље*, осим што ће заузимати поетичку позицију у оквиру поетског поступка, задобиће и позицију ауто/мета-поетичког говора. Карановићев лирски субјект приказује измицање као судбину песничког чина као таквог, па у песми „Ви, оголеде тополе“ недвосмислено образлаже овакав поетички став: „Знам / Првих лепих дана / Потераћете ви нове листове, / А песници ће појурити / За неком новом сликом. // Стићи ће и / Ником ништа“ (Исто: 61).

Ограниченост гносеолошких потенцијала субјекта и скривеност метафизичке нутрине ствари указује се такође као једна од најочљивијих песничких карактеристика збирке. Биће ствари још једном ће бити представљено као оквир који превазилази границе перцепције и чула, зато ће фигура анђела бити можда најбоља персонификација оваквог поетичког става у оквиру *Сина земље*, али и целокупног Карановићевог песништва, будући да „анђео је тако тих / Да његов лет ти / Не осетиш“ (Исто: 57).

Поезија ће зато бити представљена као ограничени медијум. Знак не преноси садржај, не долази до сржи и нутрине ствари о којима пева, зато лирски субјект у песми „Опрез“ указује на подручје живототворне енергије коју поезија не посредује: „Препустим / Се и песми коју пишем, / Или то барем желим. / Али, опрез! Оне су апстрактне, / Хладне. У песмама живот / Не трепери, чак ни као лист / У хербаријуму“ (Карановић 2014: 160).

Међутим, Карановићев лирски субјект у збирци *Син земље* изложиће, у оквиру песме „Успон“, скоро оптимистичну визију враћања на сам почетак, иако се пут чини неизвесним. „Мора се кренути од малог / И незнатног. Од црне / Тачке са крилца бубамаре“ (Исто: 150), рећи ће поетски субјект, да би у завршним стиховима песме указао на потенцијалност доласка до обриси ствари, прапочетка речи, или пак чисте поезије, у крајњој семантици:

Ићи уским стазама, све ужим,
Непроходним. Пробијати се,
Као зрак кроз облак, или
Звер кроз шуму.
Све до врха, до тачке
Где је сконцентрисан и оштар
Живот, а смрт разређена
И лака. Одакле све ствари
Изгледају незнатне и мале.
Да би се потом кренуло
Доле, у неки облик.
Путељком, где се роне
Речи.
(Карановић 2014: 150)

Остајући доследан поетици потенцијалности и никада до краја уобличене и дефинисане семантике, у оквиру песме „Син земље“, која је и дала наслов читавој збирци, Карановићев песнички субјект изградиће поље постојања и спознања света у домену рефлексije. Та рефлексивност, која је у претходним збиркама била смештена у подручју духа, дакле интелекта и менталних представа, сада се, међутим, позиционира у подручје душе, тј. емоционалног аспекта субјекта: „Земља не зна, да без нас / Не постоји. Да би без / Нас била гола / И узалудна / [...] / Душа: то је простор у коме / Земља једино постоји“ (Карановић 2005: 62).

Најпознатија Карановићева аутопоетичка песма у варијанти збирке *Син земље* указује на поезију као дубоку „усредсређеност, као поунутрашњени свет одабраних тренутака насталих у стварности и сачуваних у осетљивом искуству поезије“, како ће то у свом разматрању закључити Божовић (2021: 68). Конституишући варијанту песме „Поезија настаје“ на платформи човековог животног циклуса и дистинкцији између младости и старости, поезија се указује као поунутрашњено буђење. Поезија рођена и затворена унутар самог субјекта, дакле лишена утеловљења у језик, чини се као корак у откривању чисте поезије: „Поезија ми долази / Понекад у млад јутарњи час. / Песме у ствари више не пишем. / Будим се, и даље, у себи“ (Карановић 2005: 73).

У збирци *Светлост у налети* песме, „већ одавно неповратно одземљене и много пре склоне слутњи и визији него дескриптивности [...] добијају још наглашенију светлосну димензију“, закључује Гојко Божовић (2021: 70). Како, с друге стране, примећује Новица Петковић,

Светлост и тама смењују се и преплићу у већини песама, да би се на крају – у последња два стиха заклопиле „као корице књиге“. Велика осетљивост за видело и таму, и за њихово нијансирање постојала је и код Ми-

лоша Црњанског, нарочито у „Стражилову“. Али, за разлику од друге поеме, која на нас пре свега делује својом музикалношћу, Карановићева тиха песма доноси само тренутне слике и наговештаје: сенка, рецимо, „клизи, измиче“, док светлост „обасјава, зари све пред собом, / све у себи“ (Петковић 2007: 215).

