

Agon broj 25

oktobar-novembar-decembar 2013



SADRŽAJ

uvodna reč 3

prevedena poezija

TOMAS KLING Neko bilo kakvo sve 5

poezija

NENAD MILOŠEVIĆ: Mikroeseji 13

RIKARDO: Ništa nije kao što izgledam 19

RIKARDO: Jedva čekam da prođem testerom kroz njega 25

NADIJA REBRONJA: Flamenko utopija 28

BOJAN SAVIĆ OSTOJIĆ: Plagirajući Dobrog Isaka 32

o poeziji

MARKO STOJKIĆ: Klingologija 38

HERMAN KORTE: Pisma lovca na glave 41

ENO ŠTAL: Tomas Kling u duhu panku 51

TOMAS KLING: Jezička instalacija br. 2 60

Intervju s Tomasom Klingom 65

uvodna reč

Tomasu Klingu je posvećeno dvadeset peto izdanje *Agona*. Ovaj nemački pesnik se proćuo osamdesetih godina nekonvencionalnim ćitanjima i poezijom koja se oštro suprotstavljala aktuelnoj paradigmi. Naćelna bliskost sa pankom i dadom doprinela je njegovom prevratnićkom imidžu. U poznijim knjigama, Kling je postepeno odbacio pozu buntovnika, ali je zato nastojao da prevrat dublje ukoreni u tradiciji jezićke poezije, pozivajući se na Celana, Bena, usmenu poeziju, pa ćak i Katula. Njegov uzbudljivi itinerarij ćitaocima *Agona* je predstavio **Marko Stojkić**, koji je sem poezije preveo relevantne tekstove o autoru, intervju i napisao autorski uvod u temat.

Poezija donosi nekoliko ekscesa: uz *Mikroeseje* pesnika **Nenada Miloševića** objavljujemo dva autora bloga *Orikardu*, od kojih se jedan zove **Rikardo**, a drugi **Rikardo**, ali koje je po pismu ipak moguće razlikovati, nove stihove **Nadije Rebronje**, kao i jednog od urednika *Agona*, potpisnika ovih redova. Uživajte u ćitanju.

Bojan Savić Ostojić

prevedena poezija

Tomas Kling

Neko bilo kakvo sve

ali aneta

ali tvoje dlačice! tvoja plava kosa! na sve strane sada raščupana; kako širiš ramena pri plamenom disanju ali negde drugde (liži me!); ali tvoj potiljak ono mesto sa ukrućenim gospodarčićima kada sam negde drugde ili neko drugi: ali prošlo je skroz brzo i lepo, naše iskliznuće razduvavanje u dragocenu daljinu! iskliznuti niknejmovi za srce! i sve dobija na težini; i evo opet dvoje je bogatije za jedan mrtav jezik (zaboravljen), još jedan uništeni pingvin

ose

novinama/ ilustrovanim;
đubrovnikom; peški-
rem (za gore/dole, za sudove);
papučom. naročito u
blizini izvora svetla. time što za-
vršimo geometriju leta. –polje:
tapete, prozorska okna; crno
žuto. doškripale (kratka škripa).
crno žuto. oklopljenost (razneto).
crno žute. sklupčanost (antenama).

ratinger hof, zb 1

za julijetu

šake što gore za pirinčem
za – promenom kontinenta – rajs
feršlusima; tableto-šake,
kiselina „JA MOGU NOĆU“
u metežu raste moja šaka
oko čaše, a onda raste oko njenog
ramena; njeni devetnaestogodišnji
prekidači rastu mi u susret; „JA
NOĆU NE MOGU NIŠTA“ zubi grizu
moj očni nerv, sve to baulja
geen moj kožni oklop, protiv-očni

nerv, protiv njenog golog ramena,
protiv zubala rajsferšlusa
„MORE“: insekatski metež;
iz vratova osica baulja ubada
reč na reč, baulja
izujedanost, izbosti „SPAVATI“
izubadano:

ZAVRTI REČENICU NA MATRICI/
DIREKTNO TAJ KINESKI HOROSKOP/ POŠALJI
MI TAJ TVOJ HOPI TELEGRAM/ DAĆU TI
TU REČ-GAROTE ZA MUČENJE ISPROBAJJENA
MENI/ „NAVODNICI“/ JA BEZ UOPŠTE
BEZ REČI PRRRSNG NISAM U STANJU/
STIPU RČNCU NMAATRCU osećam njene
lepe crne osinje antene ja hoću da se
otarasim mog lepog žutila daću joj
lozinku

ratinger hof, zb 2

*kad bi mila majka znala
srce bi joj puklo*

POD TRANSFORMATOROM dronjci cipele isplesane;
pažljivo epilirani listovi ispred naslaganih
gajbi piva; da da transformator;
poruka iz zenica-dražēja, sa kože,
udari decibela; unesrećena poruka
kroz mlečno staklo, pa da, preko diska
sekača, stani; zinuli iris, obrijana pičkica,
udari decibela, rasečeno svetlo svi ras-
pad-plesači u svojim „štifel mora da umre“
martinkama
valcer se zove pogo! vulkanska groznica
opet grupa PVC! zapamtite! vi vreće
iščupanih katetera u-
raslih nelakiranih nožnih noktiju na
prstima na vrhovima stopala svih tih nepo-
kretnih unutra u staračkom domu

(značitako, po-
ruka preko diskasekača – više ništa
iz zenica-dražēja iz tableto-šake iz
kožnih pora iz brašnjavih desni iza
infarkt-usana; nego daj još jednu vaš verd
verden vaš pogled iz verdena gotova
priča) udari decibela, počupane obrve,
ispod sve- svetlosne kuke raspad u plesu
U TREĆEM STADIJUMU VIŠE NI ONANIJA
NE FUNKCIONIŠE PACIJENT VIŠE NEMA PO
TREBU ZA GENITALNIM NADRAŽAJEM PO

GLEDE MIRIS PIPANJE LIZANJE ILI LJUBLJE
NJE CIPELE VEĆ ZADOVOLJAVAJU GA

civilna vojska. bolnička glava

uz prekrivače;
iz očiju-urni („alchajmer i
parkinson“) gledaju nas
nepokretni, umirući
u mimohodu;
preplavljeni zabrani i
rovovi, „mesecima pacovski san,
napadi bajonetima..“; žičane
ograde, španski jahači;
puzavi tenkovi; u ložpodrumima
priključeni kablovi za vezu; pro-
bijene oklopne blokade, kaljave
protivvazdušne stražarnice;
na zupčastim (nazubljenim)
fotografijama PREOSTALI KOMADI OPREME
nezdrava koža, preumorni glasovi;
nož i sidro zajedno potonuli,
pojačan nadzor sestara, na njima
broševi crvenog krsta mesto za
previjanje („krojcburg, gornja šlezija“);
u sveže razvučenim
čaršavima u bunkerima izbombardovane
noći, šavovi, NESAVLADIVA GLAVA VOJNA
BOLNICA, BOLNIČKE GLAVE odatle
bljuju bacači plamena, izbljuvani
pobačaji žena u ruševinama („kao
vatrogasac pred –stepeni; neprestana
plamena igra, ruševine od žena“);
na lakiranim policama statue
nagrade za kuglanje, spomen-tanjiri i
polirani –novčići; dvogled
pred očima, leprljivi krčag rezerviste
ili raskomadane pilotske naočare („ceo
sam život radio samo po
smenama“);
na jedinici za negu
(„drugi moždani udar i otvorene
rane, dekubitus veličine pesnice“)
mirisi hrane, jako
sredstvo za čišćenje i urin;
na (noćnim)
stočićima tanki cvetovi posetilaca,
povaditi; u kutijama za cigare pažljivo
čuvano zardalo ordenje, gvozdeni
krstovi CELA BIŽUTERIJA IZ SVETSKOG
RATA, ZAKOPANO BLAGO NIBELUNGA,
POSLEDNJI PREOSTALI KOMADI OPREME!
ah, izborani otadžbinski pucnji, ostaci,

udovička tuga pod starateljstvom
mrtvačke anegdote

TVOJE SNEŽNO-GARAVO LICE preko
gradskih četvrti predeli iz sećanja
pustite birnamsku šumu da prodi
u mene „doživljene strahote“ magbete
„nisu ništa spram užasa
umišljenosti“ tvoje obezelenjene oči
kroz mene kroz tvoj potempkinovski
pogled u plavokosi neon decembar
tako da moram da zatvorim oči
i beton dobija krila i leti
pravolinijski pravo u mene tvoje
izrazito snežno-garavo lice lady

saobraćajna patrola

usput posebno zelen
čtvrtek
približava se JOŠ
NIJE U KADRU ozbiljna pogrebna
povorka, povijeni izletnici, sluzavi
trag sve do tamo, i već preko padine;
zeleno stupa na kolovoz SAD U KADRU
stotine žaba na putu! (naduveni
stakleno glatki bazedov)
ah taj autoput
isključenje, uzaludni manevri
„hajnc!
auto puca!“ (sa prednjim točkovima
kako jedre u polje); i već izgužvana
limarija, rašrafljenost, iskrivljeni
trapovi; -delovi, bikovska rika, limar
DIGNI JAČE radnici sa testerama
kako se sapliću, sanitarci iz hitne
TAČNO U KADRU kako prodiru kroz
protivpožarnu penu u žabljoj kaši
u zabarikadiranoj olupini-
pejzažu („stočna izložba“
„izubadan“ „glatko obrijan“)
uz to iz povorke vozila čuje se polka
patrola javlja: „oprez
žabe na putu“

obrve

zatim: ti, nesrodna, sa sasvim neizgovor, sa tim sasvim neizgovorljivim očima i imenima i sve to nekako uz pomoć naših ispruženih ruku. usne, i čitanje sa njih: noćna vežba i ovo. noćna imena, u o-tonu, imaju sličnost to dodajem: ali kako da ih mi vlasnici šaka sa našim umećima sličnosti na našem jeziku kadgod nestalo je pitanja („ne više!“). niko ipak ne opstaje ispod u čudu nesrodnih obrva

krvne slike. razglednice

upravo
pokriti-, jasne krvne slike
koje oklevaju da se osuše;
snimci
grudnog koša (blistave bradavice) leporeli mnoštvo
iz inkubatora pod punim pritiskom; to su
novorođenčad, njihove pesnice, upala
u zlatne ramove, deca
ispala iz ramova puzava
gumena creva su to!, glave meduza koje
bujaju množe se, odatle prebrza
kosa! („dolazimo do zmijoglavih drozdova buonarotija“,
„juče troje pogubljeno – špicem“) – to je ta
šaka vruća od zamene kateter-kese –
vruća šaka („španski, kako to?“)
UPUTSTVO ZA UPOTREBU

1. gumeni pončoi razdeljeni b) među škripave

zarazne pelerine c) ukoliko moguće
šaka tableta ALARM, da sad ste uspeli
da mu uterate tu stvar u vene; sa druge
strane (cedulja na prstu, poslednja raz-
glednica): „pokaži malo zube tom goji“ I ZAR
SE SVE TO NE ČINI PRILIČNO ŠPANSKI?

(za Klauša E. Beriša)

prašnjavi valcer

štipanje svetla; u škripi
sunčanog valjka u znoju stisnutog
kapka; lako kamenje u grudima, jedan
laki kamen; zapovednička svetlosna slika
iz spoljašnjih visina (gradi se); visoki
vazduh jedva podnošljivi izgled, svaljeni
zid šake pred očima (izgradnja?), kao pošiljalac

čitam: suzi žedna? probaćeš samo
još eho? visoki vazduh tamo se švajcarska
rastvara, kamenjar (pisano), s kapka
na usne, skoćio i zgrabio stenu
posegnuo posrće; prezrivi vazduh, rozi
fos: PRAŠINA! GRADNJA! o tome
javljaju tvoja prašnjava pisma

autopilot. frigijski posao

pravilni letovi. iz kruženja okomiti
podmazati napred nema priče. to dakle
dok-ima-goriva; bez dozvole za
sletanje istorija. neko bilo kakvo
sve, ništa ne znati veliko. orijent nekako,
utvrđenja gradova utvrđenja država mi
sve to prelećemo, već smo preleteli.
kokpit potpuno bez orijentisanja, pred
drhtavim sve drhtavijim kontrolnim
iglama; pregršt lampica; kruškoliko
treperenje, prilično dosta crveno/zelenog.
iza
supercool pilotskih naočara ti high-tech-
rihthofeni kako ćaskaju, boja očne jabučice
širina zenica adekvatna. pozadi se
provlači što-se-tiče-same-stvari, i sve to super
pijanom, stjuardesa koja umiruje.
dole prašnjave boje, nekako orijent. neki
rečni tok, moguće halis (preleteli?). jedna
krvava reka iskršava (i nestaje): bez-
dušne vojske u sukobu, delovi te-
la, ljigavo klizavo plutaju. zatim
opet klupe od oblaka, opet nulta vidljivost,
sunce ekbatane crno pod čadorom,
carske vojske u trku, predeli u begu, napred:
buljava sreća taj vaš pogled upravljača bitke,
zvonki glas koji se javlja; jedno
govori-vaš-kapetan: „... kapetan moira,
stakleni oltar, upravo prelećemo
gordion, niniva 40 stepeni celzijusa,
sunce zrak-zrak, nula
kruženje“
(preleteli).

čista salveta (22. 2. 76.)

oprezno prevrnute
kašičice;
dva3 dana ranije
1 meko kuvano jaje, kafena kašičica

vode; dvadesetprvog: uveliko
osušeni pokret njegovih usana, njegove
odrvenele usne, ALI SASVIM IZNENADA!
jednom
salvetom, čistom salvetom sastavljene, poku-
šajipokušaji da mu se podigne vilica,
njegova ćerkaija, kolebljiva, ta
gruba brada!, zatvoriti tu mrtvačku rupu!
SALVETA SLUŽI ZA BLEDILO I
hladni
listovi, možda tridesetpet stepeni, te
tanke natkolenice „moj kancer“ sasvim
zbunjeno činimisedasam
popio voćni čaj baka
sasvim zbunjeno na tremskom svetlu;
upadljivo rasplinuto, deblo jezika.

(za dr Ernsta Matijasa)

sa nemačkog preveo Marko Stojkić

Tomas Kling (Thomas Kling, 1957–2005), odrastao je u Hildenu, završio gimnaziju u Diseldorfu, studirao germanistiku, istoriju i istoriju umetnosti u Kelnu, Diseldorfu i Beču, zatim jedno vreme živeo u Finskoj. Od 1983. prezentuje svoje pesme prvo u Beču, a zatim u nemačkom Rajnlandu na otvorenim čitanjima koja su imala karakter performansa. Često je nastupao zajedno sa džez bubnjarem Frankom Kelgesom. Umro je od raka pluća. Knjige poezije: „isprobavanje kardiotonika“ (*erprobung herzstärkender mittel*, 1986), „pojačivač ukusa“ (*geschmackverstärker*, 1989), „atomska punjenje“ (*brennstabm*, 1991), „noćni.optički.uređaj“ (*nacht.sicht.gerät*, 1993), „trulo“ (*morsch*, 1996), „Strana trgovina“ (*Fernhandel*, 1999), „Sondaže“ („*Sondagen*“, 2002), „Vrednovanje podataka o letu“ (*Auswerten der Flugdaten*, 2005), „Sabrane pesme“ (*Gesammelte Gedichte*, posthumno 2006). Dobitnik između ostalih nagrada Lasker Šiler (1994), Peter Huhel (1997), Nagrade nemačke kritike (1999), Ernst Jandl (2001). Sastavio je antologiju „Jezičko pamćenje. 200 pesama na nemačkom jeziku od 8. do 20. veka“ (*Sprachspeicher. 200 Gedichte auf Deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert*, 2001).

poezija

Nenad Milošević

Mikroeseji

Veče Mandeljštama i Simića

Kada smo ušli u Đurinu kuću ugledao sam prizor dobro mi znan iz devedesetih, dok sam bio te-ve reporter: nekoliko onih istih staraca, sada još starijih, otrcanijih, tužnijih, sede na klupama i slušaju priču o Osipu Mandeljštamu i njegovim *Voronješkim sveskama*, ukupno sa mojom ženom, ćerkom i sa mnom oko desetak ljudi. Žena mi u jednom trenutku kaže da je čula kako neko Đan-Karla Đaninija pita (čovjek stvarno liči na Đaninija): kako si prošao? Ko zna čime se bave, nastavlja, a ja joj šapatom odgovaram da Đanini fotografiše, da je nekada fotografisao Oktobarske susrete pisaca, pa posle ko kupi – kupi, ali i on je propao, zaključujem.

O Mandeljštamu su govorila možda tri najbolja prevodioca ruske poezije i književnosti u zemlji. Na zidovima su visile slike sa istaknutim cenama: hiperrealizam mrtve prirode, patrijarh Pavle sa štapom u Knez Mihailovoj, Tesla i Hilandar u raznim varijantama. U glavi mi se obrtao Mandeljštamov stih, nešto kao Uaaaa... što se rimalo sa GPU-a. Zavoleo sam poeziju Mandeljštama u svojoj četrdesetdevetoj godini. Do ovog proleća slagao sam se s Odenom koji je govorio da ne vidi kako je Mandeljštam neki veliki pesnik, Odenom koga je Brodski smatrao ne samo najvećim pesnikom dvadesetog veka nego i jednim od najblistavijih umova.

Ta slika beskrajnog nasipa iza fabričkih dimnjaka, i druge slike tamnog sovjetskog socijalizma tridesetih iz *Svezaka*, postale su sada i moje slike i moje znanje. Kakav trijumf poezije! Mandeljštam nas slama, lepotom i tragičnošću, proročka je i mnogovideća njegova poezija.

Svetislav Travica na kraju još jednom uze reč pa reče kako neće još dugo da ne zakasnimo na Čarlsa Simića u dvorani Kulturnog centra. Ipak smo zakasnili: prepuna sala, sparno, u publici sve sami pesnici, mladi ljudi, kamere, aplauzi, Marta seda na pod u jednom trenutku, zatim odlazimo na drugu stranu sale, otvaraju nam vrata i tu nalazimo slobodna mesta, slušamo Simića, koji govori američki srpski, ali lepo, elegantno. Voleo sam i čitao i njegove pesme i eseje, sećam se jedne lepe pesničke slike: leto je i on se najeo jagnječeg pečenja (narator), legao u čamac i zadremao a čamac se otkacio i počeo da plovi niz reku.

Moja ćerka Marta pred spavanje kaže kako joj se više sviđa Mandeljštam nego Čarls Simić.

Prećutkivanje jednog prijateljstva

Ivo Andrić je, sudeći barem prema poznatoj korespondenciji Karla Šmita, bio blizak prijatelj ovog nemačkog profesora, pravnog filozofa i predsednika udruženja nacionalsocijalističkih pravnika, nastavljajući antiprosvetiteljske misli De Mestra i Kortesa. Poznato je, između ostalih, njegovo delo o (egzistencijalnom) razlikovanju *prijatelja* i *neprijatelja* u politici, očišćeno od svake metafizike i humanizma. Takođe je poznato i van pravnih krugova učenje o *vanrednom stanju*, o predsedniku Rajha (kasnije, Fireru) kao čuvaru ustava, koje pravno opravdava uzurpaciju vlasti a i strašnu čistku u stranci u *Noći dugih noževa*, 30. juna 1934. Njegovo delo, kako vole da kažu istoričari ideja, prirodno se i spontano srelo sa nacionalsocijalizmom. Pao je u nemilost kada je u esesovskom časopisu *Das schwarze Korps* osporena njegova trijada *država–pokret–narod*. Ženio se dva puta i to oba puta Srpkinjama. Možemo pretpostaviti da njihova (Andrić–Šmit) prepiska i prijateljstvo potiču iz prednacističkog perioda, iz, tako da kažemo, nevine faze nacionalsocijalizma, ali možda i posle toga. Kao i Hajdeger, odbio je da se denacifikuje.

O tom poznanstvu i tim pismima, međutim, ne možete ništa pročitati u novinama ili knjizi objavljenoj na srpskom jeziku, niti u institutima za savremenu i noviju istoriju, niti čuti na radiju i televiziji čak ni u romornoj komunikaciji akademika i književnika.

Šeme

Ugledavši na autobuskoj stanici u Bloku 45 penzionisanog profesora javnog mnjenja i masovnih komunikacija, pomislih na trenutak, dok nas je sitan suvi sneg zasipao, i hladnoća terala da pocupkujemo, kako su danas i te dve sintagme, koje su nekada čarobno zvučale, takođe penzionisane.

Čudio sam se kako to da profesor nosi mantil po tolikoj hladnoći. Viđao sam ga tu i tamo s nekom mlađom ženom, verovatno bliskom rođakom, kako se s njom prepire i joguni. Prvi deo ispita (koji se u vremenu kada nije bilo diplomskog, obično poslednji polagao, profesorovo ime rimovalo se sa diploma) sastojao se iz odgovora na pitanja o teoriji javnog mnjenja (... teorija javnog mnjenja je teorija političkog sistema...). Drugi deo ispita sastojao se od odgovora na pitanja o teoriji informacija i sredstvima masovne komunikacije: štampi, radiju, televiziji i filmu. Profesor je bio razvio teoriju o televizijskom, filmskom i radijskom spektaklu. Nosio je sivi *pepito* sako. Ko nije, mogao je tada, tokom pripremanja ispita, da se zainteresuje za teorijske postavke Suzane Langer i Habermasa (uvek sam ga zamišljao u sivom *pepito* sakou). Bio je strog na ispitima. Jednom studentu je, tokom njegovog izlaganja, iznenada rekao:

„Zašto ste izneli sheme! (mi smo do tada govorili *šeme*), jesam li rekao da se ne iznose sheme, dajte mi indeks“.

Sheme ponavljao sam u sebi, krijući se iza leđa jedne studentkinje. Kasnije, tokom ispita, opet se glasno obratio nekom studentu ispred sebe, koji je zastao na trenutak u svom izlaganju:

„Gde su vam sheme, zašto ne koristite sheme, jesam li rekao da iznosite sheme sa sobom, dajte mi indeks“.

Studenti su se zgledali, ja sam u sebi ponavljao *sheme*.

Pisci ispod portreta jedne ledi

Šta se zbilo posle demokratskih promena 2000. s tri učesnika književne večeri zatvorenog tipa u Beogradu, u organizaciji opštinskog odbora partije diktatorove žene, ispod čijeg portreta su krajem devedesetih jedne večeri čitali svoje radove i besedili o književnosti, a gde je jedan novinar prvi put ugledao boce koka-kole od dva litra koje su stajale na malim okruglim stolovima za poslužnje i zaklanjali vidik snimatelju državne televizije?

