

ЛИВАДИН КРАЈ ПЕСМЕ¹

САЖЕТАК: Рад се бави механизмом краја песме у поезији Раше Ливаде, ослањајући се на Агамбенов есеј *Крај њесме*. Ливадине поенте, иронични резимени или профани савети са краја песме на специфичан начин синтетизују хетерогену и фрагментарну постмодерну грађу песме. Док се централно тело песме бави деконструкцијом стратегија приказивања да би осветлило идеолошки конструктивизам историје, крај песме код Раше Ливаде наноси одлучујући ударац у таквој деконструкцији, отварајући простор за краткотрајну изолацију од интегрисаних система моћи.

Кључне речи: крај песме, поезија, проза, идеологија, утопија.

Поезија песника, уредника и преводиоца Раше Ливаде стане у свега три збирке: *Појрскан знојем казальки* (1969), *Аиљаниџа* (1972) и *Караниџин* (1977). Ипак, тај скромни поетски простор, својом актуелношћу и непосредношћу, представља тачку сусрета српске новије поезије и европских и светских културних токова.² Раша Ливада припада оној групи српских песника који седамдесетих година па надаље пишу нову интелектуалну, стварносну поезију, поезију која се не задовољава ни претходно извојеваном аутономијом књижевности ни њеном идеологизацијом. У простору између ларпурлартизма и антиестетског, антилитерарног концепта, ови песници у свој однос према стварном интегрису постмодерну амбиваленцију прихватања и отпора, симултану афирмацију и негацију моћи. Тиме се избегава чиста афирмација моћи која води у нови/стари конзервативизам, рестаурацију традиционалног песништва и миметизовање идеолошких образаца који се самопотврђују кроз форму уметности, а са друге, стране избегава се и потпуна негација моћи која завршава повратком метафизици. На који начин песник позиционира себе у том амбивалентном односу према идеологизованим структурама језика и стварности, покушаћемо да размотримо посредством аутопоетизације присутне на крају Ливадиних песама, имајући у виду Агамбенов есеј *Крај њесме* (Agamben 1999).³

¹ Рад је писан у оквиру докторских студија, под менторством проф. др Владимира Гвоздена.

² Заступљен је у свим антологијама српске поезије објављеним после 1970. године у иностранству, и у великом броју домаћих антологија.

³ У раду ће се користити слободан превод са енглеског језика, намењен потребама рада.

Оште постмодернистичко децентрирање, критика метафизике субјективитета и бег од сваког логоцентризма прете да постмодерно заиста постане, како каже Ернст Гелнер, „метаглебетање ком нема краја”. „Мора се признати да је у питању тежак задатак: ако песник инсистира на иронији, персифлажи, пародији, сарказму, аутоиронизује и аутоестетизује сопствени чин, онда је потребан велики напор да се очува имплицитна идеја да је креативна свест у стању да буде рефлексивна”, сматра Владимир Гвозден у поговору антологије новијег српског песништва *Девећ српских ђесника* (Гвозден 2012: 287).

Која тачка у телу постмодерне поезије дозвољава рефлксију? Када Агамбен говори о крају песме, он се, пре свега, позива на Валеријеву дефиницију песме као „продуженог оклевања између звучања и значења” (Agamben 1999: 109).⁴ Међутим, „ако поезија живи само у сталној напетости између семиотичких и семантичких низова, шта се дешава у тренутку краја, када супротстављање два низа није више могуће?” (Agamben 1999: 114).⁵ Агамбен даље пита: „Ако је поезија дефинисана прецизно могућношћу опорачења, следи да последњи стих песме није стих. / Да ли ово значи да последњи стих прелази у прозу?” (Agamben 1999: 112).⁶ Свакако, крај песме је само својим „горњим делом” директно везан за време-простор песме, док је са друге стране усмерен на привидно празан простор који се поставља између уметности и стварности. Да ли тај празан простор може бити краткотрајна изолација од интегришућих система моћи, простор сусрета уметности и стварности који је ослобођен терора идентификације, и уметничке и стварносне?