Ова „суптилна лирика“, „написана пре за око него за ухо“ (Исто: 216), у фокус свога песничког поступка поставиће песничку слику, која ће се указати као крајње нестабилна, јер ишчезава у тренутку перцепције. У варијанти аутопоетичке песме „Поезија настаје“ песнички субјект ће тако проговорити о слици која постоји у неухватљивом моменту, при чему и слика сама одлази у домен неухватљивог: „Гледај у то / нетремице, јер визија у трену / одлеће, чим се макну трепавице“ (Карановић 2005: 81).

Будући конципирана на мотивима светлости и таме, у оквиру збирке *Свејлосиј у налейју* до највећег изражаја доћи ће оптички посредници и визуелна чула, па ће се слике често градити из положаја лирског субјекта смештеног крај / поред / иза прозора, који ће постати језик у својој онтологији, будући да „Језик јесте прозиран / али оно што се кроз њега види / невидљиво је“ (Исто). Објекат преноса ће се и у овој збирци указати као рефлексција, будући да у једној другој песми исте збирке, „Земља има црте твога лица. / И ово није прозор него огледало“ (Исто: 92).

Семантика, метафизичка нутрина, биће ствари, још једном ће бити потврђено у простору *иза*, постајући сенка појавности: „видео сам, сигуран сам, // ту сенку, што клизи, измиче, / и светлост у налету / како обасјава, зари све пред собом, / све у себи“ (Исто: 84). Позиција језика, као знака у коме биће ствари увек остаје негде *иза*, у Карановићевој збирци биће додатно проблематизована у смислу адекватности медијума песничке уметности, будући да сада у песми „Ван Гог у пољу“ песнички субјект жели да посегне за поступцима својственим сликарству: „моја рука тражи кичицу, изговор“ (Исто: 86).

Како се више пута поменути манир поезије Војислава Карановића огледа у поступку у коме семантика никада не добија пуну идентификацију, већ један семантички наговештај подрива други, једна се могућност уобличава док се друга, опречна, назире, тако ће и *Свејлосиј у налейју* поништити онтологију бића које се налази у простору *иза* знака. Поетика по којој знак скрива други знак, чија нам нутрина измиче, у којој биће предмета остаје скривено, поништиће аутопоетика из песме „Предмети“, који „су коначно / то што јесу, што су одувек / желели да буду: / глуве контуре од стакла, дрвета, метала“ (Исто: 103). Спознајући предмете у једнодимензионалној онтологији, Карановићева збирка несумњиво прави искорак у погледу развојне линије песништва, и то у погледу ништења једнога од базичних поетичких ставова. Семантичка игра Карановиће-

вог дискурса се тако, и у збирци *Светлост у налети*, наставља и продубљује.

Измештање рефлексије из подручја духа и позиционирање у простору душе, начињено у збирци *Син земље*, посебан значај добиће у оквиру седме Карановићеве збирке *Наше небо*, збирке која ће подручје емоционалног одредити као једини простор у оквиру субјекта који поседује макар какву гносеолошку моћ. Варијанта програмске песме „Поезија настаје“ тако ће у оквирима ове збирке утврдити измењену позицију са које произлази песништво Војислава Карановића. Сазнање још увек бива експлицитно означено као подручје ограничења у смислу опажаја, зато песник задржава мотиве стакла / прозора, које је формирао са претходном збирком: „Жена у црној јакни, омотана белим шалом, / носећи у руци котарицу прекривену / крпом неодређене боје, нестаје / у улазу зграде преко пута. // Лица приљубљеног уз прозорско / стакло, то успевам да видим“ (Карановић 2014: 274). Међутим, већ у наредним стиховима песнички субјект констатује како „опис и нарација убијају поезију, јер / свет / увек виде као нешто споља, намећу нам / дистанцу“ (Исто). Иако, дакле, песничко утеловљење песме у речи удаљава знакове не само од значења, већ удаљава знакове једне од других, језик се јавља као неминовност, као једини посредник који је песнику доступан, јер „чиме и како говорити о свету и себи, / ако не тако, описујући и причајући?“ (Исто) Прихватајући, дакле, језик као нужно, иако неодговарајуће средство посредовања, песник ће своју поетику јасно утемељити у подручју емоционалног: „Осећање – једино је оно битно. Имати га у себи, / из њега говорити“ (Исто).

