

„ЈА“ КАО КОНСТАНТА

Казарновский Петр. *«Изображение рая»: Поэтика созерцания Леонида Аронзона*. Москва: Новое литературное обозрение, 2025, 752 стр.

Монографија Петра Казарновског „Представа раја“: *Поетика контемплације Леонида Аронзона* свеобухватно је и исцрпно истраживање опуса Леонида Аронзона (1939–1970), преваходно усмерено на питања песничког израза. Жива ауторова мисао вешто се креће кроз различите нивое Аронзонове поетике, остајући укоренења у тези да је поезија представа раја. Баш такву перспективу у тумачењу, истакнуту и у наслову студије, диктира сам песник. У дневничком запису, издвојеном у виду епиграфа, Аронзон разумева рај као човеково исконско станиште, а уметност као његово виђење, као место промишљања лепог и узвишеног, које води првотним основама Истине. Рај није плод песничке уобразиље, и не поима се у религиозном, мистичном или надреалистичном контексту. Искуство раја песник открива у сопственој измештеници која се најближе може именовати душом. Лирски јунак урања у зачудне безвременске просторе, где владају закони обрнуте перспективе, удвајања, чак утрајања, сталног дијалога, и где се контемплација о лепоти доживљава као епифанија. Рајски простори душе предмет су чежње, она обећана земља којој се ваља вратити, а која се простире између смрти и рађања — у „засмртном“ што га човек носи у властитој кожи — метафори тог крхког граничног простора који раздваја спољашњи од унутрашњег света. Тако задати оквири тумачења ничим не спутавају, напротив, они подстичу вишеструко богато ишчитавање ове суштински метафизичке поезије, која је експериментални одраз песникове поринутости у унутрашњи живот властитог бића, његовог непрестаног трагања за одговарајућим изразом — трагања за собом.

Обимно и динамично истраживање раја подељено је на петнаест поглавља, увод и закључак. Поглавља се састоје од више фрагмената, чиме се унеколико поједностављује кретање кроз комплексну анализу света песникове душе. Поглавља и фрагменти често у наслову садрже цитат из Аронзонове поезије, што додатно појачава утисак песниковог присуства у овом вртоглавом разговору. Књига започиње портретом Аронзона и судбином његовог наслеђа, насталог у свега десетак година. Казарновски поступно показује особен животни и стваралачки пут, који је нужно водио отуђености, затворености у најужем кругу, а заправо у сопству — попришту општења са својим одразима у најближим. Породична читања књига наглас, откривање поезије Јесењина, Мајаковског, Блока, Брјусова заједно с братом Виталијем, љубав с Ритом Пуришинском, пријатељство и блискост с песником Александром Алтшулером, сликаром Јевгенијем Михнов-Војтенком, специфичан однос с Јосифом Бродским, случај Владимира Шввејгольца, познанство с Алексејем Хвостенком, Анријем Волохонским, с песницама из Мале Садове улице, понајпре с Владимиром Ерлом — све је утицало на формирање и гранање непоновљиве поетике. У периоду југовине млади песници су се враћали култури Сребрног века и раној авангарди. Тако и Аронзон посебну пажњу поклања Осипу Мандељштаму, Марини Цветајевој, Борису Пастернаку, Велимиру Хлебњикову, а за дипломски рад бира тему „Човек и природа у поезији Н. Заболоцког“ (1963). Нешто раније, у мају 1962. године, у новинама *Комсомолец Узбекистана* Аронзон први и једини пут легално објављује песму „Кран“ (званично је објавио и још неколико дечјих песама у алманаху *Дружба* 1967. и 1969. године). Доживео је још свега две публикације у самиздатским алманасима *Сирена* (1962) и *Fioretti* (1965). Како аутор истиче, премда је тешко подносио то што није могао да објављује поезију, песник се није одмах одрекао јавних наступа: све до 1967–1968. био је врло активан у различитим кафеима, удружењима, студентским клубовима.

Друго поглавље доноси теоријско промишљање о лирском субјекту Аронзона. Уводећи у дискусију закључке различитих истраживача и стваралаца, Казарновски предлаже употребу термина „аутојунак“ (рус. *автотейсонаж*) за прецизније именовање Аронзоновог лирског јунака, који, познајући гранични облик постојања, сазрцава засмртне просто-

ре раја и преноси песничке визије. Аутојунак представља органски спој аутора и његовог јунака, чије пак односе карактерише врло променљива, али увек присутна дистанца, која омогућава непрекидан прелазак из једног искуства у друго и сведочи о крајње сложеној идентификацији песничког лирског „ја“. „Укратко, аутојунак је исти онај лирски јунак који је одвојен од аутора, али истовремено задржава неке његове биографске црте, укључујући и име, и будући слободан од свакодневне рутине, открива у себи немогуће у уобичајеним условима постојања. Аутојунак живи изван времена и у посебним је односима са смрћу, а за њега говори песник, који преузима на себе функцију транслатора, гласноговорника, тумача, ‘преводиоца’“ (67). Објашњавајући термин из различитих аспеката (у односу према лирском јунаку, у контексту посматрача, лирског аутопортрета) и уз помоћ стихова, Казарновски се осврће и на семантику два корена: *auto*, који „указује на припадност искључиво извантекстуалној личности аутора и на његову усмереност према самом себи“ (84) и *persona*, који истиче „објективност оног лица које се налази у условном простору раја о коме контемплира“ (84). Ни лирски јунак, ни аутор немају приоритет, закључује истраживач, јер је први крајње близак лирском „ја“, а други крајње естетизован, чак митологизован.