Најпре треба одредити природу Ливадине поезије. Несумњиво да је реч о изразито наративним песмама, усмереним на сирови свет иманенције, огољене стварности микродогађаја који неретко имају своју драматургију. Док су прве две збирке *Појрскал знојем казаљки* и *Аиљанџида* везане за митске теме и симболе, поема *Хороској*, којом се завршава *Аиљанџида*, као да отпочиње песникову ресекцију стварног која своју кулминацију доживљава у последњој збирци песама *Каранџин*. Управо таква критичка веристичка поезија сматра се песниковим највећим донетима: „350 стихова набијених енергијом чистог рокенрола” (Albahari 2008: 35), како Албахари означава поему *Хороској*, покушавају да искораче из система, из тог прецизно унапред приремљеног хороскопа који се неминовно уписује у пасивно постојање човека. „Пловидбе више не личе на наше судбине / Бродови превозе само своје димове Само / – оружје – дуван / – паладијум А капетани су постали /

⁴ Valery’s definition of poetry: “The poem: a prolonged hesitation between sound and sense.”

⁵ „If poetry lives in the unsatisfied tension between the semiotic and semantic series alone, what happens at the moment of the end, when the opposition of the two series is no longer possible?”

⁶ „For if poetry is defined precisely by the possibility of enjambment, it follows that the last verse of a poem is not a verse. / Does this mean that the last verse trespasses into prose?”

савршени шрафови бродских мотора” (*Калиџанија*). „Изгубљена генерација”, „изгубљена између привида меког комунизма и стварности тврде верзије, између привида успешног самоуправљања и стварности неуспешног економског система, између привида федералног устројства и стварности наводно непостојећих граница” (Албахари 2008: 39), смештена је у скупчени простор између идеологије и утопије, а пре свега у град који је место пресека памћења и искуства, симулација и стварног. Земун није само град „Миленијумске Куле”, „Николајевске цркве”, „Летње позорнице”, није само географска граница између два света, Запада и Истока, Аустрије и Турске, него карантин, чистилиште као метафора одвајања, селекције, терора идентификације:

„[и] каква смо само мешавина били:
 Словени...Грци...Германи...
 Угари...Јевреји...Латини...Ах,
 Не знаш ти колико одора промени
 Глумац,
 Док не остане го. И питаш:
 Шта нас је одржало,
 Која култура...обичаји...
 Одговорићу ти:

Карантина више нема (У-НАМА-ЈЕ) /
 Ал научио нас је да људе / Делимо на здраве и убоге” (*Чистилиште*).

„Не требају нам пробуђени мртви, већ ГРАД; И све мора бити спуштено на земљу, ниско, прегледно” (*Писмо рабина Алкалаја*). Подривање стварности могуће је само из саме стварности јер се трансценденција реализује из иманентности: „Без чистилишта иманенције нема ни трансценденције која води из поретка. То је прихватање трансценденције одоздо” (Лошонс 2012: 27). Јасно је да су основне фигуре такве интервенције на стварност у рефлексивној поезији Раше Ливаде иронија, аутоиронија, гротеска, парадокс, сарказам. Депатетизација митологизованих садржаја, подривање производње знања и веровања уз готово потпуно одсуство естетизације захтевају сабраност у постојећем тренутку:

„нека је крај поласцима у давна искуства /
 међу бераче кајсија, медаре и бескрајно /
 растрзана времена. Младост је на крају, увек, мртва /
 а буђења детиња, сви ти Енсорови ликови – то је нешто сјајно /
 које се удаљило правећи свој пут. Не треба трчати /
 за тим...а то уистину, чинимо: не, не треба гланцати /
 твоје путеве. Може се изродити нов сјај – биће нам стран. /
 У новим одблесцима, можда, никада...зар, себе да не препознамо? /
 Стога, ипак, обезбедимо се и не доживимо тај срам /

непробојне капије на све путеве повратка – подигнимо” (*О њрављењу сонета*).

Град Раше Ливаде готово је надреалистички град који омогућава Бенјаминово „профано озарење”, дијалектичко укрштање помоћу кога се уместо „патетичног и фанатичног подвлачења загонетне стране загонетног” продира у тајну „само утолико уколико је откривамо у свакодневици, захваљујући дијалектичком начину гледања, који свакодневицу схвата као непроницљиву, непроницљивост као свакодневну” (Benjamin 1974: 271).

„Испнем ти се, каткад:
 Као сви они,
 који се не баве политиком,
 а хоће град на длану
 да имају,
 и мутан видик, мутан:
 Ко песма с превише слика.
 Чучим у буђавој празници,
 (ГОЛУБ У ОЛУКУ)
 слушама:
 Сплели се језици туриста,
 и ричу црева
 трубе
 јерихонске” (*Миленијумска Кула*).

