

ОРФЕЈСКИ ГРЕХ И ЖАЛБА

Гунвор Хофмо, *Из друје стварности*, превео Марко Радовић, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2024

Далеко од тога да смо усамљени у гледању унатраг до епохе која нас се овом приликом тиче; напротив, често се то данас чини, чак не ни са носталгијом превазиђених историјских искушења. Покушавајући да утремо појединачне, неизвесне стазе кроз дискурзивну прашуму, гледамо каткад са подсмехом, а каткад са дивљењем, на културне лукове који су, сежући све дубље, прављени изнова, до пресека човекове историјске самосвести, Другог светског рата. Ако је у међуратној Европи, према филозофкињи Симони Вејл, владала раскорењеност, данас је проблем супротан: под нама стоји свеколико наслеђе цивилизације, али је стабло нашег друштвеног бића изнутра празно – ако је човек између два рата био расцепљен хоризонтално, подељен између хоризонта и тла, (пост)човек је вертикално растројен, у хајци за сопством.

Хуманистичка фетишизација разума и свезнања неретко се схвата данас као првородни грех – плод који нас и јесте укоренио у самом Па-клу. Ондашња криза хуманизма, са својом дугом кулминацијом од тридесетих година, збиља јесте довела до многих политичких и идејних прелома у, најшире схваћено, интелектуалним круговима Европе. Цивилизација у својој целини била је или одбацивана *toto caelo*, или делом рехабилитована. Један тип који се може у том смислу издвојити, нимало маргиналан, посегао је за најдубљим антрополошким коренима, тражећи, *налазећи*, везивно ткиво за културолошки, духовни и политички *restitutio ad integrum*. Сем поменуте Симоне Вејл, на различите али сродне целоживотне походе пошли су и Валтер Бенјамин, и Ернст Блох, али и Аница Савић Ребац, чија су дијахронијска истраживања – и научна, и књижевна – била далеко од чисто церебралних, непродорних творевина духа удаљеног од стварности, од своје епохе. Напротив, спекулативна мистика ових аутора и ауторки враћала је веру у врлину, у тајну искру човечности која почива у језгру свих векова.

Ернст Блох препознаје египатски, грчки, и готски стил као три велике зоне спектра људског изражавања током векова. Језик и тон песникиње која је у обимном избору и рафинираном преводу Марка Вуковића изашла пред нашег читаоца, Гунвор Хофмо, валовит је и мраморно модар, „египатски” манир, који Блох схвата као „хтење постати попут камена, с посмртним кристалом као завршним савршенством”. То је стање хладне монолитности наспрам ветра векова. Гунвор Хофмо се, наиме, одиста и налази на сличној равни као поменути мислиоци, када је реч о мистичком искуству стварности као покушају надилажења и духовне кризе, и вредности свакидашњице која не пружа одговоре. Бенјамин у

есеју „О језику уопште и језику људи” директно критикује профаниса-
но, грађанско поимање језика као односа између ознаке, означитеља и
означеног. У есеју, он човекову отуђеност од природе, која немо жали,
тумачи у метафизичком смислу, као последицу изворног греха: у томе
видимо покушај интелектуалног сталежа да превазиђе осећај бездомно-
сти у културном универзуму устаљених ознака (и у каснијим „Историј-
ско-филозофским тезама” критиковаће наивно и некритичко поверење
у бесконачни прогрес технологије без стварног удела човека). Но, назо-
ри Гунвор Хофмо песимистичнији су од тога, и њен апсолут је, као што
каже Хуго Фридрих за песништво европског модернизма уопште, Пра-
знина. Ноћ и зима су основни топови песникиње, који постају метафора
за њен мистички вид саморепресије, помало налик на младог Стивена
Дедалуса, који утуљује своја чула у једном од покушаја да изгради ауто-
номни вид опхођења са друштвеном средином. Лирски субјект, личност
„без свога ја”, венчан је „с мраком, тишином и Богом”, управо: са њим,
Богом, својом тишином и општи, припадајући свету који „бесвесно по-
чива” у њему, и „непомично слуша” њега.

Наслов одабран за избор песама, *Из групе сиварносџи*, адекватан
је будући да одиста представља окосницу песничког света Гунвор Хофмо,
света који посматра отуђена субјективност усредсређена, самоосуђена на
стварност Другости. Ако бисмо желели, могли бисмо направити паралел-
лу са Владиславом Петковићем Дисом, по много чему њеним песничким
корелатом, јер изузев генерацијске разлике, нирванична визија егзистен-
ције као амбивалентне сакралне тишине и мрака сасвим им је заједничка
(разарање и растројство чула, ако бисмо двоје песника упоредили са да-
љим претходником Рембоом, овде је доведено до нових екстрема јер пре-
машује искуство овог света). „Јер сваки живи у гробу свом, само што неће
/ да види гроб”, каже Дис тек као експлицитнији, али једнако циничан
израз за „Људе на балкону”, чија лица, како песникиња види, „светле /
над сопственим мраком / као локвањи”. Говори се каткад о ћутњама, о
тишинама, којима је Дис повремено био склон, а које су биле ипак ства-
ралачки најплодније; Гунвор Хофмо је, чини се, тишину претворила у
креативни принцип. То је тишина природе, над којом се давно, и мимо
воље данас живућих, згрешило. Управо такав угао посматрања, између
антрополошког и мистички-етичког, омогућује нам да посматрамо бенја-
миновски интонирано сазнање у песми (значајног наслова) „Песник” да
руже „су све од немости / од свега нетакнутог / људском руком”. То је
једина могућа сакралност света-жртве „под божјим пустим / погледом”.
Песник је биће које задире ван семантичког, деперсонализован у друга-
чијем смислу од малармеовски схваћеног певања о ружи која је апстрак-
ција свих ружа, певајући *око* тишине света који опстаје упркос човеку.