Jedna je postala redovni član SANU kao jedina spisateljica član tako ugledne ustanove. Gospodin koji je sedeo između njih dve, izdavač, nekadašnji kritičar, postao je predsednik parlamenta u trećoj demokratskoj vladi Srbije, a u četvrtoj – ministar za kulturu. Druga žena je ambasador naše zemlje u drugom mandatu. Nekoliko godina bila je potpredsednica najjače, vladajuće partije. Ona odlučuje ko će od pisaca predstavljati zemlju na zvaničnim prezentacijama u inostranstvu. Njene predstave se igraju u najboljim pozorištima u zemlji a njena dela se prevode na svetske jezike. Ministar za kulturu njen je D'Artanjan. Bez njene volje i uticaja, bilo posrednog ili neposrednog, gotovo je nemoguće, kao pisac ili umetnik dobiti bilo kakva veća sredstva od države. Pojedini pesnici i pisci koji nastupaju na književnim večerima gde ona sedi u prvom redu, obraćaju se samo njoj.

A mi, koji smo klicali na trgovima uporno, čak i njima, čije nam se reči nisu uvek sviđale, željni slobode, puni nade, gde smo mi danas?

Zašto su zavoleli postmodernizam u Srbiji?

Zato što su najednom shvatili da se postmodernim strategijama ponekad mogu relativizovati politička i kulturna dostignuća zapadne civilizacije. Da se, zbog saznanja o arbitrarnosti interpretacije istorijskih događaja, može dovesti u pitanje evolucija ljudskih prava, demokratija, socijalna država, ženska prava, odredbe ratnog prava, definicije zločina i genocida, pravo pojedinca, postojanje istorijskih činjenica, verska tolerancija, solidarnost, multikulturalnost, dostignuća moderne umetnosti, emancipacija... da se menjanjem i mešanjem diskursa mogu osporiti i nepobitne istine, da je onda moguće i opravdati pojednice na njihovom putu od disidentstva do antisemitizma, od socijalizma do nacionalsocijalizma, od dijalektičkog materijalizma do eugenike, od narodne armije do genocidne armije, od antifašizma do rasizma, od darvinizma do „prosvećenog klerikalizma“...

Lidija Ginzburg

Misao ruskih formalista da se književnost razvija kanonizacijom sublitterarnih oblika (*male literature*) svoju najbolju potvrdu ima u modernom romanu i modernoj poeziji druge polovine XX veka. Ruski formalizam ohladio je poslednje ostatke romantičarskog zanosa iz devetnaestog veka i postavio pitanje *kako* nastaje književno delo, i kakav je odnos forme i sadržaja dela. To je bilo vreme kada se podrazumevalo da veliki broj polaznika Instituta za istoriju umetnosti u Lenjingradu može da napiše tehnički besprekoran roman.

„Našu nauku“, pisala je Lidija Ginzburg, „nisu stvorili simbolisti, nego ljudi simbolističko-futurističke epohe, autori loših pesama; diletanti koji su spojili začetke poetskog iskustva, sa psihološkom mogućnošću potiskivanja tog iskustva, njegovim podređivanjem interesima čistog istraživanja i uopštavanja“.

Ključno otkriće ruskih formalista bilo je da je umetnost interpretacija iskustva – ne stvarnosti, jer nam je stvarnost poznata samo kroz iskustvo. Estetska interpretacija. Estetsko se javlja istovremeno s aktivnim doživljavanjem simboličkog jedinstva *označitelja* i *označenog*. Otud je estetsko latentno sadržano u svakoj delatnosti, u svim sferama ponašanja...

„Ako nećeš da nosiš sa sobom mrtvačnicu svih jučerašnjih i prekjučerašnjih dana, uči se da prepoznaješ signale vremena“, govorila je Lidija Ginzburg. „Mladi ljudi“, kaže ona, „koji ne razumeju savremenost ne mogu imati književni ukus. Nerazumevanje savremenosti mogu sebi da dozvole stariji ljudi, pripadnici druge kulturne epohe. Mladi u toj situaciji jesu ljudi bez epohe, prema tome – i ukusa, jer je ukus potpuno istoričan“.

Aškenaz

Godinama smo se okupljali na splavu, na levoj obali Save, kod prijatelja, vlasnika restorana, i danju i noću, spremali ribu, gulaše, gibanice, vino pili, pričali o prednjoj i zadnjoj vuči, politici i političarima, trkama formule, lokalnim herojima-pijancima, ljudima koji su i zimi spavali na reci, koji su *savske se vode napili*. Zore smo ponekad dočekivali udišući snažno svež vazduh, *besplatni kokain*, kako neko reče. Oni su bili zaraženi nacionalizmom, neki su bili i na ratištima kao dvadesetogodišnjaci, ranjavani, dok sam ja bio nešto stariji od njih, generacija *između*, napuštena od socijalizma a prestara da bi se napila od slatkog likera nacionalizma. Nas su, mene i vlasnika restorana, starijeg od mene koliko i ja od njih, zvali *čedisti*.

Posle nekog piva ili špricera on bi počeo da govori o Hitleru i o Nemcima sa oduševljenjem,

nabrajavao bi nemačka dostignuća: Volkswagen, tenk tigar, prvi mlazni avion, Hitler bi ovo danas znao da sredi, govorio bi, itd. Završavao bi rečima da on to sve zna jer je po babi poreklom Nemač. Ja sam mu govorio da smo mi Srbi kao Sloveni u rajhu bili predviđeni da budemo robovi, nešto malo bolje tretirani od Roma i Jevreja za koje nije bilo mesta u njihovoj viziji Evrope. On bi svaki put nastavljao po starom.

Posle nekoliko godina se oženio, rodila mu se deca, s kojom je volela da se igra moja ćerka. Ja sam počeo da džogiram pored reke a on je sve ređe odlazio na splav i sve ređe se viđao sa starim društvom. Govorio sam mu: eto, za samo dve godine, brak, deca, stan, od onakvog vagabunda. A onda mi je jednog dana utišanim glasom rekao kako je njegova baba Nemica, zapravo nemačka Jevrejka i kako u njemu ima i jevrejske krvi, i to sasvim dovoljno, pomislilih, da ga u Trećem rajhu pošalju u logor.

Pola sata u književnoj antiutopiji

Baš kada sam rukopis ove knjige, finalnu verziju, štampao na recikliranoj hartiji starih uredničkih sinopsisa, začuo sam u hodniku trupkanje ženskih potpetica i rečenice koje su dopirale iz prostorija *informativaca*: izgleda da je oN dobio Nobela za književnost! Trupkanje nije prestajalo, začuli su se i radosni usklici, potvrđeno je, izašlo je na sajt Nobela. Zatim je ušla koleginica i rekla: potvrđeno je, oN je dobitnik Nobelove nagrade za književnost. *Setili su se Andrića!*, neko je dodao (pedesetogodišnjica dodeljivanja Nobelove nagrade Andriću). Ta vest me je pogodila, pitao sam se: šta se dođavola događa sa literaturom, sa svetom, možda treba da prestanem s pisanjem, možda je to znak da radikalno treba nešto da promenim u sebi, u poimanju života i književnosti, istorije, svega. Možda zaista treba pisati za fioku, ako je to moguće? Uvek sam književnost vezivao za publikovanje knjiga, za književni život i javnost, u kojoj i mi pesnici negde iz prikrajka gledamo, odobravamo ili ne odobravamo. oN je bio duhovni otac političara koji je iz korena promenio naše sudbine i ne samo naše. Suđeno mu je ali mu nije presuđeno. Dodeljivanje Nobelove nagrade njeMu bilo bi navodno ispravljanje greške i priznanje da je ta politika, koja je unesrećila milione ljudi, bila ispravna, jedino moguća.

Nešto se u meni bunilo protiv Nobelovog komiteta. Prisetio sam se i priče da su naklonjeni levičarima i pitao se: zar je moguće da njeGa vide kao levičara, Borhes navodno nije dobio Nobela jer je bio konzervativac. Ali Ljosa je setih se, liberal, što za neke levičare znači konzervativac. Setio sam se Kleziosa koga sam čitao pre nagrađivanja i za kojeg sam mislio da je nezasluženo dobio priznanje. Tako su posle i govorili: što da ne, kada može Le Klezio, može i oN.

Najednom, sve je utihnulo, zavladao je muk, ništa se nije čulo u hodniku, desetak minuta pre zvaničnog obraćanja predstavnika Nobelovog komiteta javili su da su to sve uradili hakeri i da je vest lažna.

A onda me je koleginica optužila da sam koristio njene TV scenarije kao recikliranu hartiju, i da pred njom moram sve da iscepam jer nije sigurna da ih se neko neće domoći i zloupotrebiti ih. Ona je cepala listove na pola a ja na četvrt, ovaj rukopis, ona scenarija. I samo to se čulo u dugom i pustom hodniku.

Porok bioskopa

Spuštam se niz ulicu Vojvode Stepe kao nekad osamdesetih godina kada sam bio student. To je tada bila mirna ulica, svetla. S desne strane, ako idete ka Autokomandi, mahom su se nalazile prizemne kuće, poneka trošna, negde sa bakalnicama i radnjama s malim izlozima u njima, dok su s leve strane bile stambene zgrade, neke iz šezdesetih godina, i novije, sem nekoliko predratnih, gore ka Banjici. Dok bih se vozio tramvajem mislio sam o Kjerkegoru,

prvom filozofu čiju sam knjigu čitao s olovkom u ruci, prema kojem je profesor istorije filozofije bio slab, jer nije mogao nauditi Plehanovu ili Gramšiju (o kojem je pevao Pazolini) niti otopiti ledenu misao Đerđa Lukača.

Sada, dok silazim pešice, vidim da su na toj istoj strani umesto trošnih kuća sazidane nove još neuseljene petospratnice i šestospratnice, od novih dunđera građene, ne tako čvrste, čini mi se, kao one građene u doba socijalizma, sa već otvorenim menjačnicama, kladionicama i bankama u prizemlju: grčka banka, ruska banka, Mocart, austrijska banka, Balkan bet, italijanska banka, Lavovi, francuska banka...

Nastavljam dalje prema Autokomandi, zaobilazim automobile koji su parkirani na trotoaru. Mart je, jedan od prvih sunčanih dana, posle duge zime. Vazduh je pun prašine. Gledam bioskop *Voždovac*, zapišan, sa razlupanim staklima, zarastao u korov. Spomenik koji se ruši a koga još ne sme niko da dokrajči. Već osamdesetih je bio slabije posećen, ali je kao i drugi bioskopi u Beogradu bio mesto gde se moglo pobeći od socijalističke stvarnosti, kao u pušionicu opijuma, gde se čoveku ukazuju druge svetlosti sveta od onih svakodnevnih. Prođe i prolazi taj porok bioskopa, pučki porok, nada da ćemo iz bioskopa izaći u film koji smo upravo gledali. (Selin je napisao kako je to najgora moguća kombinacija: proleterijat i bioskop.)

Sinuće ta ulica novim sjajem, pomislih na trenutak. Ta brza gradnja odrediće taj sjaj, dane i noći, i sumrake, još kada dođu nove šine i tramvaji, nečujni.

Santa Maria Della Salute

Ona je divno otpevala ariju iz opere *Pepeljuga*. U Nemačkoj je živela, kako su mi rekli, sasvim pristojno od honorara koje je zarađivala u operskim kućama. Poticala je iz muzičke porodice. Završila je Muzičku akademiju u Beogradu. Lepo je izgledala te večeri u zelenoj haljini. Polako je napuštala mecosopranske uloge i okušavala se u sopranskim koje trasiraju put do primadone.

Posle koncerta sedeli smo u diplomatskom klubu i slučaj je hteo da sednem pored nje. Izbliza je još lepše izgledala i prijatno smo ćaskali pre i posle obraćanja ljudi iz Ministarstva inostranih poslova, gostiju, čak je jedna od operskih prvakinja zapevala ariju iz Verdijeve opere (slavilo se dvesta godina od rođenja Verdija). Na kraju sam i ja priznao, prvo da sam književnik a onda i pesnik. Noći i dane sam proveo slušajući opersku muziku na radiju, s gramofonskih ploča. Menjao sam Bernhardovog Gubitnika za Valkire na pet longplej ploča u izdanju Dojče gramofon iz šezdeset i neke, s Karajanom kao dirigentoom. Pojedine pesme sam napisao zanesen finalnim arijama. Mlada i blistava operska pevačica je bila neposredna i direktna, i to mi se veoma dopalo: rekla je da je od poezije doživela i zapamtila samo to da je bila u crkvi koju je opevao Laza Kostić.

Nenad Milošević je rođen 1962. godine u Zemunu. Osnovnu i srednju školu završio je u Gornjem Milanovcu, a Fakultet političkih nauka u Beogradu. Piše poeziju, eseje i književnu kritiku. Priredio je antologiju novije srpske poezije *Iz muzeja šumova*, 1988-2008 (VBZ, Zagreb, 2009). Radio je kao novinar i urednik u Redakciji za kulturu, Redakciji za nauku i obrazovanje Televizije Beograd, a sada radi kao urednik u Redakciji dokumentarnog programa Televizije Beograd.

Objavio je sledeće knjige poezije: *Pospanost* (Matica Srpska, Novi Sad, 1992), *Umanjenja* (Prosveta, Beograd, 1996), *Jureći u raj* (Narodna knjiga, Beograd, 2000), *Mesta* (izabrane pesme, Povelja, Kraljevo, 2004), *Pesme sa Save i Dunava* (Rad, Beograd, 2005), *Time Code* (izabrane pesme, Aora naklada, Zagreb, 2009) i *Vode i*

vetrovi (Umetničko društvo Vujica Rešin Tucić, Novi Sad, 2012). Oženjen je i ima ćerku Martu.

Rikardo

Ništa nije kao što izgledam

Neka znade Dušan kleti

Kako je Baltik prostran i neupotrebljiv
Otrov se kuje u starim plehanim šerpama
Ti prijateljima u goste
Svoje pijane sinove vodiš
Preko zaleđenog okeana
Tišina miriše na sumpor
I život stoji tamo gde je i nastao

Kičma pucketa u ognjištu
Neznabošci vrište pod stopalima
Kukuruz se kruni šakama bogova
Tu retko otvaraju usta
A i tada
Lome vilice dok zevaju

„Ovde se ne leže da bi se spavalo
Ovde se pada u nesvest od umora“

Niko tu ne zna kako se zove
Odazivaju se tek na
Lavež pasa i riku slonova
A svako ima svoju posudu
U koju piša
I u kojoj se ogleda

Lepi Dural

Čekam
Seržjak prekrstio ruke i puši
Zaboravio čovek da je živ
Telom stresa pepeo
Oblači večernje haljine
Noćima
Pesme o radu sa ženama peva
Posle ih vraća pijanim muževima
Ali,
Šta danju da radi
Kada sunce od jutra grize jednu polovinu lica
A ljudi stoje u redu
U miru
Kao pred pogubljenje
Ili pred bolesničkom posteljom

Pružih mu praznu šaku iz tela
Dajte mi dva kilometra hleba -
Najzad mu rekoh
Dok me je njegov pogled presecao
Na dve savršene polovine

Rad je stvorio medvedočoveka

Dok naš golica vetar
Šta se to smeje
Njegova glava je teška
I nalazi se u tanjiru
Pred ostalim poluljudima
Opuštak prsta u pepeljari
Čaša vode na stolu nepojedena
Do jutra se glasno plašio medveda
Gledao njegov pogled u ogledalu
Do deset već
Stigao i da doručkuje
I tako od deset do
Dvanaest
Od 12 do petnaest
Od petnaest do osamnaest
i 20
Medved se smeje
Na svaki trzaj sekundare

Ništa nije kao što izgledam

Jutrima,
Sunce se rađalo uz vrisak zemlje
Iz njenog grla
Bilo je to teško vreme
Žvakao sam Pabla Pikasa:
Tad prvog puta
Smrt mi se prikazala
Njenim likom
Jeli smo pasulj sa crvenim mesom za doručak
Koliko samo hrane stane
U evo čoveka
Koliko samo otrova
Sutra ću napuniti dvestoti kilogram
Uopšte ti se ne vidi
Još tolika vaga nije ni izmišljena
Jedino da te stavim na onaj stočni kantar pa da vidimo koliko zapravo imaš žive vage
A i bez kostiju ubeđen sam da imaš daleko manje

Makaze, sekiru, pa čak i naoštrenu lopatu umesto britve radije koristi da bi se obrijao Aleks Karpenko iz Nižnjeg Novgoroda u Rusiji

Depresija nije zajebancija

Ona nosi kolt M1911A1 92F 9mm Parabelum (9*19)

TT-kompakt u kalibru 9mm Para

CZ 99 S&w 40

Za početak dovoljan je Sig P220

Onda se u moj život ušunjao SIG SAUER P226 X-FIVE COMPETITION u kalibru 9mm

Ruger LC9 (9x19mm) Browning M1906

CZ 75 D COMPACT (CZ 75 P-01) ili Beretta 92FS je zakon.

Kao rezerva Sig Sauer P229.

Moj otac ima Inox verziju, a ja CZ-85B

Jeftina čorba po ledinu

Gospođe zabijaju kišobran u zemlju

Njihova deca su smrtna

Visokim štiklama

Po pločnicima bulevara

U panici

Zakivaju eksere

Nedeljom ručak za večeru

Kiše besne svakog podneva

I ko će joj otključati vrata

U spavaćici istrčaćeš napolje

I prislonićeš vrelo čelo

Na hladne dlanove svojih bogova

Kada se mator čovek nakašlje i pljune, to ti je kao da je zapevao i za pojas zadenuo

Dragi striko

Ja znam

Da ti znaš da poješ

I po pet volova mesa

Ali

Zar se ne sećaš

U isti taj dan

Boje njihovih bistrih očiju

I kako su te gledale

- Kao što pred ponoć

Gledaju pesmu gluvog meseca u jezeru -

Dok si im pijan prilazio sa nožem

Kao sa tamburom.

Ko je ovce izgubio do sad se kući vratio

Ližem sladoled
Kao što je moj slepi
Moj lepi čukundeda
Lizao mač
Lizao mač kojim je klao svinje
I veštice
Ubijajući ih
Žive

Na mestu kuće od trske,
Od trske blata i pljuvačke
Sada raste vinograd
Iz njegovih slepih
Njegovih lepih kostiju

Prošlo je to vreme kada su pekarke mesnatih prstiju bile ljubazne i raspevane, sada ti anoreksične prikaze daju štapiće sa noktima od semenki pa ti glođi i crkni

Ne pomeraj se
Jer ti si drvo
A drvo je u šumi
Gde rastu novi prijatelji
Diže se kosa na glavi

Činjenica: Drveće se hrani ljudima različitim od sebe
Ipak, ljudi, slični sebi, žive na drveću

Sad: zašto razgovaraš sa cvećem
Kada je cveće mrtvo

Lazar se vraća u koru drveta
Gde čuva svoju govornu manu

Proizvodi i puni

Svašta sam proživeo
Gledajući goluba
Zato nemoj
Ženo
Više da razmišljaš o samoubistvu
Razmišljaj o torti sa višnjama
Buhtli sa džemom
Puter kifli
Onim lepim eklerima

da

I pekar je čovek
Kada se jutrima budim u slepim stomacima
I mamurno mu nago telo se razvlači lepljivo po dlakavim mi dugim prstima
Bićem koje otom narasta
Ostavljeno pod telom jutarnjeg sunca potom

Petar je i dalje čovek
Sve dok ne otvori oči
I telo mu raspori
Pomamna jutarnja
Glad

Ep;

Kornjača
Koja je nekada nosila čitav svet
Na svojim leđima
Sada nam prilazi
Namigujući mu

Svi bismo mi voleli da budemo mašinovođe, ali, za razliku od nas, ovi momci i uče školu za to

Točak je samorazumljiv
Ipak, biciklisti su plakali u njegovom naručju
Potresne reči Aulisa Salinena
Vraćaju se sebi u moj zagrljaj
Pod opsadom

Nije
Grad u plamenu
Grad je u nedoumici
Treba razmišljati

Točak razmišlja
Točak je pod opsadom
Točak je u plamenu
Grad je na točkovima

Taksistima se razmazala šminka
Ipak, grad je plakao u njihovom zagrljaju

U pitanju je fabrika motorcikala

Nigde postoji brodogradnja
Sumoran zvuk sirena i motorcikala i
Vesela pažnja istraživača magle
Sa šakama u celofanu za doručak

x

Jutro je
Ne otvaraj oči
Jer oči su paklo cigareta

Ajd napolje momak ko je

Sunce se vratilo među mrtve
Tu ti nema odmora
Nosim grumen zemlje mrtvom Đorđu
On mi pruža ono što mu je preostalo od ruke
I ćutimo tako jedan ponad drugog
On kao da spava
Ja kao da plačem
S vremena na vreme
Pripalim cigaretu
I zabodem je uspravno
U pepeljaru

Ja želim samo da živim normalan život Džejmija Olivera

Dule dudule voli da priča o smrti
Njegove trešnje su uvele
Loš gospodar
Premeštamo ga sa noge na nogu
Ali samo da brže=bolje
Veće
Naše
Ali...
Upita Dule
Očima u kojima žive skakavci

Rikardo je pseudonim jednog od dvojice autora bloga <http://orikardu.blogspot.com/>

Rikardo

Jedva čekam da prođem testerom kroz njega

Beli papir deda Baneta

Od Vida sam dobio dinosaurusu
koji ne staje
Hodao sam niz ste penice rukama
i desilo se proho davanje
dok se ne uho dam
u mašinu
Kako ste penice?