Да је поезија и истина суштинско питање које Ливада покушава да реши, уочава и Дамњан Антонијевић наводећи да Ливада „уверава песмом да је истина поетска чињеница, као што је поезија одређена, и сурова, истина, свет са којим се суочавамо”. Тако се поезија „изборила да не буде на маргини дешавања, да не буде изговор за било чији разбољени, срцепарателни сентимент већ учешће у стварности, речју тешком од значења и акције” (Антонијевић 1978: 137): „И погледај сада моја апстракцијо – у своју утробу. Тамо / нема материце. Нема могућности да се роди нешто живо. / Примети. Сећања немају крв. Додуше. Могу она овлажити / усне када ме освоје” (*О њрављењу сонета*).

Вишак материјалности у поезији Раше Ливаде, парадоксално, обнавља идеал. Деконструкцијом човекове одомаћености у свету, иронизацијом свакодневице у којој нема могућности за догађај, „[ј]ер све око нас нуди неки плод / Први пут: / (После је на свим трпезама.)” (*Рајино Осјерво*), па је „радиоактивност сва твоја активност” (*Хороској*), песник утопијски образац хуманости не проналази у прошлости, већ је он „изведен из знаних и могућих основа људске величине” (Gordić 1977: 33), из „извесних шанси људске ситуације” (Gordić 1977: 32), коју су непрестано заобилазили и априорни нихилизам и доброхотна наивност. Интензивирани нагомилани реализам, који је доведен до пароксизма, поставља питање шта чини људско друштво осим

простог система размене. Ако је, како наводи Рансијер, „[у] Малармеово време, главна политичка брига била да се утврди да ли је биће које говори заиста „тамо где би требало да буде” (Ransijer 2008: 87), Ливада показује шта се дешава када је биће које говори управо тамо где би требало да буде: „С-уморан сам. Осуђен на живот са предумишљајем, ослушкујем ту мистичну канализацију, у коју живи бацају живе, тај вечни ритам СТВОРЕЊЕ ОТКРОВЕЊЕ ИСКУПЉЕЊЕ, то стално паковање кофера, то стално сушење крушака за најдужи пут” (*Писмо рабина Алкалаја*).

Како фигурира Агамбенова дистинкција поезије и прозе, у овој изразитој материјалности и наративности Ливадиног поетског света? Агамбен наводи да „[м]огућност опкорачења представља једини критеријум за разликовање поезије од прозе. Јер, шта је опкорачење, ако није супротстављеност метричке границе синтаксичкој, прозодијске паузе семантичкој. ‘Поезијом’ би се тако називао дискурс у коме је та супротстављеност могућа скоро у потпуности. ‘Проза’ би била име за дискурс у коме ова супротстављеност не може да се догоди” (Agamben 1999: 109).⁷ Са друге стране, Рансијер на другачији начин формира опозицију поезије и прозе:

„[п]одела послова може се упоредити са поделом у књижевности: материјалном богатству одговара поетика слика и језик прозе који је нем и, у ствари, нумеричка размена, пренос материјала; симболичком богатству одговарају суштински језик и поетика мистерије лишена једнаке, дакле, продуктивне размене, аналогно духу и Идеји, и која ставља свој печат на све разасуте, незане покрете који се крећу ка неком богатству” (Ransijer 2008: 96).

Ливадина наративна поезија у овој подели више одговара језику прозе, његов стих је можда „само оптичка илузија стиха” (Gordić 1977: 33), само захтевани начин читања а не подразумевани начин писања. Ако микродогађаји Ливадине поезије користе на специфичан начин језик прозе и тиме избегавају Агамбенов прелазак у прозу само последњег стиха, шта се онда дешава на крају песме Раше Ливаде? Да ли се у ствари ради о инверзији Агамбенове структуре песме, да ли у случају Раше Ливаде песма своју лирску незавршеност остварује управо у тачки коначног обрушавања нагомилане наративности односно на самом крају песме?