Поводом седме Карановићеве збирке Божовић (2021: 71) примећује да „небо постаје основни хоризонт“, а оно управо постаје језик у својој бити, па би се могло рећи да је ова Карановићева збирка донела особену позицију песничког инструмента који није више само медијум, посредник, који увек остаје на пола пута до упризорења, већ сада поприма карактеристике из неосимболистичког наслеђа, постаје креативна инстанца у чину настанка поезије. Потрес, изазван „у мисли једног / њеног становника, / оног што се сетио / речи: живот“ (Карановић 2014: 272), преноси се и на „небо језика“ (Исто), чиме се указује на живототворност језика као медијума. Иако сазнајна моћ остаје са утврђеним ограничењима, језик јесте тачка у којој се песнички чин развија: „то се ништа не дешава / тамо, споља. Нити то / опажају чула твог тела. / То чему си за трен / био сведок дешава се само / у души твога језика“ (Исто: 280).

Измештање спознаје из домена духа у домен душе, у збирци, дакле, представља готово исцељујући песнички чин. Будући да је језик од неадекватног медијума израстао у подручје обликотворне инстанце, чини се да је гносеолошка рана, узрокована вишедеценијским расцепом између знака и означеног, бића и језика – коначно

зацељена. Песма под називом „Рана“ у оквиру збирке *Наше небо* указује на сам језик као тачку у којој се догодило зацељење: „Али, не постоји рана која на крају / није зарасла. И овај разрез убрзо / прекрива млада кожа неба“ (Карановић 2014: 278). Млада кожа као подручје младога језика у феноменолошком смислу, који и јесте поезија у основном значењу, дакле језика на извору, јесте искра у којој се указује подручје чисте поезије, која, у оптимистичној песниковој визији, сада не изгледа као никада достижно подручје.

Осма песничка збирка, под називом *Унутрашњи човек*, позабавиће се, на особен начин, питањем односа субјекта и света, које се протеже кроз читав песников опус. Песнички субјект бележи потребу за спознањем сопствене нутрине, па ће збирка испољити тежњу ка досезању „унутрашњег бића“, „које неће остати затворено за спољни свет већ ће силно желети да га испуни својим имагинативним доживљајима и увидима“ (Божовић 2021: 74). Однос са светом указаће се као креативни процес будући да је фигура човека попримила одлике створитеља, који ствара ни из чега. Тако ће у песми „Стварање“, у почетним стиховима, песник записати „Човек ствара човека. / Ствара га лако, без грча / и напора“ (Карановић 2014: 332), да би само неколико стихова након тога аутор и језик довео у исту раван креативног процеса: „Али човек говори, и сваком / својом речи он ствара / човека“ (Исто). Однос субјекта и света тако ће се, у збирци *Унутрашњи човек*, градити у семантици бесконачне игре креативног чина субјекта и језика.

С друге стране, готово оптимистична визија о могућности досезања подручја чисте поезије, изграђена у претходној збирци, у оквиру песама збирке *Унутрашњи човек* вратиће се песимизму и поетичком ставу о немогућности спознања бића, а ишчезнуће предмета / знакова / значења постаће главна идејна нит читаве збирке. „Трудим се, покушавам да задржим / и сачувам нешто“ (Исто), гласе почетни стихови песме „Нестанак“, да би у завршници песме лирски субјект јасно проговорио о ишчезнућу, како предмета тако и рефлексии: „јер неко све више односи, из / моје куће краде. Нестају ми / подједнако ствари и / привици ствари“ (Исто: 324).

Прапочетна реч, трансцендентално знање и само биће ствари указаће се као удаљено, а Карановићев песнички субјект ће узрок оваквога стања видети у карактеристикама савременог друштва које у први план ставља рационални део човекове личности. Развијање духа, а не душе, биће она тачка у којој ће Карановић проблематизовати савремену концепцију живота, па ће у песми „Дете учи“ песник записати: „Знање расте, искуство је све / веће, али дете, њега / све мање у човеку има“ (Исто: 316). У погледу генезе песништва Војислава Карановића ова поетичка карактеристика, коју готово да можемо одредити као подручје ангажованости, свакако представља искорак из линије ауто-мета/поетичког певања.