Ekser osigurač

Nema svrhe da svi sedimo budni
Trebalo da idemo
Ne ide mi se
Ostaću ovde noćas
Doći ću ujutro
Ne bih mogao da se suočim sa Vurunovim pitanjima

Prazno

Visoka merila s crnom torbom, molim vas, apsolutni sluh Remi
nisu se šalili, napolju je sve prazno
Hajde da pogledamo: spoljni svet. sigurno želite da ga vidite ' u mojoj kancelariji
+sad ste i vi deo hotela

K,vine? jel kevin dolazio ovamo Ludi šanker! Suludo!
Kako možemo da budemo u kompjuteru? - ko zna koliko je sati
Dvoje ipak uživa u pogodnostima i povedite prijatelje, molim vas, ne kao materija
neurološki sastav vam je pretvoren u binarni kod *Bobi Fišer mi je bio idol*
*počeo je da kontroliše okruženje kako hoće
*on te je davio kad si pevao
*ovo je njegov svet, mi se u njemu nalazimo
u stvari, niko od vas ne pripada ovde

Pizovšit

Čista naučna fantastika
Šta se događa Rubene
Da nisam ja
(pucanj sačmarom sa osmatračnice nakon obaranja na zemlju)
Ako ti treba taster idi u radnju
Onda stvori 40 000 jer ja ne idem bez njih

Bračni drug

Da bar govorim korejski
trebalo bi da porazgovarate

Na venčanju mama je bila na sedmom nebu a ja sam se pitala Bože šta će biti sa mnom
Nisam se osećala kao majka i žena
Godine provedene u radionici Tanju dovode u očaj
Šta god da sam radila moj muž me je podržavao
O Bože kako je divno imati nekog s kim si povezan srcem dušom i razumom
Suđeno
nije
Ja sama odlučujem kako ću voditi ovaj život
Rekla sam, mama do sad sam uvek tebe pitala, sad ti govorim da ću da ostavim muža
Gledala sam kako mi deca odrastaju
Pomislila sam Besmrtna Ljubav
I sad verujem u večnu ljubav
To je nešto prirodno usađeno u nama
Mislim da je to ljubav bračnih parova koji su preživeli logor
Mislim da se može reći da je u pitanju bila sreća
Moja drugarica je bila član stonoteniskog kluba

toxini

Ovaj trenutak je veoma Hino Siti
Ovo je meso oko nogu
modernih ljudi

Voda na usta
u septembru

Tajland
parazitska infekcija srca
Hvatam jelenka
Jedan ubod nerva
i sad me boli

Nestao je njihov novi sekač Šon Gibson

Ostin.
Greg.
Od tebe očekujem mnogo više.
Stajaću ovde na minut da bih sačekao ovu turu.
Sačekaj, Fernando.
Hoću da vidim nešto.
Kao što vidite on je zelen kao proleće.
Idi tamo i okači te omče.
Hej, Ostine. Uzmi tu sajlu i povuci je ka sebi.
Velike ture kreću da silaze niz planinu.
Ostin je preživeo da bi radio još jedan dan...

Tako da jedva čekam da uđem testerom u njega.
Nek sam proklet.
Vreme je da se otvori zakopano blago.
Ovo je trenutak istine.
Ovde imamo dobro drvo.

Otvorim ga i onda se zadivim.

Tim je još uvek u potrazi za nestalim drvosečom.

Kuda je dođavola otišao?

Kakva gomila seronja.

Bolje bi mu bilo da je mrtav.

Dvejne!

Šta?

On se upravo pojavio.

Prokleta budala.

U kompaniji Pil svi su odahnuli.

Drakula

Šta? Gospodine Kesler?

Vežba broj jedan.

Raširite ruke.

Ako ti treba vežba možeš da dođeš u kuhinju.

1234

1234

1234

Gospodine Kesler!

Da?

Nešto strašno se dogodilo.

Zovi policiju.

Zašto odbijate da se preselite?

Iz sentimentalnih razloga.

Jesi li primetio nešto neobično sinoć Evanse?

Pa, možda ne bih smeo da kažem.

Hajde, ispljuni Evanse.

Onda sam sreo tebe i zavoleo te na prvi pogled.

I ja tebe volim Ralfe.

Da? Shvatam...

Evanse, gospodin Dikson će popiti kafu sa nama.

Zabavljaj našeg gosta dok se ne vratim.

Zadavljen.

Zadavljen je Pole.

Jeste li već popili kafu?

Evanse!

Retko pričam o njoj, ali često mislim na nju.

Jadnica, veoma teško joj je palo.

Živ je, videla sam da se pomerio.

Izvinite što večera kasni, ali nova kuvarica nije imala vremena da se pripremi.

Divan čovek.

Da vidimo... Gde sam pogrešio?

To je Rajan!

Ne znam, ali ovo sam našao na slici.

To nije ništa neobično.

Rikardo je pseudonim jednog od dvojice autora bloga <http://orikardu.blogspot.com/>

Nadija Rebronja

Flamenko utopija

luis, o nekim ljudima

dok je spavala
on se brijao
u ogledalu je uhvatio
njeno lice
posmatrao je
posmatrao
i osjetio
da mu na nekoga liči

pronašao je oblik očiju diktatora
usne zločinca
bradu gnusnog generala
uši čuvara logora

probudila se
i otišla da volontira
u domu za siročad
kao i svakog dana

asto, na kečua jeziku

nazivima ulica
obavijaju me
ideologije

pregršt identiteta nosim
ne vraćam se da ih skupljam
kad se niz planinu
skotrljaju

lejla, dok sjedi

ovo ovdje
je soba za žene
ovdje će nam poslužiti hranu
nakon što ručaju naši muževi
mi i onako
ne možemo biti srećne
sve dok su oni gladni

za našim umrlim rođacima
naši će muški prijatelji
žaliti tamo,
sa našim muževima
u našu vlastitu
u našu sopstvenu
sobu za žene
nikada niko
nepozvan
neće ući
ovdje smo mirne
mirnije od disanja
mirnije od smrti

anhel, dok korača

moja unutrašnjost
je splet ovih ulica
opet sam bio grad
juče sam bio beograd
danas sam bio buenos ajres
sutra sam bio izbrisana tačka
na pohabanoj mapi
sada
otkucavam
kroz uličnu buku

alonso i aldonsa

ubili smo autora
sada se viteški gušimo
u njegovoj krvi

huan i ana

mi već znamo da smo likovi iz knjige
zato nas se slova ne tiču
ali zvukovi, riječi
ovdje odzvanjaju
i bole

želimo da nas autor želi
da ne prestane da osjeća grudobolju
samo ako nas želi
mi pričamo
samo ako sanjamo
on postoji

jednog dana
prestaćemo da sanjamo
izbrisaće nas
tišina
i prestaćemo
da sanjamo sebe

rolan i džudit, pijani

pisac je mrtav.
živela spisateljica!

ana, u fajlu nazvanom *Oo! gledalo!*

recikliram sve tekstove
i od papirnih špageta
pravim trake za uvijanje kose

tako umotana u trake
kosa mi ne pada na oči
dok čistim šporet

~~čist šporet je ogledalo svake domaćice~~

» » »

ogledanje, samospoznaja

sa blistave ringle spoznajem
da nežna koža ima najveće predispozicije
za duboke bore

~~put do muškarčevog srca
vodi preko stomaka~~

ako valjano protumačim
oblike mrlja na pećnici
uspeću da doznam sve:
ima onih koje kroz pećnicu
uplove
plove

filip, di-džej

1.

danas sam sreo sotonu
nosio je košulju na cvetiće
slovo s je sssiktalo
slovo c je cccvrkutalo
na hladnoći

2.

ne bojim se mraka
mrak je samo
prisustvo nula
i odsustvo jedinica
sve sam jedinice zaboravio
onomad u metrou

3.

slovo c je cccvrkutalo
iz njenog cvetnog parfema
u metrou sam se plašio skinheda
nije me pretukao
ukrao mi je
novčanik

Nadija Rebronja je rođena 1982. godine u Novom Pazaru. Piše poeziju, eseje i književnu kritiku. Doktorirala je književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Asistentkinja je na Državnom univerzitetu u Novom Pazaru.

Objavila je knjigu pesama *Ples morima* (Novi Pazar, 2008), književno-kritičku studiju *Derviš ili čovek, život i smrt. Religijski podtekst romana Derviš i smrt Meše Selimovića* (Beograd, 2010) i knjigu izabrane poezije na španskom jeziku *Alfa, Alef, Elif*, (Alea Blanca, Granada, España, 2011).

Plagirajući Dobrog Isaka

Plagirajući Dobrog Isaka

Obodima grada, tik uz reku, ispod
mosta koji prepreči put, pored kapi
jogurta sa stola pred pekarom, pustim
obilaznicama, preko ograda, zaraslih
koloseka, naspram sklepanih baraka
sa lokal-patriotskim sloganima, pored
skorojevičke odanosti zapečku, sećanja
na meke bačene pesme, režanja gnjuraca,
glisera, švapskih dereglija, pored
brkatog dekare u belom koji bi sve
da kara, u kom prepoznam sebe, stepenicama,
oronulom pasarelom, sa kod kuće skuvanom
kafom u ruci, ne izbegavajući ljude uvek
spremnim hvala, ne braneći se od osa, ne
govoreći u ime dece, bez gnome u rukavu,
bez šešira, zapadajući u manir, zastajkujući,
nepotrebno vagajući, izuven, mimo
neodazivanja isplaženih pasa na „maleno“,
mršavih staraca sa podvrnutim košuljama,
ribara koji ne znam zašto ni čime mlate po
izvađenim mrežama, psujući, beo, sveže
zgužvan, srećan što me se sreća setila, sa
brazdom od suze koja viri ispod naočara, ne
briljirajući, plagirajući dobrog isaka, srećan
što nemam šta da kažem, ćuteći naglas, van
rečenica, van unatrag, ne konstatujući,
nakostrešenih bradavica, ne sećajući se
razlike između rose, slane i inja, ni od koga
besan ni blag ni ravnodušan, od svega zbrčkan,
podložan prvom proroku, skanjerajući se da li
da napišem *zavideći reci*, na čemu.

Svašta izdrži mrtav čovek

Ko god ozbiljno shvati život, mora
stvarno da umre. Evo, kad mene
zgaze na pešačkom, retko dozvolim

da mi splasne elan. Eventualno
te izgrdim što mi ispustiš ruku
pa ginem mek i zlovoljan. Ali

ti si nedužna. Kriv je samo konobar
što nam je rekao „Živi bili“. Na
šta je Gospod dobio ospe i odmah

poslao bradatog taksistu da nasred
Car-Dušanove rastavi s dušom koga
već stigne. Do Solunske ti preporučavam

anegdote o Bartu i Gaudiju i kako postoji
urbana legenda da je Đorđevićev udes
bio politički atentat. Mrtvom bolje

pristaje Despotov nego Celan. Poslušaj: Smrt
je gledanje trave odozdo. I naslov pročitaj. Ako
i pristanem da prestanem, šta dobijam

zauzvrat? Ti dobro znaš da ja ne mogu ni
da umrem a da to ne bude sa zadnjim
namerama. Nećkaj se brzo i naglas.

Presan život

Kad budem starica,
čitaću Gričku vješticu.
Jezik će mi bezubim čeljustima
landarati slobodan.

Samo ono što je namenjeno
mami recikliram.
Svi pogledi iz kvarta
na maci u padu počivaju.

Decu doneće poštari, i Jelene,
pouzećem, u dva primerka.
A sada, kada je zima,
više od pola dana je mrak.

Šta su, Bože, deca pevala
dok sam jeo kro-kro s belim lukom?
Za šta sam se ono proglasio
dok smo dizali džihad na džihad?

Zašto, Bože, barem svedoke
ne poštediš pijanstva?
I ZAŠTO NEĆEŠ
U AUTOBUS?

Kad saznaš da je stih moj,
pribegneš samopovređivanju.
Kada namerno zaprljam kolir, zakovrnem
gamašnu, znaš da je konvencija.

I od razočaranja, poslednje uzdanice,
prosjачki razoružavam. Ubijam vreme:
slušam. Crveno-crni sviter ne zaklapa
usta, svoje treće oko.

Presan život. Ko još govori
pehsma i pehsnik?
Ko se to prolepša
tek u ogledalu?

Ko će koga ostaviti kada se,
makar i samo u glavi, završi knjiga?
Avion koji preda mnom padne
ne razvijem da ne postane papir.

Spadalo!

Kao trećom rukom služiš se zubalom.
Na prvi podest nasloni jagnje,

praćaknuće se. Ko se još tako izlišno
osmehuje dok priča? Možda onaj u čijem

prizemlju po sećanju kukuriknem RO-CCO-
CO-RO-CCO-CO ? Sistem porodičnih saga sa

Bežanijske bare morao je da ostane krnj
da bih se setio tog bitnog podatka! A koji je

Živko kupao kog mrtvaca. I koju je sestru
Moca najviše voleo. I čija je baba bila

četnikuša, a čiji deda čestiti partizan,
šiljokuran... ko te nijanse da pohvata?

Zveckalo je posuđe. Mirisao beli
luk. Ujak je po treći put donosio

zdravog odojeka iz Čalme. A ja
sam u sebi ponavljao: Viktore,

Viktore, jer sveća je gorela, hemijska mi
je bila daleko u predsoblju, a nisam bio

domaćin da ustanem od stola. Pri tako obzirnim
odlaganjima problematično ispari svako možda.

Kalemljenje

Vidim mutno. Glupača se popne u prozor i zagleda se u mene tvojim očima. Sagovorništvo po sebi mi

smeta. Mogućnost da se ma kome obratim, da se moje ime stavi u vokativ. Ali mi ne smeta kad me

stave u rečenicu: Palačinke pravim bolje od mame. Dojadilo mi da lučim. Sad bih da sisam.

Sednem pred drvo.
Gleda li ka meni ili ka reci.
Slutim da ću u moru

pronaći botanički izraz za ono što je uz njega priljubljeno kaišem.
Je li to što u pivu pliva plesan ili

odraz svetiljke? Šta je bešale SLATINA?
Otkako nisam seljak oglupavio sam. Moram to reći Žanu Mezonu.

More pliva. Dahtavac trči. Voleo bih da je zeka. Da samo nisam podigao pogled! Da sam ostao siguran da je

zeka! Isprskao sam more. Uflekao ga. Ili je to na njemu odraz svetiljke. Prođe motor i shvatim da je hladno kao pre

ravno tri godine na Paliću. S tadašnjom saputnicom danas vodim *ušiljene* razgovore. To mora da je slana popala

po meni kad kijam. Reka. Jezero. More. Slana. Rosa. Inje. Presađujem vezivno tkivo odnekud. Na oba mesta boli.

Odgovorim ti: Ostala su mi još dva palačinka, ali nemam čime da ih ispunim. U mom selu su palačinci

muškog roda. Sećam se dana kada smo Goran i ja naučili kako glasi oblik u singularu, a još nismo ni učili da hodamo.

Samo dok nema prekida, dok teče, da se ne mora ništa zaboravljati! Kad hoću da

surfujem na talasu, prekinem
ga. Nakalemim se na njega i
pored neprepoznatog botaničkog

izraza, slike dede Moce kako
ga enciklopedijski odmakne
od sebe, prođem mrtav ladan.

Bojan Savić Ostojić

o poeziji

Marko Stojkić

KLINGOLOGIJA

Uvod u poeziju Tomasa Klinga

Da bih Agonovim čitaocima što bolje predstavio Tomasa Klinga, sigurno jednog od najznačajnijih i najuticajnijih nemačkih pesnika u poslednjih tridesetak godina, uprkos prvobitnoj nameri da se ograničim isključivo na prevodilački i istraživački rad, nalazim za shodno da na ovom mestu ipak skiciram mali orijentir ili, da se poslužim Klingovim rečnikom, *itinerarium*.

Što se tiče osnovnih obeležja Klingove poezije i poetike, teško da bi se našao neko ko bi mogao da ih apstrahuje bolje od Hermana Korte, koji ga je kao kritičar i istoričar književnosti pratio tokom cele književne karijere. Korte nam u šest tačaka otvara Klingove najznačajnije aspekte – počev od onog kulturološkog *rebellion*, od promene paradigme u nemačkoj poeziji osamdesetih godina, preko zvučnih i likovnoumetničkih aspekata, tradicijskih linija na koje se nadovezivao, doživljaja poezije kao umetnosti pamćenja i jezičke arheologije, sve do Klingove prevodilačke prakse. Ukratko bi se sve to moglo svesti na izraze kao što su: oživljavanje jezika, dinamizacija jezičkog materijala, istraživačka i jezičko-zanatska strast. A ako je reč o opširnijoj razradi svakog od ovih aspekata, o njima već postoje i čitave studije, što svakako svedoči o odgovornosti nemačke stručne književne javnosti, o spremnosti da se blagovremeno uoče i temeljno prouče savremene književne pojave. Korteov tekst u svakom slučaju preporučujem kao kompetentan i lucidan uvod u – ako smem da neologiziram – klingologiju.

Upravo ovde dolazim do paradoksa, do onog *opšteg mesta o posebnosti* jednog tako nekonvencionalnog umetnika kao što je Kling. Jer teško da je osamdesetih godina pišući i objavljujući recimo pesme o kulturnom pankerskom klubu Ratinger Hof mogao da zamisli da će za relativno kratko vreme biti do te mere kanonizovan da će njegove pesme biti ne samo neizostavne u antologijama, već da će na primer i prilično seksualno eksplicitna pesma „ali aneta“ ući i u gimnazijske udžbenike o ljubavnoj poeziji. Tajna ovog paradoksa, čini mi se, ne leži samo u onom *rebellion* koji je Kling osamdesetih sa sobom doneo, a koji bi se mogao uklopiti u ikonografiju pank-supkulture. Pop i tzv. andergraund-književnosti bilo je, naime, i mnogo pre Klinga, ali se obično služila mimetičko-verističkim postupcima, koji su u Klingovom slučaju, ako ih i ima, samo polazišta za dalje jezičke dinamizacije. Sa druge strane, andergraund- ili pop-književnost najčešće je bila deo matrice ili – kako to kaže Milivoj Solar – mita o književnoj dekadenciji, koja bi svojom estetikom propadanja trebalo da bude suprotstavljena osvajački usmerenoj avangardi. Kod Klinga, u njegovim prvim knjigama, kojima je prvobitno osvojio epitet *pank-pesnika*, i pored andergraund-ikonografije na sadržajnom planu ne postoji ni malo od katastrofičnosti, nihilističkog polaganja oružja ili flegmatičnosti, naprotiv. Njegov pristup je obojen ničeanskom „intelektualnom vedrinom“, na planu „štimunga“ vladaju parodičnost, humor, igrivost. Uprkos očigledno osnovanom dovođenju u vezu sa pop i pank kulturom, o čemu nam u ovom tematu govori esej Ena Štala, Klingova poezija je plod visoke jezičke osvešćenosti koja mu, svesna tradicijskih razvoja i ćorsokaka, nije dozvolila zapadanje niti u kliše dekadentnog nihilizma niti u eksperimentalno ili simbolističko-hermetičko otupljivanje jezičke preciznosti. Interesantno u tom pogledu je i Klingovo oslanjanje na iskustva ekspresionizma, dadaizma i Bečke grupe, to kako je ove divergentne pesničke prakse u svojim pesmama pretapao u novu i jedinstvenu leguru.

Došle su, dakle, osamdesete godine i pesnici *nove subjektivnosti* (sin. *nove sentimentalnosti*)

– ili, pežorativno, razočarani šezdesetima – opevali su svoje. Njihov jezik je postao predvidljiv, narativno-mimetičan, trom, a njihove okupacije, uprkos naporima da pronađu izlaz iz sveopšte katastrofičnosti, nisu uspele da ih izvedu iz patetične pozicije proročice Kasandre. Eksperimentalna i jezičko-skeptična poezija iz šezdesetih bila je odavno istrošena i od prvobitne senzacionalnosti svedena na prazni formalizam. Nastavljačima pop i hipi tradicije iz sedamdesetih presušila je ideološko-istorijska motivacija. I teren je bio spreman. Publika je očigledno očekivala poeziju s jedne strane oštru, neposrednu, plebejsku, a s druge strane veštu, performativnu, artističku. I došao je Kling. Pobunjenik i artista.

Dvadesetak godina Klingove književne karijere, njegovog književnog prisustva (od oko 1985. pa do prerane smrti 2005.), moglo bi da se svede na onaj kanonski stereotip: književni razvoj sa progresivnim gubitkom na energičnosti i ekspresivnosti i progresivnim dobitkom na dubini i promišljenosti. Usudiću se da ovaj postulat o „psihologiji književnog razvoja“ dovedem u pitanje. Jer je Kling o poeziji još te 1985. da malo preteram, znao sve. Radilo se samo o različitim stilskim strategijama, performativima, različitim načinima da iz godine u godinu izrazi ono što je hteo. To što se njegov izraz osamdesetih poklapao sa terminologijom i gestom jedne pop-supkulture, a što je posle dve hiljadite, recimo u ciklusu o njujorškom 11. septembru „Menhetn, usna duplja br. 2“, bio vrlo sličan celanovskoj jezičkoj transcendentalnosti, samo su dva lica istog novčića. Ovo postaje očigledno ako se ima u vidu Klingov pasionirani istraživački i zanatski rad, to kako je prikupljao jezički materijal, proučavao etimologiju, rečnike i leksikone, prikupljao fotografsku, novinsku i likovnoumetničku građu i obrađivao je, pretežno nemimetičkim postupkom. Kling je, elem, još kao *pank-pesnik* bio i *poeta doctus*, što se retrospektivno sa sigurnošću može uočiti. Isto tako, esejistički radovi koje je tokom godina objavljivao u sve većem broju samo su prostor koji kanonizacija pesniku po pravilu dodeljuje i ne moraju obavezno da znače i progresiju u „književnom sazrevanju“.

Predstava o književnom razvoju kao postupnom osvajanju puta ka „kamenu mudrosti“, a po cenu potpunog odricanja stilske poezije i umetnosti u smislu „umeća“, počiva na – u velikoj meri – veštačkoj dihotomiji koja se u različitim periodima i u različitim kontekstima označavala sledećim krajnosnim parovima, ne obavezno i semantički analognim: forma i sadržaj, označitelj i označeno, mimeza i trop. Na jednoj strani se, dakle, grupiše retorički, stilski i „čisto“ jezički element, dok se na drugoj strani platonovski izdvajaju dijalektičko-metafizičke „suštine“, značenja koja bi, pretpostavlja se, trebalo da postoje nezavisno od jezika, koja bi jeziku trebalo da budu nadređena i kojima bi jezik trebalo da stremi. Ovakve dihotomije moguće su samo uz instrumentalno shvatanje jezika i čvrstu veru u postojanje izvanjezičkih suština i značenja. Tako sedokosi mudrac ne govori mnogo jer jednostavno „zna“. A „zrel“ pesnik govori jednostavno jer uz malo reči dolazi do „značenja“. Nevolje nastaju ako kažemo da nema značenja izvan jezika, da jezik nije instrument nego jedina riznica značenja, ako dozvolimo sebi da izgovorimo ono Vitgenštajново: „Granice moga jezika granice su moga sveta“, pa i da odemo dalje i kažemo: da bih osvojio svet, moram da osvojim jezik. Integrisana iskustva Bečke grupe i jezičkih skeptičara bila su za Klinga *conditio sine qua non*, nije ih čak smatrao ni vrednim pomena, to je za njega bila rana lektira. Gore navedene dihotomije nadvladavaju se „jezičkom arheologijom“, proučavanjem jezika i njegovim montiranjem na način da bude naelektrisan, prijemčiv, superioran, da generiše značenja. Jer značenja nisu metafizički data, ona nisu kamen mudrosti u smislu alhemičarskog asketskog ideala, značenja se osvajaju jezičkim dinamizacijama. Kling je kroz godine na različite načine osvajački dinamizirao jezik. Forma i sadržaj na taj način ne postoje jedno bez drugog, ne mogu se čak ni razgraničiti. A književni razvoj ostaje večiti rad na jeziku, bez bojazni da će se zbog toga zatvoriti u formalizam.