Најпре треба установити шта уопште представља крај песме у поезији Раше Ливале. Скоро све песме *Каранџина* у циклусу *Пиљевине* завршавају се својеврсним аутопоетичким рефреном: „А Ливада каже...” Функција и однос ових луцидних гномских исказа према телу песме које им претходи није увек исти. Некада Ливада на крају проговара у форми поенте, иако је то „мол / ићу

⁷ „Possibility of enjambment constitutes the only criterion for distinguishing poetry from prose. For what is enjambment, if not the opposition of a metrical limit to a syntactical limit, of a prosodic pause to a semantic pause? ‘Poetry’ will then be the name given to the discourse in which this opposition is, at least virtually, possible. ‘Prose’ will be the name for the discourse in which this opposition cannot take place.”

превазиђено” („Предугачка провиђења замуће поглед” [Из *Асизија*]), некада у форми ироничног резимеа („Прети, или ће те заборавити.” [Очеви]), профаног савета („Ти, који певаш, ако си од тог соја: Пази, да не допеваш.” [Из *Изнаница*]), некада ова крајња аутопоетизација намеће перспективу која синтетизује хетерогену и фрагментарну постмодерну грађу песме („Ако си од дана: Иди у дан / ако си од ноћи: Иди у ноћ.” [Кајеџанија]). На који начин овакав крај песме структурира и осмишљава песму у целини? Одакле говори тај крајњи наративни глас?

За разлику од централног тела песме које се интензивираном материјалношћу бави потрошњом смисла, овај иронични, сентенциозни завршетак производи смисао. Он својим позиционирањем у односу на претходно установљени објекат (централно тело песме) омогућава рефлексију и иронију, као доминантну стратегију Ливадиног односа према стварном. Ако централно тело песме за сопствени објекат из ког се успоставља има хетерогену и недовршену стварност, овај гномски завршетак за свој објекат према коме се односи има довршену песму. Такво двоструко удаљавање од стварног тежи да обезбеди повлашћени поглед који је изван времена-простора, иако се неминовно њему обраћа. „Клица проклија само на угашеној звезди” (*Миленијумска Кула*): песник ствара дистанцу, пушта песму да се смири у подручју сопственог означеног и проговара одричући се сопственог песничког идентитета.

Правећи разлику између претходног песничког гласа и завршетка: „А Ливада каже...”, песник рефлектује отпор институционализацији литерарности и идеологизацији песничке фигуре која је, такође, доступна у расположивим залихама идентитета. Ливада се двоструко удаљава од фигуре песника који се под маском субверзије ваља у исконструисаној сопственој безгрешности, у којој је привидно имун на медијску, потрошачку и политичку униформизацију. Наративни глас са краја песме двоструко се удаљава од сваког насиља идентификације:

„тројица у мантилу кажу исп
раве имају зеле
не очи кажу ти си на становишту маркса ти си
на позицији тро
цког ти си на линији гародија ти си маовац т
итовац кастрова
ц и тако то а уствари ниси ти ни на каквој л
инији ти си тач
ка ти си маково зрно ти си квазиквекер паран
оични члан кућн
ог савета који слуша вести из веома лоше оба
вештених извора” (*Хороској*).

За разлику од Агамбеновог краја песме, који представља тачку отварања према материјалности простора и времена, Ливадин крај песме покушава да формира оно острво краткотрајне изолације од интегришућих система, од претконструисаних пловидби „које више не личе на наше судбине”. Ливадин крај песме рачуна на симболичну економију друштва, независну од економске политике профита, која је доминантни слој централног тела песме. Да је могућа само краткотрајна изолација, истиче и Албахари:

„[х]ороскоп није почетак; Хороскоп је крај. Додуше, ‘у његовом крају је његов почетак’, зато само мало застајем, тек да удахнем ваздух, да се промешкољим и ево, поново постајем ‘умишљено средиште свемира’, ‘санта леда’, ‘поларни пас’, нула, ништа, све” (Albahari 2008: 40).

Ливадине песме које се не завршавају овим делотворним рефлексима често се окончавају у одсуству догађаја, у последиčnoј немој сцени где се још само предмети оглашавају: „[о]грлица / Пуца / Перле / Скакућу / И одзвањају Низ степенице” (*Библиотекарка*) или „[и] ено је кућа, / (ДВА-ТРИ СКОКА.) Ено су врата, / Хвата браву, али глава пада / На бетон: Цури. / Из корпе: / Црвено-непце-лубенице, / И церек жутог семења” (*Мајка*). Агамбен у свом есеју *Крај њесме*, позивајући се на Дантеа, такође говори о овој поетској могућности: „Завршетак последњих стихова је најлепши ако се они заједно са римама обруше у тишину. Шта је ово обрушавање песме у тишину? Каква је лепота која се обрушава? И шта остаје од песме после њеног пропадања?” (Agamben 1999: 113).⁸ Агамбен такву тишину краја песме повезује са поновним „мистичним сједињавањем звучања и значења”:

„[т]о би значило да се песма обрушава уз још једно обележавање супротстављености семиотичког и семантичког, баш као што и звучање изгледа да заувек упућује на смисао, а смисао заувек указује на звучање. Двострука напетост која покреће језик, не умире у коначном разумевању: уместо тога, она пропада у тишину, такорећи, у бескрајно падање. Песма тако открива циљ своје смеле стратегије: пустити језик да коначно сам себе исказе, а да не остане недоречен у ономе што је речено” (Agamben 1999: 115).⁹

Преведено у контекст поезије Раше Ливаде, где је наведеној функцији језика аналогна Ливадина функција догађаја, може се рећи да овом тишином

⁸ „The ending of the last verses are most beautiful if they fall into silence together with the rhymes. What is this falling into silence of the poem? What is beauty that falls? And what is left of the poem after its ruin?”

⁹ „This would mean that the poem falls by once again marking the opposition between the semiotic and the semantic, just as sound seems forever consigned to sense and sense returned forever to sound. The double intensity animating language does not die away in a final comprehension: instead it collapses into silence, so to speak, in an endless falling. The poem thus reveals the goal of its proud strategy: to let language finally communicate itself, without remaining unsaid in what is said.”

која следи нагомилану материјалност симулација догађања Ливада пушта догађај да говори сам за себе и да се коначно у својој неутемељеној појавности аутодеструише: „престани да читаш исцепај / сатри песму ову / и сатри песме све али их не заборави човече” (*Хороској*).

Са које позиције говори песнички глас, а са које наративни глас са краја песме? Наративизација базирана на сировој материјалности и догађајности (у централном телу песме) врши се привидним неутралним опажањем, осликавањем „универзалних субјеката”, који се по Пешеу (Pêcheux 1975) као „добри” субјекти препознају у расположивим залихама идентитета које намеће интердискурс. Крај песме означен променом позиције онога који говори („А Ливада каже...”) захтева премештање из „универзалиог субјекта” у „индивидуалин субјекат” који привидно измиче одредбеним, конструктивистичким дејствима интердискурса. Такво готово одсуство субјекта у простору иманенције Ливада надомешта покушајем поновног рађања субјекта на крају песме. Међутим, оба процеса, и идентификација и противидентификација, завршавају се потчињавањем интердискурсу, па је крај „А Ливада каже...” само покушај Пешеве перманентне дезидентификације која се нуди као решење, али и као нова утопија. Тако „[п]есник комбинује афористичке исказе и тамне апокалиптичке слике, које сведоче о томе да између уметности и живота, између позе и ствариог положаја, човек остаје у међустању еклипсе, прошаран неотклоњивим, прожимајућим траговима” (Гвозден 2012: 285). Субјекат је у Ливадиној поезији разапет између памћења *Пиљевина* и искуства *Смол*.

Упечатљива субјективност поетских слика Раше Ливаде објективизована је са једне стране начином конституисања поетског света (привидно неутралним приповедањем), али и Бенјаминовим „профаним озарењем” као сталним извором препознавања и усклађивања са стварним. Микродогађаји су метонимијски објективни корелативи који, упркос постмодерној партикуларизацији, делују у простору универзалиог. Ако је отпор „сила која субјективизује” (Ložonc 2012: 23), да ли је онда простор субјективности онај који најбоље емитује силу отпора? Или је на месту Гелиерова критика постмодернизма као својеврсне „хистеричке субјективности која надилази Џојса, Хемингвеја и Вулфову” (Gelner 2000: 40)? Делезова и Гатаријева едипизација којом је процес производње жеље замењен поступком уписивања жеље можда се највише чини видљивом управо из перспективе приватних прича, парцијалних истина које су једине могуће истине постмодернизма. Ливада депатетизацијом, демистификацијом и демитологизацијом, кроз суочавање са политичком и друштвеном ствариошћу, тежи управо, ослобађању „желећих машина”, Спинозног *conatus*-а, оног „ја јесам” које је отуђивао кроз различите механизме моћи и сада треба поново да буде освојено. Остварити афирмацију бића у недостатку бића, што је задатак Спинозине етике, циљ је до кога Ливада долази концептуално посредством убедљивих поетских слика.