Ако бисмо испитали архитектонику лирског света Гунвор Хофмо,
проналазимо да је она превасходно песникиња природе, антропоцен-

тричне само у оној мери у којој је човек екстатично, иступајући из себе, изложен подвигу егзистирања, ветру, снегу и небу, као у песми „Снег у пролеће”, симболу за немогућност уздања у људе, чији „изненада поглед захлади / и леденим гласом / дува кроз тебе”. Слично томе, на другом месту се каже: „Све има своје средиште / у теби” – „прва амеба” и „лења снага мамута / у теби је” – али тек као „туга творчеве снаге”. Песма „Окретути се назад животу” већ својим насловом говори да је реч о режиму егзистирања који је ванживотни, ек-стаза као што би рекао Хајдегер, ван језика и ван бића. Тишина је у том свету позитивни принцип „око којег мисли / круже / налик плесу инсеката / око упаљене лампе”: тишина је као светлост, а биће које се одрекло себе упућено је на њу. Светлост која тежи мраку, песма која тежи тишини: то је утихнуће монотоног, туробног гласа меланхолика. У том смислу, стихове песме „За оне што живе у мраку” – „За оне што живе у мраку / само светло постоји” – не треба читати у банално оптимистичком, већ овом, мистички инверзном кључу: из мрака песме иступа се екстатички у светлост тишине камени-тог и ветровитог макрокосмоса.

Владимир Перић је у поговору, који живот и дело ауторке контекстуализује, презентујући и бројне поетичке аспекте избора песама датих као особит след фаза књижевног стваралаштва и можда знаковитијих Тишина и Прекида (јасноће ради, избор песама подељен је у три велике целине: „Тестамент за вечност”, „Гост на Земљи” и песме „Из заоставштине”), већ запазио и присуство мотива Црног Сунца, симбола меланхолије у историји европске културе, који је испитивала и Јулија Кристева у студији тог назива. Овај мотив јавља се у песми „Опечен”, у којој човек, ословљен само као „један” и опечен „Ноћним сунцем”, лежи „на степеништу / куће патње”. Велика рука, Бог метонимијски дат као присутан својим одсуством, отвара прозор и пушта „крилате богове”. Оваква метонимијска представа јавља се у изабраним песмама још експлицитније у песми „Рука”. „Судбина је камен / који снажна рука / подиже и баца / да све пред собом сруши”, али – пита се субјект – чија рука? Човек који је пред кућом-рајем бића-језика пао, човек је који „није као код куће у тумаченом свету”, као што каже Рилке, дакле који је изгубио Објект и сада обитава у стању страховитог слома означивости предметног света, а тиме и у стању раздвојености од сопственог бића чији смисао се преиспитује. Језик постаје себи стран, одвојен од субјекта, као у песми „Лала и смрт”, где се субјект идентификује са цвећем које вене, а дисоцира од сопственог говора: „и чујем глас који шапуће / (је ли то мој глас?): Пријатељу! Пријатељу!” – запажање Кристеве да за биће које говори живот може бити само живот који има *смисао* овде је умесна, јер биће у овој позицији јесте способно за емпатију, али нема импулс за самоочувањем.

Гунвор Хофмо неретко је песникиња поређења, али ти везници „као” варљиви су. Да није аналогича, мало бисмо рашчитали из Друге Стварно-

сти. Могу се приметити аналогije између микросвета и макрокосмоса: „Мисли”, насловни мотив ове песме, „као гавранови лете”, али се трансформишу и у голубове, инсекте у трави, и змију која се крије у њој, враћајући се огрнути „гласовима свеопште / жалости”, меланхолије, фауне и флоре. Пад душе ка вечности, у изузетно ефектној амбиваленцији, представљен је „као орао што се обрушава / на плен”. Песма „Али ноћ” говори о будности коју пружа ноћ, деперсонализовано бдење, које обједињује „и најмањи камен / и највеће катедрале”. Као што се велико садржи у малом, гласови мртвих – у једној другој песми, летња „ноћ под твојим прозором / говори ти пријатељском топлином” – следе тамо куд „живи / не иду”: бдење и певање је према оном животу сразмерно камену наспрам катедрале.