Jasno je da ovakav jezikocentrični pristup može da odvede u ćorsokake, od kojih bi se jedan mogao nazvati „hermetično odeljenje“, a drugi „eksperimentalna poezija“. U knjizi *Itinerar*, kruni svog esejističkog rada, Kling se u eseju „Dosije hermetizma“ vrlo vešto kloni ovih krajnosti. Na praktičnom planu, čak i u najzatvorenijim pesničkim konstrukcijama, i u

najkomplikovanijim montažama, Kling ove krajnosti nadvladava time što nastoji da sačuva usmenost. Bilo da je reč o uvođenju slenga, čestih prekida, narativnih upada, parodičnih citata, doskočica, ili o razvijanju složenih slikovnih kompozicija, usmenost je postavljena kao prvi i najvažniji sloj tela pesme, ona suvereno krči put do percepcije čitalaca. Pored usmenosti, od presudnog značaja za Klinga bio je i performativni element. Jezik mora da bude pokretan, živ, da se dinamizira u „jezičku instalaciju“ da bi uopšte bio vredan da se predoči čitaocu. Da bih ovaj performativni imperativ bar donekle dočarao, izdvojio sam i preveo iz *Itinerara* „Jezičku instalaciju broj 2“. U njoj se usput može uočiti još jedan Klingov zahvat, koji je primenjivao skoro uvek kada je govorio o tradiciji, a koji možda najbolje formulišu fon Amon i Trilke: „Njemu nije stalo do istorijsko-kritičke egzegze već do jednog punktualnog kratkog spoja, u kojem se dešava istorizacija sopstvenosti i aktualizacija istorijskog“. Kling će tako pisati o plesno-pevačkim ritualima primitivnih plemena, o njihovim „kvotama gledanosti“, kao da se dešavaju u *realtime*-u, dok će istovremeno za ono što je najrevolucionarnije i najinovativnije u sopstvenoj poetici uspostavljati neočekivane paralele sa Helderlinom, Horacijem, Katulom. Klingovi eseji, kao ni njegove pesme, ne traže kamen mudrosti, sve je to dakle jedna velika „jezička instalacija“, jezički performans. Fizički performans, histrioni element, samo je nastavak jezičkog. Klingovi maestralni, često i senzacionalni nastupi, njegova čuvena čitanja samo su konsekvantna nadogradnja njegovih „jezičkih instalacija“.

Za dezert sam Agonovim čitaocima pripremio mogućnost da porazgovaraju sa Tomasom Klingom. Danijel Lenc i Erik Pik uspeali su, čini mi se, ne samo da Klinga podstaknu da u glavnim crtama objasni svoja poetička načela, da se generacijski i tradicijski pozicionira, već i da ga na trenutke „otvore“. Jasno je da je Klingova ličnost sastavni i neodvojivi činilac njegovog književnog uspeha i uticaja, da puritansko razdvajanje njegovog lika i dela ne bi bilo u duhu načina na koji je živio i shvatao književnost. Ako smem da preteram, a u Klingovom slučaju preterivanje je poželjno, ovakav puritanizam ne bi bio u duhu panku. U duhu panku bih na ovom mestu pozvao i mlade germaniste da se u svojim masterima i doktorskim disertacijama manu Brehta i Mana, dovoljno je o njima pisano, i da se bace na Klinga i novu generaciju nemačkih pesnika.

Marko Stojkić je rođen 1981. godine u Smederevu. Od 1997. do 2011. živio u Beogradu. Trenutno živi u Nemačkoj (Kincelzau), gde radi kao lekar. Poeziju je objavljivao u časopisima *Polja*, *Letopis Matice srpske Koraci*, kao i na internetu. Objavio zbirke pesama: *Laki bolovi* (Mostart, Zemun, 2011) i *Šecele* (Povelja, 2013). Prevodi sa nemačkog jezika, uglavnom savremenu poeziju.

Objavljivao u Agonu:

Agon br. 9 – izbor iz poezije

Agon br. 11 – Identitet kao kretanje

Agon br. 14 – Stvaralački tabu

Agon br. 19 – Neli Zaks ili mogućnost poezije nakon genocida

Agon br. 21 – Asketa sprovodi praksu

Herman Korte

**„PESMA LOVCA NA GLAVE“.
POETSKO DELO TOMASA KLINGA U ŠEST ASPEKATA**

Pre nego što uopšte počnem da pišem o Tomasu Klingu u kontekstu nauke o književnosti, dužan sam jednu napomenu. Ni sada ni u kom slučaju nemam dovoljnu vremensku distancu da bih mogao da primirim entuzijazam koji je obeležio moju početnu recepciju iz osamdesetih godina, snažno obeleženu doživljajem jednog novog poetskog glasa koji je tako spasonosno pokazao izlaz iz uske staze zakrčene neobaveznom parlando-poezijom i dobrodušnom poetskom zbunjenošću¹. Time, dakle, što ću na ovom mestu pokušati da skiciram Klingov portret u šest glavnih aspekata, neću govoriti tek o bilo kakvom književno-istorijskom predmetu, već o delu koje i posle prerane pesnikove smrti ubedljivo potvrđuje svoju savremenost i aktuelnost, o delu koje nije ostalo zaboravljeno u listama publikacija iz oblasti književne nauke i kritike. Tamo uostalom mogu da budu zaboravljeni i klasici. Pre nego što, međutim, a kao što je to 2005. uradio Sebastijan Kifer, Klinga proglasimo za „klasika“, za „klasika uprkos svim njegovim naporima da ne postane klasik“², bilo bi dobro da se podsetimo da su stariji autori kao Herman Kinder i Hugo Ditberner 2000. godine imali izvesnih teškoća da Klingove tekstove uopšte svrstaju u poeziju. Tako je Kinder prvi odeljak svog eseja o Klingu naslovio sa „Poezija?“³, dok je Ditberner postavio pitanje: „Gde je pesma?“, i samom sebi odgovorio sa: „Pesme kao morene reči; morene reči kao pesme.“⁴

1. Promena paradigme

Postoji širok konsenzus o tome da je Kling osamdesetih godina imao velikog udela u inicijaciji promene paradigme savremene poezije nemačkog jezika: svojom podsmešljivo-ironičnom promišljenošću, sa mnogo samosvesti i naklonosti prema aluzivnosti i citatnosti, u čemu je nemačka poezija pre njega dugo oskudevala⁵. Zbog toga Klingovo delo ne može da se odvoji od prvog impulsa koji su izazvale njegove knjige pesama *isprobavanje kardiotonika* (1986) *ipojačivač ukusa* (1989): bio je to konačni rastanak sa poezijom zbunjenosti, katastrofičnosti i osetljivosti, koja je svojom *pred-potop-poetikom*⁶ davala reč renesansi pesništva upozorenja i opomene. Klingovi tekstovi – deceniju posle smrti Rolfa Ditera Brinkmana – bili su sa jedne strane vitalan i nemilosrdan proboj u jedan jezički još uvek neotkriveni urbani svet, a s druge strane su predstavljali ponovno otkrivanje pesme kao jezičke refleksije, govornog teksta i glasovne partiture. Već u prvim knjigama pesama Kling se pokazuje kao jezički igrač, u sveobuhvatnom značenju ovog izraza. Jezik postaje materijal za jednu čisto poetsku radnu i istraživačku proceduru, koja često promišlja i sopstveni procesualni karakter, tako da čitaoci mogu da saučestvuju u praćenju postepenog dovršavanja poetskog teksta: to su procesi koji ostavljaju utisak otvorene, ali istovremeno i egzaktno komponovane, zvučno zgusnute teksture. Stupnjevito napredovanje u radnom procesu često je određeno pokretima u potrazi: sloj po sloj, stih za stihom, u pojašnjavanju i asocijacijama, gradi se predmet pesme. U knjizi *Itinerar* (1997) Kling je polazište za konstituisanje svog dela sažeto predstavio jednim provokantnim gestom razgraničenja:

„Pesnička čitanja iz osamdesetih godina mora da su ličila na ona iz sedamdesetih. U svakom slučaju, osamdesetih su čitanja bila piskava i stidljiva, ali pre svega bolno dosadna. Onako kako je pisana većina pesama na nemačkom sedamdesetih godina, tako se nastavilo i u prethodnoj deceniji: jedno glasno praznoslovlje, bezobrazluk spram jezika.“

Promena paradigme osamdesetih godina ispoljila se ne samo u zameni tema i uverenja, već i u ponovnom otkrivanju usmenih dimenzija, za koje se dugo verovalo da su stvar prošlosti: „Negde od polovine osamdesetih godina možemo da uočimo povećano interesovanje nemačke jezičko-kritičke poezije za usmene tradicije.“ U reanimiranju ovih „tradicija“ Kling je imao odlučujućeg udela. On je uveo onu performativnu praksu koja počev od devedesetih godina neizbežno i sve snažnije određuje pesničku scenu.

Katrin Kol, koja je, kao specijalistkinja za Klopštoka, kompetentna za ocenjivanje auditivnog i usmenog u nemačkoj poeziji, opisala je u svom članku „Festival, performans, nadmetanje: savremena nemačka književnost kao događaj“ renesansu poezije kao „performativne forme“⁷. „Postoji“, kako kaže, „široko rasprostranjena tendencija posmatranja, koja performativnom elementu dodeljuje veliku važnost“, čime se prizivaju i nastavljaju izvesne prakse dadaizma, konkretne poezije i Bečke grupe. Katrin Kol ovu „tendenciju“ književno-istorijski izričito interpretira kao „promenu paradigme“. Dakle, „evocira se umetnost čije je ostvarivanje moguće tek u javnom kontekstu.“

Ovakvi se iskazi u Klingovom slučaju moraju relativizovati jednom dopunskom primedbom. Klingove pesme ne zahtevaju tek puki „događaj“ da bi ostvarile svoje dejstvo, one se isto tako ni u kom slučaju ne ostvaruju tek „u javnom kontekstu“ i one nikako nisu nekakav performativni *poetry slam*. Reanimacija usmenog kod Klinga mnogo je više usmerena na jednu dimenziju koja je poeziji inherentna, više na jedan teško objašnjiv *glasovni događaj* imanentan jeziku, nego na euforični festivalski *event*. Ovaj *glasovni događaj* sastavni je deo same strukture pesme i nije, dakle, u isključivoj vezi sa nastupom, deklamacijom, recitovanjem. Poetika *Itinerara* ne ostavlja ni trunku sumnje u to da „jezička instalacija“, čije je značenje kod Klinga višestruko, nije u prvoj liniji pitanje akustičnog i auditivnog: „Pesma je jezička instalacija *pre* jezičke instalacije.“ Zbog toga bi bilo nedopustivo pojednostavljenje razumeti Klingove pesme tek kao materijal za igrivi i zabavni *event*. Klingov esej „Dosije hermetizma“, jezgro knjige *Itinerar*, s pravom u ovom pogledu upozorava: „Šta pesma u današnje vreme ni u kom slučaju ne sme da bude? Kažem naglas: industrija recepcije i zabave. Kada se ova industrija susretne sa književnošću, to za obe strane znači samo kraj.“

2. Uloga glasa i auditivnog

U Klingovim pesmama dominira glas, koji lirskom subjektu daje personalnu strukturu – u izvornom smislu reči *personare* koja znači „ozvučiti“ i time obuhvata svakog ponaosob, kao individualni i nezamenjivi glas. I Klingova svojevolsjna ortografija izraz je pisanja na način partiture, koje u tekstu fiksira različite forme upravljanja glasom i tehnike izlaganja kao što su ulančavanje završnih slova u rečima, završnih slogova, sufiksa i akcentuacija pojedinih reči. Ponovno zadobijanje auditivne dimenzije i ogledanje u usmenim pesničkim tradicijama pripadaju fundamentu klingovske poetike: poezija je *live act* i zvučni kolaž, ciklusi pesama pokazuju oblike jedne arhitekture sluha. Kling je svoju maksimu izrazio formulom: „Oblikovati jezičke prostore glasom, oblikovati jezik glasom rukopisa.“ U ovoj postavci primalac postaje onaj koji „čitajući sluša“ i „slušajući čita“.

Sound je jedna od ključnih Klingovih reči i podvlači ulogu performativne prakse pesničkog govora, čime čitaocu može da se učini upravo kao jedan oblik čitalačke tehnike. *Sound* kod Klinga: to je dinamizacija jezičkog materijala, rad sa različitim zaslepljenjima, prelomima, asimetrijama i paradoksima. Tehnika tekture ima ponekad u sebi nešto naoko fragmentarno. Na taj način se od publike dosledno traži da stiče uvide u proceduru komponovanja teksta, a upravo zato što fragmentarno svedeni, skokoviti jezik u svom razvoju sve više proširuje asocijativni prostor stihova i teksta, tako da čitanje pesme

predstavlja nezavršivi proces. U onoj meri, međutim, u kojoj Kling proširuje svoju stvaralačku tehniku, povećava se i napor koji moraju da ulože njegovi čitaoci i slušaoci.

3. Aspekt likovnih umetnosti

Za Klingovu poeziju je karakteristična kompleksna povezanost sa likovnim umetnostima⁸. Privrženost likovnoj umetnosti ima biografske i književne razloge. On je još „od školskih dana uvek bio u kontaktu“ sa likovnim umetnicima, kako kaže 1994. u jednom intervjuu⁹. Već u knjizi pesama *pojačivač ukusa* susrećemo jedan ciklus sa bogato aluzivnim naslovom „beč. arčimbaldijevsko doba“, zatim u knjizi *atomska punjenje* pesmu „gojina flota“ kao i pesme koje se odnose na Jozefa Bojsa, Endija Vorhola i Blinkija Palerma okupljene pod naslovom „figure preteča“. Luk se proteže sve do „grinevaldskih pesama“ u knjizi *Primena podataka o letenju* i konačno nalazi svoj poetički završetak u diseldorfskom predavanju „O slikarskoj pesmi“¹⁰, gde se poseže za jednom citatom baroknog pesnika Georga Filipa Harsderfera:

„Skrivena poruka u pesku – ovaj izraz mi se čini veoma pogodnim za opisivanje pesme uopšte! Pesma, ona koja ne razvaljuje vrata da bi ušla u kuću.“

U kontekst likovnih umetnosti zbog svoje plastičnosti spada i zanimanje za materijalnost rukopisa i slova, sve do zubaca iz šatrovačkog (*rotwelsch*) žargona.

Retrospektivno je uočljivo koliko već prve Klingove knjige pesama snažno obuhvataju one teme i motive za kojima će kasnije uvek iznova posezati radi novih obrada. Tako se u knjizi *atomska punjenje* pojavljuju ne samo karakteristične ciklične kompozicione strukture, već i jedan od ključnih Klingovih motiva, fotografija, ovde predstavljena pod naslovom „tiroltirol“ kao „pejzažna fotografija u 23 dela“. Motiv koji se njegovom delu takođe uvek iznova koristi je i polaroid, kao i sa njim povezana tehnika trenutnog, usputnog fiksiranja: „blic; ti/ polaroid, potpuno u trenutak/ uhvaćen; oduzet; ti/(...)/ vidljivi pogled“. Već u knjizi *pojačivač ukusa* postoji ciklus pesama naslovljen sa „nemačkojezički polaroid“ (*deutschsprachige polaroiz*). Poetička polaroid-tehnika podseća na brinkmanovsku tradiciju, za kojom autor sa Rajne svesno poseže i razvija je. Fotografije i porodični albumi grade centralni izvorni fundus i predlošci za postupke „ojezičavanja“ različitih izvora slika. Neke od pesama oslanjaju se na jednu vrstu polaroid-poetike, kao što je to upravo slučaj u „nemačkojezičkom polaroidu“, na taj način što deluju u svojoj antikonformističkoj spontanosti, kao trenutni snimci, pri čemu su ipak (postupcima rasvetljavanja i obrade) tehnički egzaktno razrađeni. U knjizi pesama *atomska punjenje* Kling pored teksta kači fotografije brodova i kombinuje ih, kao *subscriptio* u amblematskoj formi, sa stihovanim beleškama.

Podrazumeva se da medijumska dimenzija ovog poetičkog likovnoumetničkog obeležja prevazilazi njegov tradicionalni okvir. Kling je bio svestan da likovnoumetnička moderna operiše ne-mimetičkim postupcima. Čak i na onim mestima gde njegove pesme (a što inače često rade) pripovedaju male priče, prizivaju svakodnevna iskustva i doživljeno prevode u sliku, one su čak i tada izložene u obrađenoj, kolažiranoj, fragmentarno redukovanoj formi. U osvrtu na knjigu pesama *noćni. optički. uređaj.* (1993) Jirgen Engler je 1994. godine pisao o „tekstualnim isečcima“, o „raspadanju i rasparčavanju kontinuiteta“ i o „montaži disparatnog“, o jednoj stvarnosti koja kao da se pojavljuje na „treperavom ekranu“ i sa njega prazni „oluju optičkih i akustičnih nadražaja“¹¹. Ova „montaža disparatnog“ je po mom mišljenju znak prepoznavanja klingovske poezije. Pri tome se ne radi samo o jezičko-tehničkim montažnim postupcima; oni ovde pre imaju podređenu ulogu. Važnije mi se čini to što je u pesmama upisan akt ponovnog otkrivanja jezika kao poetskog jezika. Austrijski postavangardista Ferdinand Šmac zbog toga ne govori o montažnim tehnikama, već – preciznije – o

Klingovom jezičkom radu sa „govornim krpicama kao što su rukopisni ostaci, uputstva, poslovice, idiomi“:

„Tomas Kling čuči u uglovima svoje zaobljene rečenice i odatle odgriza njene delove, tako da ono što je preuzeto i preformulisano stoji pred nama drečavo i ogoljeno, a da pritom ipak nije napadno demaskirano. On demonstrira i sprovodi sveobuhvatni proboj jezika u telo, u formalno telo socijalnih konstrukcija kao da je od krvi i mesa, u telo moje, naše, njegovo, uhvatljivo, koje se može doživeti.“¹²

4. Poreklo: uzori i „jezički pomoćnici“

Pri čitanju poetičkih tekstova Klinga i drugih pesnika njegove generacije upadljiva je s jedne strane načitanost i temeljna književna upućenost, dok s druge strane pada u oči spominjanje relativno uskog repertoara imena iz rane književne moderne: Bodler, Mallarmé, Rilke, Pound, Ben, Eliot i Mandelštam pokazuju se pre svih kao polazne koordinate za argumentaciju. Već ovakav izbor svedoči o snažnoj potrebi za istorijskim, visoko refleksivnim utemeljenjem sopstvene pozicije. Rana moderna pruža okvir unutar kojeg treba odmeriti vlastite namere. Pri tome nije reč o regresiji već naprotiv o produktivnom nadovezivanju na doba najizraženije svesti o još uvek aktuelnom i bazičnom pitanju svrhe i autonomije poezije u jednoj savremenosti u kojoj su, lišeni ikakve obavezujuće smislaone matrice, pesništvo i njegov jezik ostali razbaštinjeni i ničim opravdani, te zbog toga osuđeni da se konstituišu oslonjeni na sopstvene snage. Vredna pomena kod mlađih je i rezervisanost spram pesnika posleratne generacije, izvesna nezainteresovanost za Gintera Ajha, Encensbergera, Krolova, Rimkorfa, Kunerta. U retke izuzetke, od svih koji bi u velikom ansamblu posleratne poezije uopšte mogli da zavrede njihovu pažnju, mogu se ubrojati protagonist Bečke grupe, zatim Frederika Majreker i Ernst Jandl.

Jedan pesnik druge polovine dvadesetog veka ističe se utoliko više: Paul Celan¹³. Doduše Celan, prema Klingu, stoji „još uvek i na mnogo mesta kao predstavnik zatvorenog odeljenja poezije“, dakle klišeja jedne jedva ili nimalo razumljive hermetike. Kling je u isto vreme posmatrač jednog masovnog obraćanja Celanu koje je u toj meri entuzijastično da u njemu mora da probudi sumnju, te da mu bude povod za programsko „upozorenje“ na ono čitanje koje se oslanja i poziva na Celanovu biografiju:

„Nije na odmet i nikad nije dovoljno upozoravati na Celana, koji je u međuvremenu već dugo internacionalno čitan. Takva masovna zavisnost, koja veoma brzo vodi u stadijum samorastvaranja (epigonstva), u Nemačkoj uz retke izuzetke nije viđena još od pedesetih godina (Benzedrin¹⁴).“

Ovo „upozorenje“ proizilazi iz dubokog poštovanja prema pesniku kojeg Kling vidi u opasnosti da bude čitan na *homestory*-način i da delovanjem epigona ostane omekšan i bezazlen.

„Benzedrinom“ se uvodi u igru još jedan jezički umetnik, Gotfrid Ben, pesnik čiju je ranu poeziju Kling obradio u *Preparatima realnosti*¹⁵. Ako se, pak, ima u vidu da je Kling 1999. godine za posebno izdanje časopisa *Text + Kritik* kao jednu od deset kanonskih pesama preporučio Benovu „Nikad usamljeniji“ (*Einsamer nie*), time su ocrtane i konture recepcije Bena koja nije ostala ograničena samo na njegovu ranu poeziju. U knjizi *Itinerar*, objavljenoj 1997, Kling je pišući o svojim „ranim čitalačkim iskustvima“ stavio Bena iza Trakla: „Ben, ali pre svih Trakl.“ Čak i ako su dadaisti poput Huga Bala i Valtera Zenera po Klingovom mišljenju bili kudikamo konsekvantniji u otvaranju puta prema avangardi, Ben i dalje figurira kao jezički osvešćeni pesnik i još dalje kao autonomni i svojevolski, učeni um. Kling ga zove

„dr Ben“ ili „*straightshooter*“ i skicira ga kao autonomnu orijentacionu figuru sa snažnim pesničkim glasom, pa čak i tamo gde se kategorički ograđuje od Benovog stanovišta da moderna pesma ne može da se izgovara već samo da se čita u sebi.