Јаз који зјапи међу многим субјектима лирског јунака, укључујући и аутојунака, заправо је празнина, контемплативна тишина, ћутање тајне која обавија непрестано „ја“ док се оно неуморно размиче унутар себе, изводећи на сцену властите душе увек друго „ти“. Тајна што се не може досегнути, па ни у изразу, и јесте сам рај, који уз лепоту и њено најужвишеније оваплоћење — небо — чини онтолошке основе Аронзоновог уметничког света, како то дефинише Казарновски, отварајући треће поглавље. Овде су у општим цртама представљене кључне координате песничког система, које аутор потом у засебним поглављима подробно анализира, а Аронзон се, између осталог, сагледава и у контексту руског песничког наслеђа као спој „две важне линије — субјективно лирске, идиличне, која иде од ‘лаког’, ‘моцартовског’ Пушкина, и објективно филозофске, елегичне, која се храни моћном мишљу Баратинског и Тјутчева“ (108).

Налазећи да је Аронзон својим поимањем лепоте наследник класичне традиције, аутор одбацује разумевање његове поезије као „чисте уметности“, „ларпурлартизма“. „Лепота је стално стање песничког света“ (16). Исопштени јунак посматра свет са стране, именује га, спајајући унутрашњи и спољашњи план и самим тим стварајући јединствен хронотоп у коме се стичу различити вектори доживљаја. Знак тог хронотопа најчешће је природа — „одраз одраза“, „огледало огледала“, чија је лепота примарна у односу на „рукотворине“ уметности, а судбина јунака који преображава недостижни свет поезијом увек је растварање, нестајање. Казарновски, крећући се кроз четврто поглавље, констатује да је успијање ка тајновитости света и чак продирање у њега заправо његово откривање, у коме се наставља божанско стварање. Осврћући се на Пушкина, Хлебњикова, Заболоцког, Шилера, Канта, Владимира Соловјова, Берђајева и друге, аутор тумачи конкретне песме кроз призму естетизације природе и долази до закључка да је лепота за Аронзона објекат неутаживе жеље. Лишено дидактичког и спознајног плана, његово стваралаштво разумева се донекле у контексту Платонове филозофије као достизање идеје добра и истине „у простору естетски преображеног света природе“ (161). Одељак се завршава полемиком с Лесинговим становиштем о пејзажној лирици, уз истицање значаја који за песника има памћење, сећање, и сходно томе, стварање апстрактног простора — „пејзажа душе“ по сећању, у уобличи. Тако и последњи фрагмент овог поглавља доноси интерпретацију неухватљивог простора у виду екфразе непостојеће слике. „Пејзаж душе“ као главни концепт Аронзонове поезије у фокусу је и следећег сегмента књиге, који чини минуциозна анализа поеме *Шејтња* (1964). Казарновски ово дело види као преломну тачку, „кризни моменат“ у Аронзоновој поезици, где веза између аутора и аутојунака поприма карактер удвајања и где долази до проблематизације специфичних, променљивих односа између аутојунака и простора, из којих ниче „свет душе“ што тежи бескрају.

Казарновски наставља приљежно посматрање категорије простора и у наредна три поглавља. Интериоризација, обрнута перспектива и кретање главне су теме анализе које диктирају стихови. Песник, за разлику од хоризонталне (Пушкин и Љермонтов) и верти-

калне (Тјутчев и Фет) димензије у руској класичној поезији, бира усмереност ка дубини, и ту посеже за чистотом коју жели да ослободи. Истраживач, вођен покретљивом и вишеструком тачком гледишта Аронзоновог аутојунака, издваја „около“, „одакле“ и „где“ као главне векторе простирања овог света душе. У темељној анализи, у којој понекад на основу увида у тек један стих виртуозно ниже читав сплет теза и закључака, аутор напореда са дубином нарочито узима у обзир успињање као примарну трајекторију песникове визије. То даље прати разматрање категорије узвишеног и његовог амбивалентног доживљаја преко осећања среће и страве, као и фиксирање просторних димензија мотива неба — како васколико присутног, тако и одсутног, које маркира „беспросторну празнину“, заправо своју немогућност. Посебна пажња у контексту простора поклоњена је и мотиву смрти, јер Аронзонова поезија јесте простор засмртног близак пренаталном стању, где је време замрло заједно с кретањем јунака који пребива у сталној контемплацији над пејзажем властите душе.