Агамбен своју тезу о суштинском значају краја песме изводи из механизма опкорачења као супротстављености, напетости метричко-ритмичких и синтаксичко-семантичких низова. У каквом су односу ови слојеви звучања и значења у поезији Раше Ливаде? Како у Агамбеновој претпоставци о значају опкорачења фигурира Ливадино опкорачење које је присутно на нивоу саме речи? Говорећи у целини, у Ливадиној поезији не може се приметити некакво аутономно, естетизовано, произведено звучање. Оно је везано за интензивирање звука свакодневице, окошталих језичких структура које су у повлашћеним тачкама естетизоване језичком игривости, која опет има деконструјућу а не творбени карактер. Тако, звучање у поезији Раше Ливаде прати семантички слој, интензивира га, разлаже и демонстрира. Метриком се ствара одговарајућа атмосфера, миметизује се амбијент догађаја: „Огрлица / Пуца / Перле / Скакућу / И одзвањају Низ степенице” (*Библиотекарка*) – оваквим распоредом речи које су обележене почетним великим словом предочава се само одвајање перли и ритам скакутања којим се песма, како смо већ рекли, обрушава у немој сцени. У песми *Силеџија* додатна тензија и драматичност силеџијског чина остварује се повлакама које захтевају неку врсту хомогенизације утиска:

„[о]на на руб стаде.
Ужасан ударац-петом-у кичму, и паде [...]
он је шчепа-за-косу, и
Баци-на-колена [...]
Он, као и сви отмичари, забацује-косу-
И-кроз-трепавице-посматра, у тепсији
Неба: Главу-од злата, трбух-од-сребра,
Колена-од-железа, стопала-од-земље:
Лик сјајан, силан, његов” (*Силеџија*).

Просторна организација језика, такође, доприноси интензивирању утиска и уверљивости догађаја: „П/А/Д/А/М/О-у кревет” (*Суџуџа*) – вертикална позиција слова који се нижу у хоризонталу омогућава визуелизацију сусрета где: „Ни празни-ни сити: / Враћамо се из тог загрљаја, / Који је само увећао разлике”.

Опкорачење на нивоу речи, које је веома присутно у поезији Раше Ливаде, уместо логике стандардног опкорачења које доводи у везу одређене речи и одржава напетост слојева звучања и значења, оно механизује стварност, удваја је, пресеца и ставља у исту раван. Тако се миметизује општа машинизација стварности као један од узрока дехуманизације. Језик Раше Ливаде игнорисањем норме, наглашавањем физичке димензије језика (курзивом, великим словом, заградама, различитим семантичким и синтаксичким низовима)

„покушава да (де)кодира простор града (*Капеланија, Чистилиште, Синајоа, Николајевска црква*) помоћу неке врсте просторне форме која још једном потврђује да уметност нема више повластицу за тумачење или мењање света, али још увек може да га удваја, цитира, поново ствара (или поништава) на сасвим специфичан и парцијалан начин својствен механизмима језика” (Гвозден 2012: 283).

Агамбен у свом образлагању значаја краја песме помиње риму као својеврсну стратегију раздвајања семантичког и синтаксичког нивоа, која се у најбољем случају завршава дубинском аналогijом, а у најгорем празним звуковним понављањем. Рима која је, како сматра Рансијер, сукоб, „једногласни конфликт који укида сличност простора и вечности са самом собом” јер „[н]ема риме риме” (Ransijer 2008: 101), није обележје Ливадине поезије. Као таква, она је доказ нужности партикуларности, селекције, повлачења граница: „Постоји, дакле, стриктна аналогija између риме чуvara и народа чуvara, риме, која усклађује стихове тако што их раздваја, и друштвене поделе која обичан народ одваја од племства, без имена, без титуле, без места” (Ransijer 2008: 101). Иако метафора карантина надомешћује овај терор подела на којем се заснива рима, поезија Раше Ливаде, без обзира на субверзију и разградњу као доминантне унутрашње принципе, није очишћена од вере у целину: она до ње долази разградњом и депатетизацијом стварности, али и демократизацијом уметности. Зато је свако формално уобличавање естетског раја који је неодржив, непожељно. „Да ли можемо оно што је овде у питању изнети коначније и бриткије него што је то учинио Рембо на свом радном примерку поменуте књиге? Тамо где је стајало: ‘На свили мора и арктичких цветова’ он је касније исписао на маргини: ‘Нема их’ (‘Elles n’existent pas’)” (Benjamin 1974: 259). Рембоова свест о нужности деструкције, дестабилизације окошталних форми мишљења и језика, у Ливадиној веристичкој поезији добила је нови облик појављивања. Текст *О управљењу сонета* (Livada 1970: 34–48) разградњом мита о песнику и мита о сонету као естетском престижу готово је поовски текст, Ливадина *Филозофија композиције*.