Na ovom mestu Celanova zaokupljenost glasom igra za Klinga neuporedivo važniju ulogu. On je fasciniran preciznošću sa kojom Celan u svojim pesmama razvija „usmenost, koja naravno predstavlja jednu strateški insceniranu usmenost.“ Radi se o „*off-glasovima*“, zasnovanim na „izraženoj istorijskoj svesti“, koji se napajaju „prvenstveno iz staroevropsko-polilingvalnih izvora.“ Razmatranje dalje dovodi do često citirane Klingove definicije poezije: „Pesme su visoko kompleksni (višeglasni, polilingvalni) jezički sistemi.“ Iz ove pesperktive postaje jasno zašto je Kling posebno visoko cenio Celanovu pesmu „Sažimanje“ (*Engführung*) i smatrao je jednom od ključnih kanonskih pesama 20. veka, u smislu teksta koji *in nuce* obelodanjuje još jednu temeljnu poetičku premisu, „umetnost pamćenja“ naime: „Pesma je umetnost pamćenja i po prirodi stvari u formi zapisa stoji pre svog performansa (...).“

Kling je uvek iznova isticao važnost Celana za sopstvenu spisateljsku praksu i za sopstveni doživljaj tradicije, ukazujući time na jednu poetičku dimenziju dublju od one izražene etiketom „eksperimentalne poezije“, koja mu je tako često namenjivana. U intervjuu sa Hansom Jirgenom Balmesom i Ursom Engelerom na pitanje o „pozitivnom nadovezivanju (...) na kasnog Celana, koji je svojevremeno bio loše prihvaćen zbog preterane hermetičnosti“, Kling odgovara vrlo principijelno, skoro apodiktički, time što konstruiše jednu „jezički kreativnu liniju“ nemačkog pesništva. Za njega je „potpuno jasna stvar“ da je:

„takva jezički kreativna linija počev od, recimo, Osvalda fon Volkenštajna preko Žana Paula pa do Paula Celana, koji je takođe bio veoma zainteresovan za jezičku arheologiju, dakle, ta je linija sasvim sigurno nešto što uključuje i mene i to je u svakom slučaju jedna pozitivna linija nemačke poezije. Tu itekako vidim da se može dalje.“

Kling u svojoj generaciji pripada pesnicima koji sa upečatljivom samostalnošću i velikim profesionalizmom proučavaju istoriju poetskog žanra. Interesovanje za različite tradicije udruženo je sa istraživačkom ambicijom da se pojedini pesnici ponovo otkriju, da se sprovede vlastito i autonomno vrednovanje, kao i da se jasno pokaže da je upravo savremenost ta koja motiviše i strukturira pogled na kulturno pamćenje. U tom smislu je paradigmatična Klingova antologija *Jezičko pamćenje. 200 pesama na nemačkom od osmog do 20. veka* (2001). Već sam naslov ove knjige pokazuje Klingovu specifičnu usmerenost u proučavanju: jedan jezički artista povlači upečatljivi luk unazad, sve do Merzeburgerovih bajalica, ali ne u smislu magacina jednog posebnog odeljka poezije, već kao konstrukciju „jednog svesno suženog izbora koji u svom kapacitetu ima prednost preglednosti“ i koji obuhvata ceo poetski žanr. Koliko je *Jezičko pamćenje* sveobuhvatno u svojoj zamisli skicirano je u Klingovom pogovoru:

„*Jezičko pamćenje*, od onoga što nemački jezik u poetskom pogledu ima da ponudi, sadrži različite jezičke svetove, brojne i u svoj njihovoj slojevitosti. Patetično istaknuti visoki tonovi kao i okretno-brzi, igrivi slengovi, jezičke tvorevine svakodnevnog i – često odmah do njih – nerazumljivog govora smenjuju se i bivaju sjedinjeni ukupnim formatom (...).“

Dok hronološko uređenje ove antologije pokazuje istorijsku svest njenog autora, izbor u pojedinačnim poglavljima nosi Klingov prepoznatljiv rukopis. Kao primer može da posluži barok, koji ga je uvek iznova fascinirao. Barok je u *Jezičkom pamćenju* predstavljen pesmama Simona Daha, Georga Filipa Harsderfera, Kvirinusa Kulmana, Fridriha Logaua, Kaspara Štilera i nekolicine drugih, od kojih je Andreas Grifijus, inače na drugim mestima visoko kanonizovani pesnik, kod Klinga kao i svi navedeni autori zastupljen sa (samo) dve pesme.

5. Potraga za tragovima i memoria-art

Klingovom zanimanju za jezičku arheologiju odgovara i njegov trezven pogled na istoriju uopšte. Pri tome se ne radi niti o proširivanju učenog znanja u smeru antike, kako to demonstrira Durs Grinbajn, niti o podizanju poetskih mauzoleja¹⁶. Arheologija je po pravilu u vezi sa pojedinačnim fundusima; u pitanju su dakle konkretni, materijalni impulsi koje Kling istorijskim refleksijama stavlja u pogon i za koje pojam „potrage za tragovima“ može da se primeni kao stručna oznaka jedne moderne umetničke tehnike: „tragači za tragovima“, kakav je recimo savremeni umetnik Rafael Rajnsberg, otkrivaju isprva bezvredne i odbačene, rudimentirane predmete od kojih izrađuju frotaze, fotografišu ih ili ih izlažu kao objekte¹⁷. Klingova bliskost ovakvom postupku evidentna je; uz neke Klingove pesme možemo da zamislimo pune vitrine ovakvih predmeta, kao recimo u ciklusu „Prvi svetski rat“ iz *Strane trgovine*¹⁸. Kao osnova su poslužila istraživanja zbirke fotografija i pisama. Klingov postupak sa izvorima određen je sadašnjicom: posredničkim karakterom fotografija i pisama, onim što nije ni artikulirano ni ispričano, egzaktnim opisima svega što je upadljivo iz vizure savremenosti, prožete CNN-om, izveštajima sa ratišta i ratnom fotografskom propagandom; sve to utiče na istraživanje slikovnih i tekstualnih medija iz Prvog svetskog rata. Ovakva „umetnost pamćenja“ nasuprot „velikim narativima“, kakve recimo sugerišu eksponati Istorijskog muzeja u Berlinu i prema kojima bi drugi mandat Helmuta Kola trebalo da predstavlja vrhunac nemačke istorije uopšte, postavlja detalj, pojedinačnost koja se ne da do kraja uopštiti.

U celokupnom Klingovom opusu, ciklus o Prvom svetskom ratu markira konačan proboj spisateljske prakse rukovođene istraživačkim postupkom. U pesmi „Podaci o pronalasku“ (*Fundangaben*) Kling sprovodi postupak koji podseća na terenski arheološki rad: pesnik promišlja tehniku iskopavanja, izveštava o uređajima za iskopavanje, o nalazištima i zbirkama eksponata. Analogni postupak obeležava i veliki ciklus „Spleen. Monolog Drosteove“ (*Spleen. Drostemonolog*) koji postupnim potezima ocrta konture vestfalske pesnikinje, i to tako da se u pojedinim detaljima može pročitati čak i svojevrsan autorov autoportret: zanimanje Anete fon Droste-Hilshof za paleolit, uočljivo recimo u njenoj pesmi „Jama za lapor“ (*Merkelgrube*)¹⁹, susreće se na iznenađujući način sa Klingovim zanimanjem za istorijske i arheološke iskopine i svedoči o poeziji pesnika koji je poznavalac (jezičkih) arhiva i pažljivi posmatrač neposrednog okruženja.

U svoje poslednje dve knjige pesama – *Sondaže (Sondagen, 2002)* i *Primena podataka o letenju (Auswertung der Flugdaten, 2005)* – arheološka i istorijska motivacija pesnika postaje samosvojni osnov njegove spisateljske prakse. Potraga za tragovima je na taj način autentični akt poigravanja jezikom: Klingova „jezička igra“, kako kaže Jirgen Engler, „ne onemogućava istorijsko iskustvo, već ga čini ponovo mogućim.“ Kling zna da je rekonstrukcija istorije akt govora iz perspektive savremenosti i da se memorijska funkcija književnosti oslanja na trezven, ispitivački i aktuelno usmeren autorov pogled, a ne na istorijsku nostalgiju. Kao primer u tom smislu može da posluži naslovni ciklus „Sondaže“ (*Sondagen*), u čijem središtu stoji senzacionalno otkriće praistorijskog neandertalca iz 1850-tih godina. Lirski subjekt se pojavljuje u ulozi onog koji traga za tragovima i tumači pronađene crteže. Analogno tome, u knjizi *Primena podataka o letenju*, ciklusi kao što su „Predeo Anahoreta. Grinevald (Izenhajmski oltar, oko 1516)“ i „Nebeski disk iz Nebre“ grade centar Klingu svojstvene obrade materijalnih eksponata iz najrazličitijih perioda ljudske istorije.

Bilo bi, međutim, previše jednostrano kada bi se Klingove poslednje dve knjige svele isključivo na istorijsko-arheološku dimenziju. Posmatračka sposobnost ne popušta ni pred svakodnevnicom ni pred aktuelnim globalnim događanjima. Klingovo jezički osvešćeno zanimanje ne može se odvojiti od njegovog kritičkog promišljanja društvenih i političkih

dešavanja. Tako je i poslednja decenija 20. veka, obeležena ratovima i nemirima, u mnogim aluzijama prisutna na latentan način; njujorškim terorističkim napadima od 11. septembra 2001. Kling posvećuje drugi ciklus u *Sondažama*, „Menhetn, usna duplja br. 2“²⁰ naime, koji se sastoji od 21 partituralnog elementa. Upravo ovde Kling se pokazuje kao autor koji odoleva iskušenju da stihove sastavlja od materijala novinskih izveštaja. Tako se njegovo „menhetn-svedočanstvo“ – jedan od vrhunaca onoga što je označio kao „memoria-art“ – orijentiše prema Celanovoj pesmi „Sažimanje“, a da pritom ne gubi iz vida sopstveni trag, koji vodi sve do stihova kao što su „i naseljavaše se u vazduhu“ i apokrifnih citata kao što su „ples partikula“ ili „svetlosni sat“: „preko polja prelazi vetar. proburaženi granit. vijugave/ partikule. ili jezici koji/ tonu u ždrela u zadavljenom/ kanjonu“.

6. „Jezičko nagomilavanje“. Kling prevodilac

Godine 1997, pojavila se, uz seriju slika Uta Langankisa i pogovor Hansa Jirgena Balmesa, knjižica sa naslovom „Berenikina kosa“ i dodatnom naznakom „Pesme. *Carmina*“, a sa napomenom priređivača „Tomas Kling. Katul.“²¹ Na prvi pogled ovaj *libellus* može da deluje kao proizvod nekakvog usputnog rada. Od Katulovog obimnog klasičnog dela *Carmina*, Kling je preveo devet pesama, pri čemu je 64. pesmu, koja u originalu ima 408 stihova, „Nastupanje Bahantkinja“ naime, radikalno redukovao na svega 24 stiha. Klingov Katul ima naglašeni etidni karakter i upravo je zbog toga pravi minijaturni primer njegovog načina rada, koji često za povod uzima konkretni materijalni izvor, da bi nadalje bio podstaknut slikama, fotografijama, pismima, muzejskim eksponatima, istorijskim građevinama, gradskim i pastoralnim fizionomijama. Kling se, kao što je poznato, strastveno bavio rečnicima i leksikonima svih vrsta. Pojedinačni izvori, etimološki tragovi i detaljna proučavanja gradili su polaznu tačku za veće poetske cikluse – ovu je radnu tehniku Kling rado preoblačio u arheološku metaforu: poezija kao sondiranje nalazišta, iskopavanje i terensko istraživanje. Evidentno je da se ovakav autor ne bi previše ustezao ni pred jednim prevodilačkim projektom. Naprotiv, ovakav projekat bio je upravo podsticaj za produbljivanje njegove radne i spisateljske prakse.

Kling je pesme razumeo kao „jezičko nagomilavanje“, zbog toga što pesma – kao „jezička instalacija“ – povezuje raznorodni jezički materijal i „glasom oblikuje čitave jezičke prostore“. Iz ove perspektive prevodilački rad je prema Klingovom shvatanju autentični i obavezni sastavni deo pesničke prakse uopšte. Ono što ga je podsticalo bila je jedna posebna forma „jezičkog nagomilavanja“: trebalo je – da posegnemo za jednim od Klingovih omiljenih izraza – preklopiti Katulov i Klingov jezički *sound*; radilo se o tome da se otkriju analogije u *sound-u* i da se u rekursu prema Katulovom jeziku oproba sopstveni glas. Kling definiše *sound* kao „zvučnu sliku“ teksta ili metaforički kao „treptanje teksta“. Približiti se Katulu prevođenjem značilo je pokloniti Katulovom *sound-u* jedan glas, i to takav koji je blizak sopstvenom glasu, samosvestan je i ne usteže se od direktnog, provokantno rasterećenog tona, posredstvom kojeg će se povezati sa naučenim znanjima, mitologizmima i jezičkim igrama.

Ne radi se, međutim, o shvatanju prevođenja prema kojem prevodilac treba da se podredi originalu i njegovom autoru, a u cilju što je moguće vernijeg prenošenja autorovog glasa u drugi jezik. Približavanje kod Klinga znači zahvat u strani tekst i u strani jezik da bi oni bili utelotvoreni u sopstveni glas. Kling ne bira slučajno reči koje podsećaju na svakodnevni govor i na sleng. „Slengovi su“, prema Klingu, „tradicionalni književni rezervoari. (...) To je jezik koji izgovara ono što je društveni tabu, ono što ne odgovara konvencijama. (...) To je jezik na putu, jezik koji je uvek spreman da izgovori odlučujući, udarni pojam. Sleng, stvoren za brzu, stakato, vickastu govornu razmenu.“ Jedna takva poetika ne snebiva se pred ekspresivnim, grubim, frivolnim, opscenim formulacijama, a pre svega ne ni pred duktusom svakodnevnog govora, koji svoje dejstvo razvija u karakterističnoj mešavini s ostacima tradicionalnog, emfatično-patetičnog književnog jezika.

Klingovo shvatanje slenga dozvoljava mu pri prevođenju i takve izraze kakvi su „super dobro“ (*supergut*), „skroz/ veselo“ (*voll/ lustig*), „celi miks paljbe“ (*die ganze mischpoche*): formulacije koje ne deluju filološki u smislu umetnosti prevođenja, već poetički kao ulični o-ton. Ovakav nečisti pristup Katulu nije mogao da prođe bez kontroverzi. Neki su, doduše, konstatovali kongenijalnu bliskost klingovskog jezičkog repertoara „grubom jeziku“ Katula, te su ove pesme čitali kao „kritiku vernog prevodilaštva“ koja rezultuje jednim „čulnim viškom vrednosti“, kako je pisao Herman Valman u *Neuer Zürcher Zeitung*²². Ali bilo je i najoštrije kritike, kao što je ona Burkhardta Milera iz *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-a, sa detaljnim spiskom prevodilačkih grešaka i primedbom: „Nije Klingu stalo do Katula nego do Klinga; Katul je njemu tek slučajni povod da leči anemiju sopstvenih stihova.“²³ Ovde prosijava klasični ideal bezličnog prevodioca, onog koji se podređuje i služi originalu, i koji kao takav uostalom nikad nije postojao. Usudiću se da iznesem tezu da stvari stoje upravo obrnuto, da prevođenje koje je usmereno ka jezičkoj svesti i misaonom horizontu nekog pisca, a da bi ucrtalo svoju nezamenljivu konturu, mora da uključuje i sopstveni potpis, da se u svakom stihu i u svakoj proznoj rečenici uspelog prevoda čuje i glas pisca-prevodioca: ovaj luk se da povući od Helderlina preko Rilkea, Georga, Borharta, Šredera, pa sve do Encensbergera, Handkea i upravo Tomasa Klinga.

Kling otkriva da Katulov pesnički glas obuhvata najrazličitije tonalitete, stilove i forme izražavanja, tako da i sam Katul, kako ga Kling shvata, virtuosno koristi postupak „pristrasne“ prevodilačke prakse. Kao što je poznato, Katulova *Karmen* („Omnia qui magni despexit lumina mundi“) predstavlja prepev jednog epiliona Kalimaha iz Kirene; sam Kling dakle prepevava ovaj prepev. On isto tako poseže i za jednom obradom Katula od strane Sapfo („Ille mi pars deo videtur“) i i na ovoj pesmi isprobava svoje sopstvene jezičke preferencije. Kod jednog autora koji je učio na avangardnim strujama moglo bi da bude iznenađujuće prisustvo svesti o tome da su pesnički glasovni repertoari uvek prožeti i drugim pesničkim glasovima. Ali upravo ovakvo shvatanje intertekstualnosti prožima još osamdesetih godina Klingov pojam pesme kao jezičko-retorski „konstruisanog“ artefakta.

Iz svega ovoga proističe da projekat Katul ni u kom slučaju nije mogao da ostane Klingov jedini susret sa antičkom kulturom i književnošću. Jedan važan trag vodi nas do knjige *Itinerar* iz 1997, objavljene iste godine kada i *Berenikina kosa*. Na svojih sedam „stanica“ *Itinerar* sažeto mapira najraznovrsnije odeljke sa programskim poetičkim promišljanjima. U odeljku sa naslovom „Rimsko zaveštanje“ Kling polazi od Horacijeve *Ars poetica*, tretira „tradiciju obogaćivanja jezika“ i uzdiže „jezičko-stvaralački element“ horacijanske jezičke svesti. Klingovo „Rimsko zaveštanje“ tiče se zasigurno tek jednog perifernog aspekta *Ars poetica*-e, onog njenog dela koji se tiče jezičke arheologije. Ono što je uočljivo je da Kling Horacijevu poetičku tehniku „reanimacije iščezlih/ zastarelih reči u pesmama“ dovodi u vezu sa postupkom savremenih pesnika. U vezi s temom ovih izlaganja još zanimljiviji je samosvesni rekurs prema antici kao svojevrsni „medijator“²⁴, koji savremenom pesniku mora da bude svojstven. Zbog toga ne čudi da se i u *Itineraru* tematizuje Hermes kao „prevodilac“, koji „virtuosno oživljava jezik, tog medijatora po sebi: spretan u proračunima, prepreden, raspoložujući velikim aluzivnim bogatstvom, koje je pak po sebi nesigurna svojina, Hermes se služi jezikom sa bezobzirnomo nežnošću i stvaralačkom radoznalošću.“ Takvu poeziju Kling je označio kao „magiju lobanje“ ili „pesmu lovca na glave“, u smislu koincidencije mentalnog i magijskog u energetskom dejstvu poetskih znakova. Ova mnogo puta citirana formula podvlači ono što je konstruktivno i racionalno shvatljivo u pesništvu koje izvire iz glave (ne iz varljivih osećajnih impresija), a koje ipak večito izmiče konačnom razumevanju – kao medijum iz sveta magije.

sa nemačkog preveo Marko Stojkić

Iz knjige „Ječanje tinte“ („Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings“ Frieder von Ammon, Peer Trilcke, Alena Scharfschwert, V&R unipress, 2012)

1 Up. Hermann Korte: „Auf dem Trampelpfad. Deutsche Lyrik 1985 bis 1991“, iz časopisa *Text + Kritik* 113, str. 52-62 (1992).

2 Sebastian Kiefer: „Inszenierte Bedeutung. Auftakt einer Studie über Thomas Kling“, u *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 65, str. 191-200 (2005). Tekst daje dobar pregled Klingovog pozicioniranja u poeziji 1990tih godina.

3 Hermann Kinder: „Zwei Phasen Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Kling >rateringer hof, zettbeh (3)<“ u *Text + Kritik* 147, str. 81-90 (2000).

4 Hugo Dittberner: „Wo ist das Gedicht? Zu Thomas Kling“, u *Text + Kritik* 147, str. 91-98 (2000).

5 Up. opširnije – Hermann Korte: „Deutschsprachige Lyrik seit 1945“, str. 256-262 (Stuttgart/Weimar 2004).

6 Up. Günter Kunert: „Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah“, Frankfurter Vorlesungen (München 1985).

7 Katrin Kohl: „Festival, Performance, Wettstreit: deutsche Gegenwartsliteratur als Ereignis“, u Nicholas Saul, Ricarda Schmidt: „Literarische Wertung und Kanonbildung“, str. 173 (Würzburg 2007).

8 U međuvremenu je objavljena opširna studija na tu temu – Judith Frey: „Bildende Kunst in der Lyrik Thomas Klings“ (Zigen, 2010, neobjavljeni magistarski rad, dostupan u univerzitetskoj biblioteci).

9 „Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes und Urs Engeler in Köln am 2.4.1994“, u *Zwischen den Zeilen* 4, str. 30-43 (1994).

10 Thomas Kling: „Zum Gemäldegedicht. Düsseldorfer Vortrag“ u ADF, str. 107-122.

11 Jürgen Engler: „Hodjaks Feuerschlauch, Klings Rolltreppen“ u *Neue deutsche Literatur* 2, str. 168-171 (1994).

12 Ferdinand Schmatz: „Der Verdichtungenstrecker oder: das Genommene wie es ist erweitert. Zu Thomas Kling“ u *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 65, str. 173-176 (2005).

13 Thomas Kling: „Sprach-Pendelbewegung. Celans Galgen-Motiv“ u *Text + Kritik* 53/54, str. 25-37 (2002).

14 Igra reči. Kling kolektivno oduševljenje poezijom Gotfrida Bena ironično označava imenom sintetičke droge Benezdrin, mešavine amfetamina sa simpatikomimetičkim i psihostimulatornim dejstvom, koji je 1933. uveden za terapiju opstrukcije disajnih puteva, a kasnije zloupotrebljavan (*bennies*). Prim prev.

15 Thomas Kling: „Zu den deutschsprachigen Avantgarden“ u *Text + Kritik*, specijalno izdanje: *Lyrik des 20. Jahrhunderts*, str. 231-245 (1999).

16 Up. Hermann Korte: „Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte“, str. 109-125.

17 Up. reprezentativno Andreas Jürgensen: „Raffael Rheinsberg: Unterschicht – Mittelschicht – Oberschicht. Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Kunstverein“ (Stuttgart 2002).

18 Up. Hermann Korte: „>Bildbeil<, >Restnachrichten< und >CNN Verdun<. Thomas Klings Erster Weltkrieg“ u *Text + Kritik* 147, str. 99-115 (2000).