Отворени простор као повлашћени простор, као дом, имплицира децентрираност субјекта, удомљену бездомност, идентификацију немоћног субјекта са божанством које не пружа утеху. У песми „Доживљај” деперсонализација се јасно назначена: „Ја, као део дубине / своје лице сам изгубила”. Тишина је окарактерисана као „света” у песми „Света тишина”, и тишина је Светло, а Светло је Тишина, док је мрак – свет говора у тамном вилајету, једини могући начин песништва, увек у некој мери схваћено и, са самопрекором, као „брбљање” о ком говори Валтер Бенјамин, па ипак и тако један свет говора неразумљивог за свет. Јер, како каже овај мислилац у раније поменутом есеју, „Живот човека у чистом језичком духу био је блажен. Али природа је нема.” Зато, за песникињу, у песми „Сада” – „невин је лав” (иако „лови газелу”), „невин и морски пас / невин је кит”, али човек није, јер не лови живот, већ „доброту, / до смрти”. Свет који сагледава субјект из своје ноћи постаје „простор прогоњених / и прогонитеља”. Метафоричка ноћ, сама меланхолична егзистенција, као у песмама „Гост на Земљи” (Гост и Просјак ког Бог „оставља да чека”!) и у поменутој песми „Сада”, строго узевши и није искључиво хронотоп, већ сам субјект, апострофиран у првој песми као „ти, тешка смрти од улица”, где се у стварање убира и тајновити „нови зуј ничега”. Ове две песме повезује сазнање о духовној повезаности са целовитом егзистенцијом (за шта је требало жртвовати сопство), јер примећује се паралела у стиховима: „Услед свега, на светлу голи / милиони година струје крај тебе” у односу на „у том трену струје / земаљски људи и / миријаде морских живота кроз тебе”. Дезинтеграција знаковности света продире и у Другу Стварност ноћи, у песми „Безимено је све у ноћи”, где „тихо, из сата у сат / ствари одбацују своја имена”: божанска креација се поништава и у свом неом жаљењу тумачи „глас свега”, губећи „свој идентитет”. Човек је био, за Гунвор Хофмо, нимало добар пастир бивства, те му се и орфејски, адамовски атрибути одузимају.

Саосећање са природом схваћеном као жртвом, као симболом свеопште бездомности, јавља се у више других валера: као фигура слепог,

или бескућника, и просјака. То је безимени Гост на Земљи који чека пред вратима Бога, али једино у тој аутодеструкцији види свој спас кроз окајање првобитног греха; тако „Просјака у свитање” односи још једна Празнина, „заборављено име”, „уснуло недостајање”, које се материјализовало у „кајање” што „међу стенама одмара влажно”. Каткад, у Другу стварност Гунвор Хофмо, као са друге стране огледала (мада је тај израз сасвим профанисан) продре и понеки детаљ из „нашег” света: неонска светла, имена улица, призори из Париза, полицајци. Слично томе, пејзажи снега, кише и магле, зиме и јесени (индиферентне, неме идиле каквима је Дис био склон) нису једини простори који се поетизују: повлашћени топоси су и болнице, али и циркуси, са посебним (рилкеовским, могло би се рећи) мотивом карусела. Могло би се мислити да је болница простор делимичне персонализације поезије, али у ствари она изражава могућност колективног искуства мистичког – она је „Ноћна лађа”, лађа „што кроз опасне воде плови”, а путници „пуни страха” обитавају у „још дубљој ноћи”. Јер то је свет, као у песми „Видео си”, где се „сопствена смрт” појављује и предсказује као „ТВ слике / деце отечених стомака, / лешева на гомилама” – као „слика Бога – / окрутног, немог и глувог”, митског *dio boia*, Бога-целата, дволиког Сатурна. То је исти Бог „који се поделио / на хиљаду комада” и као публика „грми / на нас” дубоко у понору егзистенције која је „Циркус”.

Требало је, након свега реченог, недвосмислене храбрости да се иступи из сопствене стварности, те парадоксалне тврђаве аскетизма, у свет профаног бивствовања и да се, у последњој фази стваралаштва ове песникиње сасвим прозирним језиком проговори о истој патњи која се желела искупити од почетка певања. Где се упућивало, сада се говори свету: „Ако не осећаш да те мржња шиба / понекад као живи пламенови / могао би тада да кренеш широким друмом / за оним несталим човеком у себи”. Мрак којим се песма „Мржња” завршава сада је истински мрак човека, ако је он „отупео / и без љубави”. Да је прокламација хуманистичких вредности аутентична и нимало тривијална, да завређује и нашу пажњу, и поверење, гарантује залог дотадашњег стрпљивог и страшног понирања до наличја Човека. Мартирско излагање патњи, екстаза саморазградње, посве блиска подвигу Симоне Вејл, у правом историјском тренутку омогућило је (да нешто слободније искористимо Бењаминову формулацију) превођење у савршенији вид језика: из меланхоличног језика ноћи у универзални језик хуманистичког саосећања.

Мсп Павле З. ЗЕЉИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
pavle.zeljic2@gmail.com