Оно што је Бенјамин рекао за надреалисте, можемо да поновимо у случају поезије Раше Ливаде:

„Јер узалуд је свако опирање, на дневном реду је признање: метафизички материјализам Вогтовог и Бухариновог типа не може се неоштећен превести у антрополошки материјализам, онакав какав показује искуство надреалиста, а раније Хебела, Георга Бухнера, Ничеа, Рембоа. Остаје остатак. И колектив је телесан. А физис који му се организује у техници може се, према читавој својој политичкој и материјалној стварности, створити само у оном простору слика у коме нас одомаћује профано озарење. Тек када се у њему тело и простор слика тако дубоко прожму да сва револуционарна напетост постане телесна колективна инервација, све телесне инервације колектива постану револуционарна експлозија, стварност ће саму себе

превазићи толико колико то захтева *Комунистички манифест*” (Benjamin 1974: 273).

Структура Ливадине песме својом двогласношћу покушава да омогући ово превазилажење стварности: док се централно тело песме бави деконструкцијом стратегија приказивања да би осветлило идеолошки конструктивизам историје, крај песме код Раше Ливаде наноси одлучујући ударац у таквој деконструкцији, отварајући простор за краткотрајно ослобађање утопијске невиности историје.

ЛИТЕРАТУРА

- Agamben, Giorgio. 1999. *The End of the Poem: studies in poetics*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford, California: Stanford University Press.
- Albahari, David. 2008. „Nula, ništa, sve”. Raša Livada. *Horoskop*. Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković”.
- Антонијевић, Дамњан. 1978. „Бунтом ироније”. *Летопис Матице српске*, 154 (421): 137–142.
- Benjamin, Walter. 1974. „Nadrealizam – poslednji trenutni snimak evropske inteligencije”. Prev. Milan Tabaković. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Гвозден, Владимир. 2012. *Девет српских џесника: Антиологија новије српске џезије*. Нови Сад: Адреса.
- Gelner, Ernest. 2000. *Postmodernizam, razum, religija*. Prev. Silva Mežnarić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Gordić, Slavko. 1977. „Raša Livada: Karantin”. *Polja*. 23 (226/dec. 1977): 32–33.
- Delez, Žil, Gatar, Feliks. 1990. *Anti-Edip, kapitalizam i shizofrenija*. Prev. Ana Moralić. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ливада, Раша. 1969. *Појрска знојем казаљки*. Београд: Просвета.
- Livada, Raša. 1970. „O pravljenju soneta”. *Ulaznica: časopis za književnost, umetnost i kulturu*. God. IV (br. 14): 34-48.
- Ливада, Раша. 1972. *Ајланџа*. Београд: Просвета.
- Ливада, Раша. 1977. *Каранџин*. Београд: Просвета.
- Lošonc, Alpar. 2012. *Otpor i moć*. Novi Sad: Adresa.
- Pêcheux, Michel. 1975. *Les vérités de La Palice*. Paris: Maspero.
- Ransijer, Žak. 2008. *Politika književnosti*. Prev. Marko Drča i dr. Novi Sad: Adresa.

Maja Medan

END OF THE POEM IN THE POETRY OF RAŠA LIVADA

Summary

The paper deals with the mechanism of the end of the poem in poetry of Raša Livada, relying on Agamben's essay *The End of the Poem*. Livada's point, ironic summaries or profane advice at the end of the poem, in a specific manner synthesize heterogeneous and fragmented postmodern poem structure. While the central body of the poem deconstructs the strategies of presentations in order to illuminate the ideological constructivism of history, the end of the poem inflict a decisive blow in such a deconstruction, giving scope for short-term isolation from integrating power systems.

Key words: the end of the poem, poetry, prose, ideology, utopia.