19 Kling je u antologiji „Jezičko pamćenje“ za njega neosporni značaj Anete fon Droste Hilshof istakao i time što ju je zastupio sa četiri pesme. Šiler, Novalis, Ajhendorf ili Štorm zastupljeni su sa manje pesama od Drosteove.

20 Up. Indra Noel: „Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005“, str. 261-281 (Münster 2007).

21 Thomas Kling/ Catull: „Das Haar der Berenice. Gedichte, Carmina. Mit einer Bildfolge v. Ute Langanky. Nachwoer v. Hans Jürgen Balmes“ (Ostfildern von Stuttgart 1997).

22 Hermann Wallmann: „Catull, Wolkenstein“ u *Neue Zürcher Zeitung* od 25.5.1998.

23 Burkhard Müller; „Flügelpferd, du echter Bruder. Geht in Ordnung, sowieso, genau: Thomas Kling übersetzt Catull“ u *Frankfurter Allgemeine Zeitung* od 2.4.1998.

24 Kling koristi ovu reč kao svojevrsnu ključnu metaforu, izme+u ostalog i kao naslov knjige eseja „Medijatori“ (*Botenstoffe*, 2001). (* Tačniji prevod za reč „Botenstoff“ bio bi „neurotransmitter“, hemijska supstanca koja prenosi signale između nervnih ćelija; prim. prev.)

Herman Korte (Hermann Korte) je rođen 1949. Profesor je nove nemačke književnosti i književne didaktike na univerzitetu u Zigenu (*Siegen*), urednik časopisa *Text + Kritik*, jednog od najznačajnijih nemačkih časopisa za književnost i kritiku; bavi se istraživanjima književnog kanona, istorijskim istraživanjima pozorišnih publikacija, ekspresionizmom i dadaizmom, poezijom dvadesetog veka i savremenom poezijom; od brojnih publikacija izdvojili bismo dve njegove knjige: nedavno u dopunjenom izdanju objavljenu „Istoriju nemačke poezije od 1945. do danas“ (*Geschichte der deutschen Lyrik von 1945 bis heute*, 6. knjigu iz *Reclam*-ove edicije) i „Povratak u prostor pesme. Nemačka poezija iz 1990-tih godina“ (*Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*).

TOMAS KLING U DUHU PANKA

Šta je pank?

Ovakva pitanja su po pravilu istovremeno i visoko kompleksna i veoma jednostavna. Složena su jer se radi o tome da treba definisati jedan pogled na svet iz ugla kulture mladih i pritom voditi računa o njegovim najrazličitijim ispoljavanjima, jer su u cilju razjašnjavanja fenomena mogući najrazličitiji interpretacijski pristupi (kulturološki, semiotički, antropološki, etnološki, sociološki ili psihopatološki). Ali do onog suštinskog, međutim, do onog što *punk* svojim sledbenicima istinski znači, na ovaj se način teško može doći.

Jer odlučujući za pojedinačnog pripadnika jeste jedan sasvim *subjektivni* momenat, njegovo osećanje pripadnosti, i to je u stvari ono što je vrlo jednostavno: ja sam pank. Ja pripadam ovoj specifičnoj grupi koja sebe definiše određenom modom, određenim muzičkim ukusom, ali i ideološkim pozicijama, a koja opet ne priznaje kruta ograničenja. Drugim rečima: ja učestvujem u konotaciji znakovnog repertoara koji čini socio-kulturološko polje panka, i to na taj i taj *individualan način*.

Ako prema tome želimo da govorimo o esenciji onoga što pank „znači“, pored objektivno naučnih pristupa bićemo po prirodi stvari obavezno upućeni i na područje *storytelling-a*, usmene istorije. I to ne važi samo za *punk*, već i za sve životne filozofije (*acid*, *techno*, *hiphop* itd.) indukovane pop-kulturom i kulturom otpora. Što se tiče svedočenja savremenika, njih doduše uvek treba uzimati s rezervom¹, ali:

„Individualnost sa kojom se govori o sopstvenoj istoriji *uz* i *kroz* pop ima prednost neposrednosti, životnosti i raznolikosti u detaljima (...). To su aspekti koje jedan sistematičan i uopštavajući pristup pisanju istorije popa ne bi mogao da ostvari, jer ovakav pristup uvek mora da izdvoji i obradi samo ono idealno-tipično. Istorija popa je, pak, pre svega i uglavnom istorija njegovih fanova i recipijenata koji se prema njemu ophode polimorfno i polivalentno.

Pitanje da li autobiografska pop-pripovedanja sadrže objektivnu istinu ili tek naglašeno individualni značaj, iz ove perspektive se više ne postavlja. Odluka za ili protiv jedne autobiografske pop-istorije donosi se na isti način kao i odluka za ili protiv jedne pop-muzičke numere, što će reći između ostalog i posredstvom preferencija ukusa čitaoca/ slušaoca, njegovog poznavanja popa, kao i potencijala identifikacije i prepoznatljivosti određenog teksta/ numere.“²

Sve ovo mi, dakle, daje za pravo da na ovom mestu ispričam šta je to *punk* za mene lično. Početkom osamdesetih živeo je u Diseldorfu – ovo već zvuči kao neka bajka – panker po imenu Vili Vuher. Bio je neprikosnoveni kralj tamošnje pank-scene, pankerke su u to vreme nosile bedževe sa objavama da su sa Vilijem Vuherom seksualno opštile, što je očigledno važilo za odlikovanje. I *WDR* se zanimao za Vuhera i snimio o njemu dva opširna filmska portreta. Danas je pevač u *Oi-Punk-Band Pöbel & Gesocks*, a u međuvremenu je i osumnjičen zbog desno-ekstremističkih sklonosti.

Sećam se da mi je tada došao do ruku pank-časopis koji je Vuher uređivao. Pored uobičajenih izveštaja o koncertima bila je tu i jedna priča – svakako ne priča u smislu književne kategorije – u kojoj je Vili Vuher opisivao kako je sa svojim prijateljima vredno

čistio, pregrađivao i doterivao neki prostor da bi ga doveo u red za probe svoga benda. Cela stvar je prilično potrajala i konačno je došao dan kad su radovi bili gotovi, što su svi zajedno proslavili uz gajbu piva. Ali tada – i niko ne zna kako i zašto – došlo je među njima do nekog prećutnog dogovora i odjednom su se okomili na svoj sveže završeni rad i za nekoliko minuta polupali i porušili sve što su s teškom mukom sagradili i sredili, dok od svega na kraju nije ostao ni kamen na kamenu, dok nisu sve uništili. Vili Vuher je priču završio oduševljenim rečima: „E to je bio pravi pank!“ I upravo ovde želim da se priključim i složim – i ja mislim da je to bio „pravi pank“, zadovoljstvo u (besmislenom) uništenju, u takvom uništenju koje ne škodi nikom osim njegovim akterima, pank u čistoj kulturi, pank, otelotvoren, onakav kakav je živeo, dok danas skoro samo vegetira...

Ako ovaj protokol pamćenja želimo da obogatimo objektivnim informacijama, prvo bi trebalo spomenuti magazin *Punk*. Ovaj časopis, koji su sredinom sedamdesetih godina vodili Džon Holmstrom, Ged Dan i Legs Mekneil³, bavio se prvenstveno tadašnjom *underground* muzičkom scenom u Njujorku. Naslovne strane *Punk*-a krasili su jedan za drugim Lou Reed, Patti Smith, The Ramones, Iggy Pop, The Monkees i konačno u martu 1977. The Sex Pistols. Dizajn je već na prvi pogled odavao „tipičnu“ pank-estetiku, ako tako nešto uopšte postoji. Magazin je imao značajnog udela u etabliranju pojma *punk* kao žanrovske oznake za tu vrstu muzike. Izvorno je ova reč bila obezvređujuća oznaka za ličnosti, za otpadnike, glupake, a prema jednoj (nepotvrđenoj) verziji pojam je uveo „kum andergrounda“ Vilijem S. Barouz.

Prvo zvanično spominjanje u (treš-)muzičkom kontekstu pripisuje se Leniju Kaju (gitaristi Patti Smith), koji je reč upotrebio u propratnom tekstu uz dupli album *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychodelic Era 1965-1968*.

U Engleskoj, koja je imala nezavisne razvojne linije, muzička novinarka Karolin Kun, tada devojka basiste grupe *The Clash*, bila je prva koja je govorila o *punk*-u. Za svetsku promociju ideje panka – zajedno sa sveobuhvatnim brendiranjem i ratnom opremom, uključujući i gvozdeni krst, briače i zihernadle – bio je pre svega zaslužan Malkolm Meklaren, vlasnik butika i menadžer *Sex Pistols*-a. Kao što je poznato, on nije bio aktivan samo u šoubiznisu, gde je između ostalog pre *Sex Pistols*-a bio i menadžer američkog pre-pank benda *New York Dolls*, već je bio i član Situacionističke Internacionale. Zbog toga je recimo Grejl Markus povukao direktnu razvojnu liniju od istorijskih avangardnih pokreta preko situacionista do panka, nit koja je prema njegovim saznanjima u začetku engleskog panka bila sasvim uobičajena: „U ranim danima londonskog panka teško da se mogao pronaći članak u kojem se ne pominje reč *dada*: pank je *kao dada*, govorili su svi (...). Aluzije na kontakte Malkolma Meklarensa sa tajanstvenom Situacionističkom Internacionalom u britanskoj štampi bile su navođene kao insajderski podaci.“⁴

Naravno da dadaistički postupak novinskih gegova nije imao mnogo toga zajedničkog sa nečim kao što je *Great Rock `n` Roll Swindle*, teško bi bilo čak i naknadno ih povezivati, isto kao što bi i situacionistička strategija *detournement*-a, oduzimanja svrhe, mogla dadaističkom postupku da odgovara tek u društveno-metaforičkom smislu. Kao dva osnovna zakona *detournement*-a Situacionistička Internacionala je u trećem broju svog istoimenog žurnala definisala: „Gubitak važnosti svakog autonomnog elementa, kojem je oduzeta svrha – što može da ide sve do gubitka njegovog izvornog smisla – i istovremena organizacija jedne druge, signifikantne celine, koja svakom pojedinačnom elementu dodeljuje novo značenje.“⁵

Stvarni značaj Malkolma Meklarensa ostaje kontroverzan, ali to da je pank od samog početka u sebi sadržao jedan *bluff*-element ostaje upravo u našem kontekstu podsticajna ideja.

Pojačivač ukusa

Poznato je da se Tomas Kling vrlo brzo odrekao „pank-imidža“ kojim je nakon objavljivanja prvih knjiga pesama bio obeležen⁶. Ako se uzme u obzir njegovo celokupno delo, radi se tek o jednom kratkotrajnom feljtonskom utisku, koji se uprkos tome ipak može razumeti jer je i sam Kling uporno hranio takve konotacije. Čak je i 2002, u eseju „Arhivski posao sa primerima iz prakse“, o okruženju u kojem je nastala njegova prva knjiga *isprobavanje kardiotonikazabeležio*: „Legendarni pank. Početak osamdesetih. Diseldorf, legendarni klub Ratinger Hof u svojoj svojoj neuglednosti.“⁷

Etiketa *pank-pesnika* postaje na pravi način razumljiva tek kada pred očima imamo Klingove nastupe, onakve kako su izgledali početkom osamdesetih, čime opet dolazimo do *storytelling*-a. Svi koji su ga poznavali lično ili su makar doživeli njegova čitanja govore o sasvim nekonvencionalnim performansima, o temperamentnim polemikama i tiradama. Teo Ros je u to vreme snimio njegov mali filmski portret, gde Kling za vreme intervjuja sedi na frizerskoj stolici i – dok traje šišanje, za ono vreme moderno, frizura sa desne strane duža, levo kraća – čavrlja o ispraznoj pastoralnoj poeziji hipika.

U samom Klingovom delu, tri pesme o diseldorfskom klubu Ratinger Hof predstavljaju najupadljiviji pankerski refleks, ovde pank isplivava u vidu rešetki, čiroki-frizura, bodljikavih narukvica i martinki, mnogobrojna obeležja tada obaveznog stajlinga pojavljuju se u ovim pesmama. Na ovom mestu bi se trebalo podsetiti da su u tadašnjoj poeziji ovakvi aksesori bili sve sem uobičajeni. I mada je u to vreme Rajnald Ganz u svojoj sočnoj prozi vrištao: „Sada, smesta, dižite dupeta, pokret, hitno!“⁸, u pesmama iz sredine osamdesetih izostajale su teme kao što su noćni klubovi i moda mladih. Toliko, dakle, što se tiče onog očiglednog.

Da bi se kod ranog Klinga dijagnostikovao efektivni pank-habitus tj. uticaji panka, nije dovoljno samo podudaranje u pozi, za tako nešto neophodna je i suštinska usaglašenost u stavu ili čak u stvaralačkoj estetici. Već pomenuta poza mogla bi, naime, sama po sebi nešto da skriva, da maskira neku kalkulaciju koja joj leži u osnovi.

Moguće je da je upravo to ono na šta je Kling mislio kada je u razgovoru sa Jirgenom Balmesom napomenuo da je naslov *pojačivač ukusa* trebalo razumeti *pop-politički*⁹. Izraz *pop-politički* u prevodu bi mogao da znači: Ova knjiga pesama se oprobava u poboljšavanju vladajućih stilova, u oslobađanju od *Nove subjektivnosti* i „učiteljske nametljivosti“¹⁰ poezije kao etičke instance, u potrazi za većom neposrednošću, sve do jedne treš-upućenosti na sadašnjost, kao na primer u pesmama „ušuškana idila, za majka fezera“ (*geschreibertes idyll, für mike fesser*) i „diseldorfska kolemika“ (*düsseldorfer kölemik*).

Ako je nešto izabrano iz „pop-političkih“ razloga, to upravo znači da je postavljeno *strateški*. To mora da bude nešto više od tek tamo nekog dobrog naslova za Klingovu prvu knjigu u Zurkampfu, taj naslov tekstove dakle programski usmerava.

U vrlo prikrivenom smislu ovde se radi o jednoj poetskoj *pseudoafirmaciji* analognoj pop-teorijskim modelima iz onog vremena¹¹. Jer kada Kling u pomenutim pesmama o klubu Ratinger Hof ili takođe u „javnom saobraćaju“ masovno pokreće scenske figure u elastičan lirskicatwalk, on ih time ne oplemenjuje istinski: to je samo prividna identifikacija sa površnim ritualima noći. Centralne Klingove teme su u *pojačivaču ukusa* već uveliko prisutne.

Čak i u tekstove koji su naizgled najviše upućeni na sadašnjost utkani su najudaljeniji motivski slojevi, te iz njih isijavaju neslućene paralele. I upravo to što su u stanju da bez teškoća skaču iz jednog u drugo vreme, sa jednog na drugo mesto, čini kvalitet ovih pesama. Da li je ovaj klingovski blef moguće na bilo koji način svrstati u *Great Poetry Swindle*? Teško, ako ni zbog čeg drugog ono zbog toga što nam za tako nešto nedostaju reakcije prevarenih fanova.

Jer Klingove pesme su prirodno tako „smišljene“. One na scenu postavljaju svakodnevne figure, Klingove tadašnje savremenike, a sve to u foliji istorijske monumentalnosti: „mršavi pankeri (popadali)“ kao oličenje „bučne veštičje šume“, noćni pijanci kao ansambl geteovskog *halloween-a*.

Druga od pomenutih pesama o Ratinger Hofu ne skicira samo površnu atmosferu i *setting* istoimene pankerske krčme; ovde, naime, trepere i prizmatično se prelamaju podtekstovi o istoriji i iščekivanju smrti. Pank-sadašnjica biva premrežena sa prošlošću Svetskog rata, premda ove dve fizički nemaju mnogo toga zajedničkog, osim možda martinki.

To da Klingove pesme do samog kraja, čak i one sa predznakom povišene apstraktnosti i refleksivnosti, nikad nisu sasvim prekidale kontakt sa sadašnjicom, ne može da čudi, ali ne bi smelo ni da bude precenjeno: *Ovamo, čitaoci, obratite pažnju! Ovo je sada moderna poezija i ovo su njene teme*. To je to, baš ta poza, ni manje ni više.

Ostaje, međutim, da se ispita i da li postoje nadređeni principi u odnosu na stvaralačku estetiku: to što Klingov estetski postupak – u prenesenom smislu – ne može da se redukuje na čuvena tri akorda, na toniku, dominantu i subdominantu, može da se objasni ovako: njegove pesme su, kao što je gore već naznačeno, polifone matrice. Na ovom mestu je smislenija paradigma „uništenja“, sa kojom se pank dovoljno često poistovećuje, ne samo u onoj uvodnoj priči Vilija Vuhera.

U stvari, Klingov gnomsko-kataraktični jezik deluje tako kao da od poetske forme zahteva ono najekstremnije i skoro da preta da pesmu raznese: „(od) SADA! LETETI! RUPE/ IZ SIRA (povraćanje), uputstvo na stranu“. Reči se guraju napred, na silu se istiskuju, ubacuju se u sekač percepcije: „polupana pla/ vet pločica, halucinirana morska pena/ rez rajsferšlus rez na otvorenim/ subotama (...)“.

Ekstenzivno se uvode paratakse, otežano je ili je potpuno onemogućeno ispratiti napredovanje teksta, kao u „ratinger hof 3“:

(...) SAD probaj
(frižider) nose m krlca (instinkt sa jahte,
„povukli par crta“); usput objavljen
masovni blickrig/ blicjebačina (SAD SME
ŠAK); (...)

Pesma, a sa njom i njen autor, ustaje protiv ortografije, morfeme bivaju glasovno otuđene, raskomadane u krpice, lome se na kraju stiha bez crtica. Ukrako: sam jezik je „ISPOD DISKA SEKAČA“.

Staze uništavanja i fragmentacije u tekstu slede se potpuno svesno: „cipele isplesane“, „rasečeno svetlo“, „raspad-plesači“, „zinuli iris“, jedna *sound-poetika* tvrdih šištavih i grlenih glasova u stalnom grimasiranju. Sve u ovim pesmama izgleda kao da je ustalo protiv tradicije i konvencije.

Pa ipak, naravno da Klingove pesme ne ostaju isključivo u prostoru ovih destruktivnih procesa: ovi zahvati i dohvati dovode konačno do mozaičnih *konstrukcija*, pri čemu nastaju „fraktalne tvorevine“¹², to su dakle i dalje „tvorevine“ koje se karakterišu „preklapanjem odsečaka realnosti i medijskih citata i njihovim ponovnim integrisanjem u unutrašnjem oku i uhu čitaoca“¹³.

U kojoj su meri ovde – takoreći na šamanistički način – vivisekcija i ponovna integracija neraskidivo povezane, pokazuje esej „Arhivski rad sa primerima iz prakse“ u kojem Kling

govoreći o načinu pisanja pesme „maskirna boja. (pakleni) brojgel“ (*tarnfarbe. (höllen-)bruegel*) kaže: „Dovuče se odbačeni kadaver jezičke istorije, sa potonulog rečničkog materijala oduva se prašina i onda se ispituje njegova ponovna upotrebljivost“. „Rad sa jezičkim telom“ je, prema Klingu, jedini pesnikov zanat: „Odrati kožu, posuvratiti jeziku krzno preko ušiju da bi se videlo: šta se skriva tu ispod? Opet, naravno, jezik, jezički slojevi, jezička istorija.“

I ne samo jezička već i društvena istorija: upravo u načinu na koji Kling već u knjizi *pojačivač ukusa* uvodi istorijsko, na koji pretapa različite vremenske i motivske ravni, ukazuje se prevlast jednog konstruktivnog elementa. Ovo se posebno elegantno sprovodi u pesmi „ratni slikar: pola kolača s višnjama“ (*schlachtenmaler: halber kirschenkuchen*), koju je posvetio svojoj majci, gde istovremeno priziva događaje i slike iz vremena nacizma i ranu medijsku obradu ratničkih procesa („brojgelovsko zadnje staklo./ gojino baratanje perom“). Isto to važi i za pesmu „civilna vojska. bolnička glava“ (*zivildienst. lazarettkopf*), koja već u svoj naslov uključuje dva vremenska sloja: ovde se civilna služba u staračkom negovalištu, koja je i Klingov biografski doživljaj, ukršta sa sećanjima iz rata tamošnjih veterana. Ovo dokazuje da se ne radi samo o uništenju, kao u onoj priči Vilija Vuhera, već pre o radu jednog „jezičkog limara“ koji topi i pretapa dugo zaboravljene istorijske činjenice da bi ih oživeo, da bi grozote iz prošlosti i sva njena podzemna ugrožavajuća značenja učinio takvim da naša sadašnjica može da ih oseti u jezičkom telu pesme.

Kling i avangarda

Ovo ukrštanje destrukcije i konstrukcije navodi na analogiju sa stvaralačkom estetikom istorijske avangarde. Hans Arp je pričao o tome kako je došlo do otkrića ili – recimo slobodno – *donjegovog* otkrića kolaža¹⁴; pričao je da je bio nezadovoljan jednim crtežom, da ga je pocepao i bacio na pod. I gle: komadi crteža na podu, u svom slučajnom rasporedu, posedovali su tačno onaj izraz za kojim je Arp tragao.

Svaki kolaž, svaka montaža polazi od akta uništenja, pre nego što umetnik od pojedinačnih delova može da složi novu celinu. Kolaži i montaže¹⁵ se dakle stalno potčinjavaju ovoj dijalektici destrukcije i konstrukcije. Kling nije krio simpatije prema ovoj tradiciji. Naprotiv, u podužem eseju „O nemačkoj književnoj avangardi“ eksplicitno se usprotivio lakomislenom obezvređivanju, *bashing*-u avangarde, koje se nesmanjenim intenzitetom nastavilo sve do danas. Kling, međutim, posebno za dadaizam ističe da je doneo inovacije ne toliko na području poezije same koliko na području njene teorije ili u pogledu „novih formi prezentacije književnosti, pre svega poezije“.

Pri tome Kling posebno izdvaja Huga Bala i pripisuje mu čak i uspeh u „najkonsekventnijem prevazilaženju ekspresionizma“¹⁶. Ovo frenetično uzdizanje Bala može na momenat da začudi s obzirom na to da u dadaističkom krugu – uprkos zaslugama za glasovnu poeziju i njen propratni performans – Bal i nije bio najradikalniji inovator. Tim pre zbog toga što se Balov dadaistički angažman da ograničiti tek na samo kratak vremenski period, 1916-1917. godine, nakon čega se povukao u prirodu švajcarskog Magadina i posvetio mističnom katolicizmu.