Најпознатија песма Војислава Карановића, с друге стране, у варијанти збирке *Унутирашњи човек* проговориће о односу песништва и живота. Указујући на песништво као подручје чији говор превазилази референцијаност у оквиру опипљивог света, уплив живота у песништво одредиће се као тачка која „чини да поезија / дрхти, тетурa / једва одржава / равнотежу“ (Исто: 326).

Девета и последња збирка у ауторовом досадашњем стварању израста на тежњи која је конституисана већ у самим почецима стваралаштва Војислава Карановића. *Избрисани трагови* формираће се на поновном трагању за простором чисте поезије, што се опет указује као кривуда и неизвестан пут. Изграђујући човекове сазнајне моћи и само биће / субјект у подручју рефлексije, Карановић ће наново активирати мотиве стакла / огледала, а сам језик, изједначен са субјектом, поново ће бити проблематизован у смислу моћи трансфера значења. У песми „Опис“ рефлексija ће се изградити као иманентна црта човековог бића, чиме се поново наглашава ограничена гносеолошка моћ: „Пред огледало, иако све на свету / Претвара у огледало. Има ли смисла / Тог човек описивати? Има ли речи / Која је нешто друго а не његов опис?“ (Карановић 2020: 209).

Трагање за чистом поезијом развијаће се кроз потрагу за изворним језиком, оним прапочетком, способним да уприсутни само биће ствари, у чему се језик који познајемо, и којим се служимо, указао као неадекватан. Удаљавање од прапочетног, изворног језика, као последице ограничених моћи самог субјекта, биће јасно назначено у оквиру песме „Избрисани трагови“: „Са школске табле сам обрисао / Прва написана слова, / Велика и мала, / [...] / Након тога почело је све / Да се брише“ (Исто: 216). О овако конституисаном песничком ставу проговориће и песма „Речник“, у којој се препознају јасне назнаке тежње ка метафизичкој нутрини кроз тежњу за језиком на његовом изворишту. „Не онај речник, онај предмет / Који речи затвара у кавезе“ (Исто: 210), записаће песник, „Него онај речник који је кућа / У коју се, након лутања / По небеским просторностима / Враћају звезде и уморне лежу // У постељу од људског даха“ (Исто).

Како је Војислав Карановић током година стварања задржао манир да никада до краја не уобличи једно значење и један поетички исход, тако ће и у оквиру збирке *Избрисани трагови* у визији немогућности досезања изворне поезије, бића, језика, искрсавати наговештај о новом језику који, на концу, досеже до песме. Девета варијанта аутопоетичке песме „Поезија настаје“, кроз слику двоје људи, визију могућег љубавног сусрета, или пак еротског загрљаја, доноси и слику речи које проналазе песму, и постају једно: „Ти људи личе на песму / Док се ствара. Ненадани сусрет / И речи песме оставља без даха, / У немој загрљају“ (Исто: 223). Иако тај загрљај остаје нем, дакле непреносив, чини се да у поезији Војислава Карановића у најновијој фази ипак искрсава чиста поезија као могући исход потраге.

Поезија Војислава Карановића, сагласна је критика, представља један од најбољих песничких опуса које савремена српска књижевност познаје. Осим што је изградио особен и препознатљив песнички стил и поетичке константе којих ће се, уз мање модификације, чврсто држати током четири деценије стварања, ауторов опус је и подручје које је на нове генерације песника извршило најснажнији утисак. Драган Бошковић (2014: 384) рећи ће тако да „ова поезија јесте мера савременог српског песништва, која у поетикама других песника остаје уписана и као несвесни цитат и као завет песничке имажинације“, додајући притом „да савремено песништво гледа Карановићевим очима или не гледа уопште“ (Исто).

Ова поезија свакако да јесте „велика поезија у поезији ненаклоњено време“ (Исто: 384), и зато, ако негде, у неком простору, макар и у наговештају, постоји нада за досезањем и спознањем подручја чисте поезије, онда га свакако треба тражити нигде другде до међу стиховима Војислава Карановића.