Ближе разумевање „унутрашњег хронотопа“ даје се и преко принципа обрнуте перспективе, формулисаног у текстовима Павла Флоренског и његових ученика, увида у просторне парадоксе и нарочиту театаралност, чиме се „у лирском простору решава питање Флоренског у погледу позоришта и књижевности“ (286), постављено приликом анализе Шекспировог *Хамлеја*. Аронзон је у театру видео основу живота, попут блиског пријатеља Бориса Понизовског, творца идеје „тоталног театра“. Песника занимају условност и игра, непрестана могућност одражавања и дијалога, па чак и гранична природа сценске игре, која може окончати у немилом срастању с маском, у тами потпуног самоотуђења. Ипак, разматрајући кретање у простору, истраживач одређује статичну позу аутојунака — одраз атараксије — у пантеистичком кључу као центар „који је свуда, а периферија — нигде“. То је тачка спокоја, пауза, у којој се простор стиче с временом и где се утврђује јединственост света, себе у свету, света у себи. Свет је тренутачан, као и лепота у којој се он попут блеска открива аутојунаку, а таква постаје и песничка реч што га одражава. „Аутојунак у тој тачки ‘не узимајући учешћа’, то јест без икаквог односа ‘према свему што је у свету било’, позиционира себе као мртвака, којег са животом повезује само љубав“ (343). Он посматра, а диспозиција тог, колико пасивног, толико и динамичног погледа предмет је анализе деветог поглавља. Анализирајући и стихове, и цртеже, Казарновски показује како песничка реч постаје такође просторна категорија, растварајући се у тишини, у ћутању о апстрактном, неуловљивом, „непросторном простору“, док песничке слике попримају вишезначну природу хијероглифа. Попут човека, реч је „само кожа, танак слој између ћутања, лепоте, раја“ (123). Напореда са тишином, аутор пише и о светлости и заслепљености „анђеоским сенкама“. Диспозиције аутојунаковог погледа смењују диспозиције песничке речи које су у фокусу десетог поглавља. Детаљна лексичко-граматичка анализа даје увид у Аронзонов сложени и танани песнички експеримент, оријентисан на унутрашњу форму речи. Наизглед једноставна лексика скрива необична померања на микронивоу, која чине смисао непостојаним, воде трансценденцији.

„Ја и ти“, дијалог и двојник — теме су истраживања у наредна три поглавља. Казарновски издваја самоћу као важно стање лирског „ја“ као константе. Али самоћа се не схвата само у негативном контексту већ и у виду јединствености, тако типичне за изолованог аутојунака. Самоћа не јењава ни приликом зближавања с другим, па и са Богом — зближавања коме јунак толико тежи, а које никада не може бити потпуно. Пошто је у сталној флуидној потрази за другим зарад контемплативног дијалога, песник се раздваја, раствара у „ти“, продире у њега, и с тих позиција некаквог умноженог „лирског ми“ покушава да осмотри свет. Управо то стање, такав покушај да се свет објуми узајамним преплитањем погледа, Аронзон назива „фотографијом света“: „[...] објумити ‘све’ не у делимичној појавности, у детаљима већ јединственим моменталним погледом сабрати *најважније* — неизречиво које се налази на прагу рођења или нестанка, празнину, паузу, ћутање [...]“ (480). У изобилју знаковитих питања и закључака које аутор износи ваља посебно издвојити детаљну анализу песме „Посланица у лечилиште“ у контексту дијалога песника и душе, али и проблем имена и лица који се разматра из перспективе процеса идентификације.

Претпоследњи одељак доноси тумачење сонета — главне песничке форме у поезији Аронзона. Аутор поступно и аргументовано показује како строг канон у Аронзоновом

стваралачком искуству поприма „трансгресивну природу“. Сонет је „квинтесенција одсуства“, осамљености, знак немогућег израза, оивичена празнина, Ништа, ћутање што препознаје рајску лепоту, маркер изласка из субјективног праволинијског времена, у одразу оваплоћена визија из засмртног простора. Смрт пак није само место одакле се посматра простор душе већ и „посебан модус из кога се утврђује живот“ (20). Песник стреми ка чистој потенцији свеprisутства и свеодсуства — ка „нултој тачки“ која је ван простора и која време чини реверзибилним или га поништава, поистовећујући тренутак рађања и тренутак смрти. У тежњи да иступи из зачараног круга настанка и нестанка, песник посеже за формом *mise en abyme*: „аутојунак будући препуштен трци, унутар махнитога кретања остаје спокојан“ (682). Уопште узев, како тврди аутор у завршном поглављу, Аронзон је и читаво стваралаштво доживљавао као припрему за смрт. У духу Платонове филозофије он пева о ослобађању душе од тела, захваљујући кретању кроз унутрашњу лепоту непоколебивог „ја“. На тај пут ступа и читалац, захваљујући импозантној студији Петра Казарновског, који досеже највише домете филологије, узносећи је на разину филозофског промишљања.

Василиса Шљивар
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
vasilisa.sljivar@yahoo.com