Kling kod Bala ne ceni samo snažno naglašavanje akustičnog elementa, usmenost, već kao razlog zbog kojeg mu odaje priznanje navodi ono „magijsko-teatralno-histrionično“ u Balovoj poeziji, smatra ga „glasnogovornikom moderne“ u ranohrišćanskoj ulozi stolpnika, još uvek *an-arhično* nastrojenog pustinjaka, pri čemu kod njega prevlađuje jedna „šamanistička“ upotreba jezika, glosolalija, eshatološki pesnički momenat. Zamisliv je u tom pogledu jedan ideogramatički uticaj na Klingovu poeziju, šta više takav je uticaj čak i verovatan, ali ovde je reč o nečem drugom. Autentičan nastavak ove problematike, u istom

kontekstu, nalazimo u Klingovom susretu sa Valterom Zernerom, kojem posvećuje više prostora nego Balu; ne slučajno baš Valter Zerner, reklo bi se, taj majstor za *Presse-Blague*, prvosveštenik blefa, onog *Great Poetry Swindle*-a. Poznato je naime da je Zerner bio taj koji je u više tiražnih nemačkih novina objavio opširne izveštaje o „Prvom svetskom dadaističkom kongresu“ u Ženevi, koji se zapravo nikad nije desio¹⁷.

Zernerov manifest „Krajnja opuštenost“ (*Letzte Lockerung*) Kling hvali kao „ubedljivo najbolju teorijsku prozu nemačkog jezika toga vremena, u koju je između ostalog po prvi put uveden sleng i o-ton“. Dodirne tačke sa Klingovom sopstvenom praksom ovde su više nego očigledne, jer sleng i o-ton upravo u njegovim ranim radovima igraju važnu ulogu. Naizmenično uključivanje različitih jezičkih nivoa, često ostvarivano upotrebom zagrada i parataksi, skoro da je najočiglednije obeležje Klingove poezije iz osamdesetih godina, upravo ono što ju je najviše odvajalo od poezije savremenika. Isto tako, u Zernerovom manifestu nalazimo:

„6° (...) Dakle: svi stilisti su ništa drugo do magarci. Jer je stil samo gest zbunjenosti jedne razuzdane strukture. I pošto zbunjenost (nakon kratke uspavanosti) probije ljušturu i ispili se kao savršena sirovost, primetno je da se stilisti, u brizi da ne budu smatrani magarcima, ponašaju na mnogo gori način od istih. (...) Svejedno da li će neko da mi procvrkuće u savršeno funkcionalnom troheju ili sipajući slike (sa svakom slikom na svom mestu) ili će takoreći ekspresivno da mi saopšti da mu je bilo muka i da mu je, otkako mu je to i to crno na belo jasno, postalo bolje, ili, ako mi kaže da mu je doduše bilo dobro (gle, gle!), ali mu je pripala muka kad to više nije uspevao da shvati (taramtam!): to je uvek ta jedna ista ispodmagareća napregnutost da se otrgne zbunjenosti time što će se ona – stilizovanjem (obožebožebo) – OBLIKOVATI. Odvratna reč! Što će reći: iz života, koji je potpuno nepredvidljiv, napraviti nešto predvidljivo! Preko ovog haosa od prijavštine i besmisla prevući nekakvo spasonosno nebo!! Dovedi u red i prolutirati svo čovečansko đubre!!! Zahvaljujem...“¹⁸

„Krajnja opuštenost“ je zapravo sasvim elegantno i precizno građena matrica kalkulisanog uništavanja, anti-umetnost *par excellence*. Uprkos svoj vatrenosti u propagiranju stava da je „umetnost najinfantilnija forma magije“, da je tek lažljivi ritual savladavanja, te da je najbolja knjiga ona potpuno stilski zapuštena, ovaj manifest prezentuje svoje invektive na izrazito umetnički način. Njegov gestualni jezički stil, uzvici, interjekcije, „krajnja (bum!) pitanja“, njegova tehnika da se istovremeno gradi više slojeva svesti postupkom „narrativne arhitekture“, sve se to može susresti i u Klingovim ranim pesmama.

Na prvi pogled može da se učini skoro zapanjujuće to što Kling, na kraju svog eseja o avangardi, povlači tačno onaj luk koji povlači i Grejl Markus: „Čežnja za skandalom svojstvena avangardama manifestovala se najzad – ima tome već 20 godina – 1976. u panku. Tekstovi (*lyrics*) – pa i nemačkih – pank-bendova bili su estetski nadmoćni u odnosu na neo-neurasteničnu zapadnonemačku poeziju.“ *Punk* kao poslednja reč avangarde – početna zapanjenost nestaje ako se zna da je Kling zapravo čitao Grejla Markusa, i to očigledno temeljno ili ga je bar proučio u glavnim crtama, jer se njegovi čitalački tragovi još kako fizički mogu uočiti¹⁹. Na primer, na 203. strani Markusove knjige, gde se vidi da je Kling podvlačio pasaż u kojem se uspostavlja direktan odnos između Bala, Hilzenbeka i *Critique de la séparation* Gija Debora! Uzgred izrečen izraz „instrument saznanja“ suštinski sažima strategiju dadaističkog umetničkog gesta.

Možda je još značajnije Klingovo podvlačenje na 202. stranici, na kojoj je izdvojio rečenicu: „Počeli su da shvataju umetnost kao trik.“ I dok je na strani 212 podvučena samo beleška „Ekspresionističko veče“, koje su 1915. priredili Bal i Hilzenbek, dada pre dade, odmah na sledećoj strani, koju je Kling isto tako verovatno pročitao, krije se Markusov izveštaj o nastupu sedamdesetdevetogodišnjeg Hilzenbeka 1971. u Institutu savremene umetnosti u Londonu, gde je izgovorio: „Jedan užasan kaos (...). Značenje haosa, to je ono o čemu želim

da govorim.“²⁰1971, svega nekoliko godina pre izbijanja pank.

Dadu i pank, toliko različite u formama izražavanja, ujedinjuje zajednički ideološko-kritički stav koji ih je doveo do toga da ustanu protiv „institucije umetnosti“²¹. Mladi Kling je iz ovih tradicijskih linija pokupio nešto tome slično, njegove pesme su provocirale i nastupale eksplicitno protiv „neo-neurastenične poezije“ *nove subjektivnosti*, okretale se dakle protiv književne hegemonije tadašnje Zapadne Nemačke. O ovom napadu na monopol starijih pesnika svedoče na primer pesme o Ratinger Hofu ili „ušuškana idila, za majka fezera“, već i samim tim što su za teme uzimale junake koji su u očima „pesničkog kartela“ bili poeziji nesrodni. Klingov pankerski nastup pri čitanjima uradio je ostalo. Poze služe uvek upravo tome da se, uz pomoć preterivanja i karikature, raskrinkaju postojeće hipokrizije. Kao što je pank bio meta-rok, i Kling je bio meta-pesnik, znatno samosvojniji od bilo kog pesnika *nove subjektivnosti*, zapravo manično refleksivan, fiksiran za svoj materijal. Ovo konačno znači i shvatati umetnost kao trik – skicirati moguće izražajne strategije i predvideti različite kontekstualizacije; shvatiti delo kao *tvorevinu*, a ne kao svetinju, dakle kao nešto što se da slobodno konstruisati prema sopstvenom nahođenju, pesme ne rađa „vahi“, pesničko nadahnuće, otkrovenje, onako kako se naziva u Kuranu, već racionalno dejstvena umetnička individua uz pomoć izučenog zanata.

Klingovo poštovanje prema tekstovima pank pesama, uočljivo u gore navedenom citatu, ne sme biti precenjeno s obzirom na to da njegove pesme sa ovim tekstovima nemaju mnogo toga zajedničkog. Ipak, može se reći da su njegove prve knjige, *isprobavanje kardiotonika ipojačivač ukusa*, nastale u duhu pank, čak i ako panku ne može da bude priznato isključivo očinstvo. Klingove pesme su – kao što je dovoljno puta naglašeno – višeslojne, one u sebi krijućare mnogo više nego bilo koji pank-tekst onog vremena, uticaj istorijske avangarde na njih je u tom pogledu mnogo značajniji. Ipak, pank je saučestvovao u pisanju. Panku se može pripisati dovoljno autorstva – kao šaptaču, kao estetici okruženja, kao foliji otpora.

sa nemačkog preveo Marko Stojkić

Izvor: „Ječanje tinte. O delu Tomasa Klinga“ („Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Kling“ Frieder von Ammon, Peer Trilcke, Alena Scharfschwert, V&R Unipress, 2012)

1 Up. Enno Stahl: „Ratinger Hof – Thomas Kling und die Disseldorfer Pankszene“ u Dirk Matejovski/ Marcus S. Kleiner/ ders (Hg.): *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region, Essen 2008*, str. 205-226, ovde str. 205-207.

2 Marcus S. Kleiner: „Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit“, u Matejovski/ Stahl (izd.): *„Pop in R(h)einkultur*, str. 11-42, ovde str. 23.

3 Up. Legs McNeil/ Gillian McCain: *Please kill me – die unzensierte Geschichte des Punk*. Höfen 2004, str. 250.

4 Greil Marcus: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Prevod na nemački Hans M. Herzog i Fritz Schneider. Reinbek bei Hamburg 1996, str. 23.

- 5 „Die Zweckenentfremdung als Negation und Vorspiel“ u: Roberto Ohrt (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situanisten*. Hamburg 1995, str. 73.
- 6 Up. npr. Enno Stahl: „Amalgame. Geschichte, Sprache und Zeitgenossenschaft bei Thomas Kling“ u: *Weimarer Beiträge 4* (2008), str. 557-572, ovde str. 73.
- 7 Thomas Kling: „Arhivarbeit mit Fallbeispilen. Stuttgarter Miszellaneen“ u Florian Höllerer/ Tim Schleider (Hg.): *Betrifft: Chothewitz, Dorst, Hermann, Hoppe, Kehlmann, Klein, Kling, Kronauer, Mora, Ortheil, Oswald, Rakusa, Sebald, Walser, Zeh*. Frankfurt a.M. 2004, str. 46-53, ovde str. 50.
- 8 Reinald Goetz: „Subito“ u: Kerstin Gleba (Hb.): *Pop seit 1964*. Köln 2007, str. 128-139, ovde str. 139.
- 9 Hans Jürgen Balmes: „Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Ein Gespräch mit Thomas Kling“ u *Text + Kritik 147*, 2000, Themenheft: Thomas Kling, str. 14-23, ovde str. 17.
- 10 Up. intervju s Tomasom Klingom: „Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* od 13.9.2002, u kojem kaže: „Pesma se ustaje protiv pozicije učiteljske nametljivosti, svega onog nepodnošljivo didaktičnog što smo onako bez apetita morali da doživljavamo u godinama posle 1968.“
- 11 Pored poznatih teoretičara popa kao što je Diter Dideriksen (*Dieter Diederichsen*) ovde bi trebalo pomenuti i ličnosti koji se danas retko ubrajaju u ovaj kontekst, između ostalih i Klingovog dugogodišnjeg prijatelja Huberta Vinkelsa (*Hubert Winkels*). Up. Enno Stahl: „Bolz, Hörisch, Kittler und Winkels tanzen Pogo – erst im Ratinger Hof, dann bundesweit“ u: „Kultur und Gespenster 6“, 2008, str. 107-117.
- 12 Erk Grimm: „Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings“ u: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 47*, 1996, str. 124-130, ovde str. 124.
- 13 Erk Grimm: „Lesarten der zweiten Natur. Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings“ u *Text + Kritik 147*, 2000, Themenheft: Thomas Kling, str. 59-69, ovde str. 62.
- 14 Up. Hans Richter: *Dada – Kunst und Anti-Kunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 1964, str. 51.
- 15 O pojmovnom određivanju kolaž vs. Montaža up. Enno Stahl: *Anti-Kunst und Apstraktion in der literarischen Moderne (1909-1933). Vom intalienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus*. Frankfurt a.M. 1998, str. 43.
- 16 Up. Thomas Kling: „Zu den deutschsprachigen Avantgarden“ u *Text + Kritik, Sonderband: Lyrik des 20. Jahrhunderts*, str. 231-245.
- 17 Ovaj blef, *swindle* u stilu našeg Njuzneta, desio se 19. novembra 1920, kada se najpre u *Berliner Börsen-Courier*-u pojavila fiktivna reportaža o ženevskom svetskom kongresu dadaista. (prim. prev.)
- 18 Walter Serner: *Das gesammte Werk, Bd. II: Das Hirngeschwür: DADA*, Hg. V. Thomas Milch, München 1982, str. 161.

19 Kling je posedovao gore navedeno Revoltovo (*Rowohlt*) džepno izdanje Markusa iz 1996. Na ovom mestu zahvaljujem Peru Trilku koji je iz zaostavštine priložio Klingov lični primerak Markusa i stavio mi na raspolaganje fotografije relevantnih mesta. (* Ne sasvim u skladu sa uobičajenom neutralnom „primedbom prevodioca“, u ovoj zagradi bih osporio Enu Štalu pravo da na ovaj „detektivski“ način potkrepljuje teze o Klingovoj lektiri, ma koliko za razumevanje Panka bio važan *storytelling*. M.S.)

20 Marcus, *Lipstick Traces*, str. 213.

21 Up. koncept „institucije umetnosti“ Petera Birgera (*Peter Bürger*) u njegovoj *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

Eno Štal (Enno Stahl) je rođen 1962. Studirao je germanistiku, filozofiju i italijanski jezik u Ahenu, Kelnu, Firenci i Zigeni, doktorirao filozofiju 1997. Od 1998. do 2001. je bio naučni saradnik Istorijskog arhiva u Kelnu, posle toga zaposlen u Hajneovom institutu u Diseldorfu. Autor brojnih kritičkih tekstova o savremenoj nemačkoj i evropskoj književnosti, kao i o savremenoj kulturi.

Tomas Kling

JEZIČKA INSTALACIJA BR. 2

1

Kod Žana Paula se može pronaći sledeći citat: „Sa poslednjim izdisajem, prethodno zatvorene oči i usta ponovo se otvaraju. *Autenrit*.“ Profesor i direktor klinike Ferdinand Autenrit bio je 1806. godine Helderlinov lekar i navodno je svog pacijenta lečio maskom za lice protiv ludila koju je sam otkrio; prognoza: još tri godine života. Prema recepturama pesnik dobija preparate beladone i digitalisa, sredstva za smirenje, ali takođe i: *sredstva za jačanje srca*¹.

„... prethodno zatvorene oči i usta ponovo se otvaraju.“ Ovu psihijatrijsku belešku čitam kao poziv na dalje posmatranje sveta, na dalje pronalaženje jezika; poziv za nastavljanje pesničkih tradicijskih linija, kako zahvatanjem iz zahteva ukorenjenih u dalekoj prošlosti, tako i podsticanjem na ekscesivna istraživanja filološke i žurnalističke vrste, koja stoje pre svakog zapisa, pre svakog pisanog akta – bio on određen isključivo pismeno ili i usmeno. Zahteva se uključivanje *svih* raspoloživih medijuma. Oči pesnika i usta pesnika otvaraju se da bi se utvrdile datosti, da bi se registrovali fenomeni, da bi se usvojila zapažanja o biografijama; a pritom mislim i na biografije reči i sociolekata. Oduvek sam negovao oduševljenje etimologijom, ono devetnaestovekovno, koje je upravo podstaklo prevratničko raspoloženje u humanističkim naukama, a ni u kom slučaju nije bilo njegova posledica.

U etnologiji se ovi ljudi označavaju kao *memoriser*-i: oni su među članovima plemena odgovorni za pamćenje. Za kapacitete jezičke stvarnosti. Tako na primer memorajzeri na reci Sepik u Papui Novoj Gvineji u svojim totemističkim pesmama znaju, kao u „Pesmi krilatom psu“, da ovim iz faune poteklim osnivačima plemena dodele podrazumljivu referentnost: „Krilati pas je značajan predak!“ Ovde nema značajne razlike u odnosu na Ničeov kult predaka kojeg u slučaju Horacija neguje u *Sumraku idola* („Na čemu sam zahvalan precima“). U Horacijevim odama Niče oseća „artističko očaravanje“. Citiram sada ono čuveno mesto: „Ovaj mozaik od reči, gde svaka reč kao zvuk, kao mesto, kao pojam, u levo i desno i preko svega širi svoju snagu, ovaj minimum u obimu i broju znakova, i na taj način postignuti maksimum u energiji tih znakova.“ Za mene lično to je prihvatljivo kao karakteristika moderne uopšte! Ovde se naslanja Malarme koji je anticipirao Bartovu maksimu da je „zadovoljstvo u tekstu“ izvan svake ideologije. Malarme u osnovi smatra sve što postoji za primenljivo u poeziji, što ga je nateralo da vagnerijanski radi u velikom formatu: na utopističkom, fascinantno-zavodljivom megalo-konceptu „le livre“, sigurno najambicioznijem projektu poetske moderne, čiji je neuspeh zbog toga i bio inherentan. Ova *Knjiga* nikad nije napisana; bilo je za nju toliko mnogo materijala da ju je pre trebalo objaviti na CD-ROM-u... Pesnikov rezime zvuči zbog toga rezignirano: „Uništenje je bilo moja Beatriče.“

2

Negde od sredine osamdesetih godina možemo da uočimo povećano interesovanje novije nemačke jezičko-kritičke poezije za usmene tradicije. Ovde ne govorim ni o neutešno-nemaštovitoj poeziji svakodnice, onakvoj kakva se spasavajući se ukrcala u prethodnu deceniju, a ne govorim ni o onom *Beatnik-Revival*, uočljivom devedesetih, koji pod firmom „spoken word“ daje reč jednoj novoj-staroj neodgovornosti. Tako nešto nisu zaslužili ni Olson ni Brinkman. Diskreditovan je sam pojam popa, čije je temeljno promišljanje bilo preduslov za jedan deo književnosti pisane i (delom elektronski) objavljivane u današnje vreme, i to još odavno; najkasnije od onog trenutka kada je magazin *Cajt* otvorio populističku rubriku „Heroji

popkulture“, u kojoj se između ostalih u pesničkom umeću oprobao i potpuno netalentovani bivši ministar Genšer. Pop?

Što se tiče mene, negde počev od 1983. počeo sam da se borim za jednu novu formu čitanja poezije. Te godine objavljen je u Kelnu (*Stadtplan*) moj samizdat „AMPTATI“ („AMPTATEN“), u kojem je već bilo deset pesama iz „isprobavanja kardiotonika“ („*erprobung herzstärkender mittel*“, Düsseldorf, 1986; rasprodato). Tu ubrajam uglavnom zajedničke nastupe sa performerom i bubnjarem Frankom Kolgesom, koji i dalje traju, zatim JEZIČKU INSTALACIJU u kafeu *Op de Eck* u Luci-Diseldorf 1985, ali i solo-ivente kao što je „detlef fon lilienkron. performance“ u ateljeu u Minsterštrase, Diseldorf 1984. U antologiji poezije i poetike *PROĚ* (Berlin, 1992) u jednom kratkom izlaganju pod naslovom “PESNIK KAO LIVE-ACT. TRI REČENICE O JEZIČKOJ INSTALACIJI” pisao sam o renesansi pesničkog čitanja.

Od samog početka mojih aktivnosti u čitalačkim nastupima pojam „performans“, koji je postao toliko kontaminiran i neupotrebljiv kroz mejnstrim-uticaje, nije više mogao da me zadovolji. Ako uzgredno pogledamo istoriju reči *performance* – koristim ovde prvi „Opširni rečnik engleskog jezika za Nemce...“ Johanesa Ebersa (u dve knjige, Berlin 1793/ Lajpcig 1794) – vidimo da se u starijem sloju značenja ne misli samo izričito na telesno i zanatski vešto izvođenje, već na „ostvarivanje, ispunjavanje, učinak“ i dalje na „radnju, poduhvat, delo“. Rad kao odlučivanje: otvorenost očiju, nameštanje usta. Onaj visoko podsticajni i do žonglerske virtuoznosti uzdignuti histrionični element, nešto što je nekad mogao da izdejstvuje jedan određeni tip dendija, sve to jasnije dolazi do izražaja u izvornom značenju reči *performer*: ovaj delatnik i heroj ujedno je i „onaj koji javno pokazuje svoju veštinu; npr. muzičar, plesač.“ Performer kao jezički instalator je konceptualni umetnik. Pre svih Valter Zerner, Hugo Bal i predstavnici ruske avangarde dvadesetih godina primeri su ranih formi performansa. Ovo ukazivanje na društvenu marginu, a koje računa sa umećem histriona, tiče se kao i uvek pozicije pesnika i pesnikinja upravo tamo gde su se on ili ona manje ili više svojevolejno saplitali o počasti dvorske lude, „sada imam svoj posed...“² Nesumnjiva privilegija dvorske lude da sme da nosi sedmobojno odelo, a koju su poznavali još i starovelški i starobretanjski pesnici-pevači, ujedno je značila i obezbeđeno mesto za stolom pored kralja, a sve to opet – živa istina – i nije moralo išta da doprinese pesništvu kao takvom.

Ukratko, sve ono što sam podrazumevao pod javnim čitanjem označio sam još u samom početku pojmom „jezička instalacija“; na jednom kopiranom šarenom flajeru reč će se pojaviti 1986. u gradu Vasa u zapadnoj Finskoj, gde sam jedno vreme živeo i imao nekoliko nastupa; jezičke instalacije bile su trojezične, korišćeni su i švedski i finski jezik. U toku te godine izraz je zaživeo i počeo da se koristi i na drugim mestima – od strane drugih autora, za književno-multimedijalne *event*-e u koje je bio uključen *live* pesnički jezik, na primer; tu sada već i sekundarna literatura radi svoje.