Извори

- Карановић, Војислав. *Дах ствари: изабране ђесме*. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 2005.
- Карановић, Војислав. *Поезија настаје: изабране ђесме*. Београд: Народна библиотека Србије, 2014.
- Карановић, Војислав. *Зајрљај у коме нема никоја: изабране ђесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије, 2020.

Литература

- Bart, Rolan. „Smrt autora“. U: Miroslav Beker. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986, 176–180.
- Bašlar, Gaston. „Poetika slika“. U: *Pesnička slika*. Prir. Miloslav Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 49–57.
- Божовић, Гојко. „Како поезија настаје? Од растављеног језика до обновљене блискости у поезији Војислава Карановића“. У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 57–81.
- Бошковић, Драган. „Карановић: Где је песма?“ У: Војислав Карановић. *Поезија настаје: изабране ђесме*. Београд: Народна библиотека Србије, 2014, 383–391.
- Бошковић, Драган. „’Покрети’ Војислава Карановића или: Како (ни) сам положио последњи испит на основним студијама“. У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Де-

- санка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 17–36.
- Брајовић, Тихомир. „Речи и слике“. У: Војислав Карановић, Ненад Шапоња, Саша Радојчић. *Речи и сенке: избор из транссимболичкој њеснишћива деведесетих*. Прир. Тихомир Брајовић. Београд: Прo-света, 1997, 5–23.
- Крагујевић, Тања. „Трактат о слици, дарови замишљеног“. У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 247–268.
- Петковић, Новица. *Словенске њчеле у Грачаници: оїледи и чланци о срїској књижевностїи и кулїури*. Изабрао и прир. Драган Хамовић. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Радојчић, Саша. „Војислав Карановић: Субјект као поље сила“. *Реч*, часопис за књижевност и културу, број 32, 1997, 19–21.
- Радојчић, Саша. „О песништву Војислава Карановића“. У: Војислав Карановић. *Поезија настїаје: изабране њесме*. Београд: Народна библиотека Србије, 2014, 15–24.
- Стојановић Пантовић, Бојана. „’Поезија настаје’ – програмске варијанте једне песме Војислава Карановића“. У: *Поезија Војислава Карановића*, зборник радова. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 37–56.
- Šutić, Miloslav. „Uvod“. У: *Pesnička slika*. Прир. Miloslav Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 5–38.

Ivana Tanasijević

A View Through a Closed Window: The Phenomenological Hiatus of Vojislav Karanović's Poetry

Summary

The paper aims to show the genesis of this particular poetic expression, which developed over a wide span of four decades, by highlighting the basic poetic postulates on which Vojislav Karanović's poetry was formed, through the analysis of individual poetry collections. Highlighting as the basic characteristic of the author's poems their autopoietic and metapoietic nature, the position of the poem which, no matter what it talks about, actually talks about poetry and the poetic act, the paper also traces the development of individual poetic attitudes through nine poetry collections. The beginning of the author's poetics in the key of neo-avant-garde experiment is considered both in terms of the traces that he will manifest in subsequent collections, and in terms of the undoubted creative transformation in the direction of transsymbolist ideas.

Built in the space of instability of the world, subject, language, in the ontology of the poem in which signs slide, slip away, move away, and the poem always

remains somewhere behind, the poetry of Vojislav Karanović creates a special position of poetry that searches for the sign, language, the being of things, poetry and, ultimately, the lyrical subject itself. Building, on the other hand, a poetic manner in which the final identification of the sign never comes, where semantics, once hinted at, already annihilates itself in the next poem / next verse, the poet has built an opus in which interpretation always moves on the edge of a multitude of possibilities, which is why the work views Karanović's work from the position of a special poetic game that never ends.

Defining the poetry of Vojislav Karanović as "the great poetry in an unkind time", the paper in its conclusion points to the importance of the author's poetry, both from the perspective of the poetic revolution that the poet made in his trans-symbolist beginnings, and in terms of the influence that this opus has had on generations of contemporary poets.

Keywords: Vojislav Karanović, the neo-avant-garde experiment, transsymbolism, autopoetics, metapoetics, poem, sign, language, phenomenological hiatus

Примљено: 20. 3. 2025.

Прихваћено: 20. 11. 2025.