3

Govorili su Papuanci, oni koji su veoma tačno znali da razlikuju *mainstream*- od *underground*-književnosti, govorili su njihovi memorajzeri u svojim beskrajno dugim performansima – čija je publika takođe poznavala nešto slično savremenim kvotama gledanosti i slušanosti (vidi o ovome u: *Douglas L. Oliver, Native Cultures of the Pacific Islands, University of Hawaii Press, Honolulu 1989*) – govorili o stvaranju sveta, o stvaranju sveta pretvaranjem sebe u jezik. Beskrajno duge litanije, ponosni antifoni njihovog govora o jezičkom nasleđu:

„... i tada se gornja vilica pretvori u nebo/ tvoj znak krokodila (na gornjoj vilici) pretvori se u nebo...“

Njihov govor o „energiji znakova“ je apoteoza: pesma je uvek evokacija; i: još od Bodelera, Malarmea, Georga („i MALARMEA koji krvari za svoju misaonu sliku...“³) naovamo, pesma je konstrukt. „Poetski govor je konstruisani govor“, utvrdio je Šklovski u svojoj fundamentalnoj studiji „Umetnost kao postupak“ (1916). Pesma je umetnost pamćenja i po prirodi stvari u formi zapisa stoji pre svog performansa, koji je u pretklasicističkoj epici kao *actio* bio čak i isključen iz retoričkog kanona; ona ipak jeste retorika, koja označujući uključuje u sebe jedno *memoria*, „pamćenje (kao sposobnost)“, „spominjanje“, dakle ono *na šta* se ukazuje. Pesma kao književni događaj predstavlja jezičku instalaciju *pre* jezičke instalacije.

4

Poznato je da mali jezici iščezavaju, nečujno takoreći; oni bivaju pregaženi od strane prometnih jezika. Književnosti ovih malih jezika postaju – onako kako je to već primećeno i kakav je slučaj kod nemačkog – predmet državno subvencionisanih folklornih instituta⁴, gde se pretežno drže u izolaciji tj. neguju do smrti. Književnost nemačkog jezika danas, u međunarodnom kontekstu, već predstavlja sporedni kolosek. Da li je to loše? Da li je loše to što je poezija, taj sporedni kolosek književnosti, u svakom trenutku istorije bila na sporednom koloseku? Da li je to loše? To da je poezija samo na kratko, u vreme kada je otkriće štamparije omogućilo umnožavanje tekstova, građanstvu služila kao nezamenljiva igračka, to danas zvuči kao estetska greška; koja doduše, i tu možemo da budemo mirni, nije za poeziju imala štetne posledice. Konačno, nedavno smo preboleli i prolazni napad Encensbergerove didaktičke slabosti (što smo mogli da čitamo u neutješnim „Vestima iz pesničke produkcije“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, marta 1989), tako da evo mogu utešno, sa malim zakašnjenjem, da loptu odigram nazad. Nadalje, preboleli smo i sve te jezički potpuno zapuštene posmatračke pupkova koji su ključali kroz cele sedamdesete, njihovu misaonu hromost, celo jedno lečilište potencijalnih slučajeva Nju Ejdža, a koji su – ako govorimo recimo o poeziji o prirodi – miljama iza Drosteove; posle 1968. nemačka poezija pretvorila se u hekleraj u slavu Agnes Migel. Nisam ovde mogao da vidim nijedan pokušaj reanimacije.

Moj boravak u Beču 1979/80. bio je programski; isto je bilo i sa mojim prvim čitalačkim iskustvima; sa 13 godina antologija „Sumrak čovečanstva“; Ben, ali pre svega Trakl. Sa 15 bavljenje između ostalog i figuralnim pesmama konkrećara, koji su u to vreme, početkom sedamdesetih, već bili književna istorija i čija me je vatrena didaktika, podjednako nametljiva kao ona Brehtovih nastavljača, samo odbijala. Rajnhard Prisnic (1945-1985), nesumnjivo najznačajniji pesnik svoje generacije, jednom je konkrećnoj poeziji, iz čijeg se okruženja kasnije regrutovao Bilefeldski Kolokvijum⁵, potpuno opravdano prigovorio na „pomalo naivnom programu“. Prisnic, autor zbirke pesama neprocenjivog uticaja *četrdesetčetiri pesme* (1978), sigurno je značajniji od Brinkmana, čija je mahnita poslovnost još kako mogla da ide na nerve. Ipak, izvesni radovi Bečke grupe iz oblasti montaže, posebno Bajerovi i Vinerovi, bili su mi bliski, svojevrsno inženjerstvo o kakvom dr Ben u svoje vreme nije mogao ni da sanja.

Poezija i didaktika operišu na potpuno različitim poljima, a poentiranje je stvar svojstvena kabareu, koji je – poznato je – tako neslavno završio u nacističkoj mašineriji smrti. Strpljenja – da, naravno, pokazali smo dovoljno strpljenja: skoro svi danas relevantni pesnici i pesnikinje nemačkog jezika, starosti između 30. i 45. godine, pišu i objavljuju već najmanje jednu i po deceniju.

5

Komprimovanje u „energiju znakova“, koje je Niče sa tolikim entuzijazmom hvalio u Horacijevim odama – „svaka reč kao zvuk, kao mesto, kao pojam“ – , ovo razlaganje *da bi se rekonstruisalo*, to je ono *atomska punjenje*⁶ jezika o kojem govorim. Radi se o jednoj vrsti divljeg razlaganja, rastavljanja na delove, to je rad na rastavljanju, koncentrisano

rašrafljivanje, jedna veoma vešta vivisekcija, upražnjavanje zanimanja patologa na telu istorije; promatranje jezičkih tela, jer je korišćenje jezičkih tela deo pesničkog procesa – o „telu jezika“ govorilo se još kod Kaspara Štilera. Uspeh u ovom poduhvatu takođe je i pitanje tajminga – i sada, specijalisti za tajming, u svakom pogledu, treba da budu upravo pesnici i pesnikinje. Poezija je naravno, po svom poreklu, ritam. Što se tiče one notorne besmislice – pre svega zastupane u akademskim krugovima – da se u osnovi svega vidi metričko sinkopiranje, koje je inače jedno od obeležja ne samo savremene poezije, možemo sasvim mirno da ukažemo na primer Džona Dona, kojeg je kolega Ben Džonson doduše poštovao kao jednog od najznačajnijih pesnika, ali ga je tek zbog „neravnomerne metrike“ iktusa smatrao posebnim – polazeći od toga Džonson je bio ubeđen da je Donovo delo zbog svoje komplikovanosti osuđeno na zaborav; isto tako možemo da se prisetimo i Getea, kojeg je mladi Šlegel u „Atinskim fragmentima“ branio od napada za „nebrigu o metrici“ upravo time što ju je objašnjavao kao konsekvencu i kao sam karakter Geteove poezije.

Da se zadržimo kod protivnika novog pesništva, koje se uglavnom doživljava kao neuobičajeno, tuđe i – pošto ga kanonizacija još nije očerupala – neretko i kao ugrožavajuće, evo jedne anonimne novinske reakcije iz 1920. godine na zaista senzacionalan uspeh pesme „Ana Blume“ Kurta Švitera. Kaže:

„Nemački mladići i nemačke devojke! Precrtajte iz svog poetskog blaga Šilerovo „Zvono“, Geteovog „Vilinskog kralja“ i Ulandove balade i stavite, ponosni na novi uzlet nemačke poezije, na njihovo mesto Šviterovu Anu Blume. Kao što smo već utvrdili, naš je pesnik iz hrama proterao logiku jer je nepodnošljiva. Ni gramatika i zdrav razum nisu bolje prošli. Onih radosnih deset hiljada čitalaca koji se u takvu poeziju udubljuju uskoro će, nakon duhovne oduzetosti, pronaći zavidan duševni mir. Možda je to upravo pravi put za nemački narod, da otupi za tolike patnje! O, Kurte Šviteru! Ti tebe te ti, ja ti, ti mi. – Mi?“

Kao dopuna neka posluži odlomak iz pisma jednog čitaoca iz devedesetih godina, u kojem izvesni dr med. reaguje na feljton *Frankfurter Allgemeiner Zeitung*-a, konkretno na moju pesmu „tkivna proba“ (iz knjige pesama „trulo“, Frankfurt, 1996), sa kojom se – da tako kažemo – „razmimoilazi“; ovo pismo redakcija mi je prosledila bez komentara. I ovde se može čuti retorički refren nemačke modernofobije:

„... i dakle pitam Vas: ova pesma, da li je to književno delo sa umetničkim pretenzijama? Možda nešto tipično za modernu poeziju? Ili je to u potajnoj vezi sa transcendentalnom meditacijom? Ili sa drogama? Treba li se uopšte oprobavati u potrazi za nekim dubljim smislom ove pesme, ili je ona samo produkt slobodnih asocijacija slika i reči, te bi je stoga mogao tumačiti samo neki psihoanalitičar?“ Pauza, pisac reakcije vozi dalje; primetno je jedno avangardistički postavljeno duplo b, u kojem se upravo može oslušnuti odanost zakonima fonetskog načina pisanja: „Kao dugogodišnji pretplatnik (*Abbonent*) Vaših novina, u njima uvek iznova susrećem ovakve pesme, potpuno ispale iz okvira tradicionalnog mišljenja i izraza, pa bih sada želeo da znam: da li sam ja, odrastao na Geteu i Šekspiru, na Brehtu i Encensbergeru, jednostavno previše glup? (...) Jezički kaos u cilju zabašurivanja činjenice da tu uopšte nema nijedne misli dovoljno vredne saopštavanja?“

Pesma se, jašta, gradi na susretu, koji bi se u priloženom slučaju pre mogao nazvati kolizijom. Pesma je susret. Ne samo u moždanom Brokinom centru, odakle polaze putevi jezika, pesma nije tek „sinaptički niz“ (*synapsnslang*), već recimo prema *Anabazi Sen-Džona Persa*:

„matematika obešena o santu soli! na osetljivoj tački svoga čela gdje se pesma stvara,...“²

Pred pisanjem savremene poezije i dalje ostaje izazov: „neotuđiva višestranost izraza“ (Celan). Podjednako vredna pažnje je i Horacijeva maksima (iz *Ars poetica*), da jezik pesme mora da ima pokriće u situaciji pesnika. Ako ovo uspe, „prethodno zatvorene oči i usta ponovo se otvaraju.“

sa nemačkog preveo Marko Stojkić

Iz knjige: „Itinerar“ (Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, 2006)

1 Nem. *herzstärkende Mittel* – grupa lekova koji pojačavaju snagu srčane kontrakcije, naročito primenjivana u 19. i prvoj polovini 20. veka, od kojih su u savremenoj medicini u upotrebi ostali još samo digitalis i digitoksin, pa i oni u novije vreme samo za regulisanje srčanog ritma. U srpskoj medicini, pa ni u „medicinskom žargonu“, ne postoje drugi izrazi za ove lekove nego „kardiotonici“ ili „kardioglikozidi“. A izraz je u slučaju Klinga bitan jer njegova knjiga pesama iz 1986. godine nosi naslov „*erprobung herzstärkender mittel*“, koji ću nadalje prevoditi kao „isprobavanje kardiotonika“, mada nisam najzadovoljniji rešenjem. (prim. prev.)

2 U originalu stoji citat na starogermanskom „ich han min lehen“ srednjovekovnog pesnika Valtera fon Fogelvajda (1770-1230) iz pesme u kojoj pesnik izražava svoju radost što je oko 1200. od kralja Fridriha konačno dobio posed i stalnu platu (dalje u pesmi: „*Više se ne plašim prolećnog mraza na stopalima/ Pred škrticama više ne moram da cvilim/ Jer se plemeniti kralj pokazao kao čovek velikog srca/ Pa sad leti imam hlad a zimi toplotu/ I konačno sam i u očima komšija Neko*“ itd; prim. prev.).

3 Or. „und für sein denkbild blutend: MALLARME“ – stih iz pesme Stefana Georga *Franken* (prim. prev.).

4 Kling ovde očigledno ironično aludira na međunarodne ispostave Gete-instituta, a sa kojim je u tom smislu i sam sarađivao (bio je npr. 1993. učesnik međunarodnog seminara o poeziji u organizaciji Gete-instituta u Lionu, na kojem su između ostalih učestvovali i Iv Bonfoa i Adam Zagajevski). U tom smislu ne može a da ne začudi to da Kling nemački jezik na ovom mestu ubraja u „male jezike“, s obzirom upravo na njegovu međunarodnu zastupljenost i aktivnu institucionalnu logistiku. (prim. prev.)

5 Kolokvijum nove poezije (*Colloquium Neue Poesie*) u Bilefeldu od 1978. do 2003. na kojem su se jednom godišnje sastajali savremeni nemački i austrijski pesnici, mahom nastavljači tradicije konkretne poezije, između ostalih i Helmut Hajsensbitel, Ernst Jandl, Frederika Majreker, Oskar Pastjor (prim. prev.).

6 Or. „*das brennstabm hafte der Sprache*“; reč *brennstab* (cev za sagorevanje) označava u nuklearnim reaktorima rezervoar, cev punjenu gorivom koje radi na principu nuklearnog raspada, ovde u slobodnom prevodu; reč je u slučaju Klinga simbolički i poetički važna, njegova knjiga pesama iz 1990. godine nosi naslov upravo *brennstabm*(prim. prev.).

7 Ovde u prevodu Dragutina Dumančića (Anabaza; Ceres, Zagreb, 1997), uz „klingovsku“ promenu u ortografiji i prelomu stiha. (prim. prev.)

PESMA POD VISOKIM PRITISKOM

Intervju sa Tomasom Klingom, 13.11.1998.

Razgovor vodili Danijel Lenz i Erik Pic



- *U svojim „Magičnim listovima“ Frederika Majreker priziva „ritam(...), koji na čudesan način pisanje pretvara u život, a život u pisanje.“ Kakvo mesto, kakvu funkciju zauzima pisanje u Vašem životu?*
- Taj čudesni ritam jeste ritam normalnog radnog života, ispunjenog fazama istraživanja i fazama zapisivanja. Ovo bih samo dodao romantičnom viđenju Majrekerove.
- *Za razliku od zaposlenih u drugim profesijama, mnogi autori izjavljuju da od pisanja snažno egzistencijalno zavise. Zar ipak u tom smislu ne postoje značajne razlike?*
- Tu mora da se kaže da *freelancer*-e u oblasti umetnosti, slobodne umetnike dakle, niko nije obučavao kako treba da posluju. Znači da prvo moraš da naučiš da napraviš marketing, da dobiješ za sebe cenu koju postaviš. To je važna okolnost ako neko želi da se pisanjem – pesništvom u mom slučaju – bavi profesionalno. Onda isto tako moraš i da vidiš kako da stvari plasiraš na prava mesta, bio to pisani produkt ili, u mom slučaju, prpratni čitalački program. I tu se u poslednjih 15 godina nešto pokrenulo jer se, bar što se tiče pesništva, mlađa generacija trudi da pronade nove

načine prezentacije. Pisanje se danas veoma razlikuje od pisanja sedamdesetih godina. Ovo stanje je u stvari uspostavljeno tek devedesetih godina.

- *Jednom ste rekli, u intervjuu sa Marselom Bajerom, da likovne umetnosti u vašem životu imaju veliku važnost, možda čak i veću nego pesništvo?*
- U pogledu podsticaja, sasvim sigurno. Uvek sam provodio vreme sa likovnim umetnicima, naravno zbog toga što sam odrastao u Diseldorfu, a tamo je razmena među umetnicima i muzičarima – nevažno da li sa *mainstream* ili *underground* ravni – uvek bila veoma važna. To je za jednog autora visoko podsticajno, jer u suprotnom može da postane potpuno autističan. Pa zar je trebalo da živim u Berlinu gde autori samo gledaju kako jedni druge da sapletu?
- *Kakvu je ulogu u vašem životu igrala lektira?*
- Uvek veoma veliku ulogu, i to još sasvim rano, još od najmlađih dana. Onda su negde sa 13, 14 godina došle prve takozvane knjige za odrasle. Tada sam, što se tiče proze, čitao *Berlin Aleksanderplac*, dakle nešto tipično iz dvadesetih godina. Čitanje poezije započeo sam knjigom *Sumrak čovečanstva*.
- *Da li je ova lektira na bilo koji način uticala na Vaš pogled na svet?*
- Da, veoma snažno. To nešto što je po sebi bilo jasno: jedan jezik koji pre svega nešto hoće, a pritom se razlikuje od novinskog i od jezika svakodnevnice.
- *U članku „Govor koji beži u pismo“ u časopisu Šrajbheft, da biste naglasili značaj izgovorenog u pesništvu, citirate Malarrea: „Stih i u osnovi sve što je napisano mora, zato što je poteklo iz izgovorene reči, da bude u stanju da položi na ispitu na kojem će biti izgovoreno i pročitano.“ Kako to onda da svoje pesme još uvek objavljujete u štampanoj formi, a ne recimo na CD-u?*
- Moje pesme pre svega veoma zavise od skripturalnog. One dolaze iz pročitano, ne iz onoga što se čulo, pri čemu i sva ona višestruka semantička punjenja, koja pri ponavljanom čitanju postaju vizuelno i auditivno uočljiva, ne mogu da nastanu drugačije nego iz pisanog teksta. Naravno, i *live doživljaj* pri javnom čitanju poezije predstavlja veoma važnu priliku. Jer upravo ovde ja stvarno dolazim sa ravni nastupa, onako kako je opisujem u *Itineraru*, dakle iz jedne genealogije koja zahvata iz prethodne zapisivosti. *Live doživljaj* je već kod Štefana Georgea – da se dotaknem vremena oko 1900. godine, korena nemačke moderne potekle od Malarrea – bio veoma važno iskustvo. Naravno da se i ovde iza svega krije ideja Pesnika, kao ključnog svedoka i istovremeno izbavitelja, a danas, u ovom vremenu preloma koje proživljavamo, centralna linija nas opet pomalo vodi do ovog religijskog surogata, ma koliko sa tim niko ne hteo da se složi. To je jasno. Da shvatimo pesnika: on dakle mora da odluči gde će da nastupi. Da li će to da uradi u nekoj večernjoj školi ili će svoj pedagoški zalet, ako ga ima, da izivi na drugim poljima.

- *Kakvu vrednost imaju pesme koje deluju samo svojim tipografskim izgledom?*
- To je simpatično, ali je ipak već odavno poprilično poentirano, ako pogledate na primer figuralne pesme kasne antike ili one u takozvanom baroku. Jašta da je lepo kada imate tekst u obliku trešnje koja se rasprskava. Sve je to čudesno, fina pesma o orhideji u obliku orhideje, ali kada zatim pogledam konkretnu poeziju iz pedesetih godina, to mi je onda sve nekako previše učiteljski-izveštačeno. Posteksperimentalni, postvizuelni mejnstrim podjednako mi je odbojan kao što su mi odbojne i vaspitno-šilerovske ideje Grupe 47. Naravno da tekstu pesme pripada i spoljašnja forma. I da, važno je za koju se formu autor odlučuje. Naravno da vizuelni efekti mogu da budu ugrađeni, kao momenat iritacije, kao prazno mesto u tekstu. Ali to je onda upravo pre rad pod elektronskim mikroskopom nego nekakvo grubo drvodeljisanje.
- *Verujete li da se može postići odnos 1:1 između pisane forme i načina govora, da se način na koji se govori može pismeno fiksirati?*
- To je potpuno nemoguće jer bi dva čitaoca isti tekst uvek izgovorili različito. Možete da se odlučite za strogi književni nemački, ali se uvek primeti da li neko potiče iz severne ili južne Nemačke. Barokni autor Mošenroš označio je to u svom čuvenom „Filanderu od Zitevalda“ kao „lica“, dakle vizije, u ovom velikom satiričnom romanu iz Tridesetogodišnjeg rata primenio je mnogo jezika, od latinskog do hrvatskog. Između ostalih, on ovde koristi i nemačke dijalekte, iz Alzasa, iz lotaringijskog prostora, i onda dodeljuje junacima govor u o-tonu. I tu se dakle sasvim približio govornom jeziku, tom gornjonemačkom alemanskom dijalektu i onda kaže: „Sada koristim jedan razumljiviji jezik“, čime je mislio upravo na sada zvanični književni nemački. To je bila njegova odluka. Mislim da je veoma važno uvoditi sleng, mislim da je to veoma važno.
- *Da razjasnimo: gde biste se pozicionirali između de Sosira, koji fonocentričnom tekstualnom gestu daje podređenu ulogu u odnosu na izgovorenu reč, i Deride, koji u pismu vidi preduslov svakog usmenog iskaza?*



- Tako nešto naravno može da kaže samo akademski teoretičar iz našeg vremena, za razliku od kojeg je u vreme de Sosira, bliže ili dalje od akademskih krugova, izgovoreno bilo ipak malo važnije od napisanog. To se vidi u psihijatrijskim spisima, pri objašnjavanju šatrovačkog (*rotwelsch*), dakle „kriminalnog“ jezika, ili kada se objašnjavaju jezici nižih društvenih slojeva, ulični govor. Zanimanja sa krajnje društvene margine. Tu se naravno argumentuje moralistički, tako što se kaže: Oni imaju tako veliki fond reči koje obuhvataju čitavu seksualnu sferu i čitavu sferu agresivnosti, kletvi i mržnje. To se ovim jezicima pripisuje kao manjkavost. Ja mislim da je to neka stvar između Deride i de Sosira. Sada me u stvari više zaokupljaju koreni ovog saznanja i mimetičkog nastupa, dakle koreni mimeze u tekstu.
- *Vaše pesme su veoma snažno prožete ritmom.*
- Pesme su uvek prožete ritmom, u suprotnom to nisu pesme. Ako sada ovih poslednjih godina, u ovo najnovije vreme opet mora javno da se naglašava da se pesma sastoji od muzikalnosti i ritma, onda to svedoči o siromaštvu. To je apsolutni preduslov, neću na to da gubim nijednu reč, osim na trenutak.
- *Vi ritam koristite svesnije nego drugi pesnici.*
- Ali od samog početka, ne od juče.
- *Zašto rimi ne pridajete tako veliki značaj kao što pridajete ritmu?*
- Ja radim i sa rimama, samo što koristim komplikovane forme rime, obgrljene rime, ali ne „na komad“. Ne morate po hiljaditi put da podgrevate sonet ili aleksandrinac. Ta priča je ispričana i za mene potpuno neinteresantna. Sistem rimovanja u modernoj pesmi je mnogo suptilniji, postoje i istraživanja o tome.
- *Da li rima kod Vas ima drugačiju funkciju od one koju je imala kod ranijih generacija pesnika?*
- Ne, ne verujem da ima. To je samo komad prtljaga među tolikim drugim.
- *Osećate li nekad potrebu da sadržaje, koje inače izražavate zgusnuto, razvijete u dužim, proznim tekstovima?*
- Ne isključujem mogućnost da ću jednom primeniti pripovedački pristup. Ali ne sme da se zaboravi da je pesma po sebi, ako hoćete da igrate napredno, jedan *fulltime-job*, jer ste onda, da tako kažem, zaduženi za taj razvoj.

- 1992. u jednom tekstu pod naslovom „Pismo“ napisali ste: „Moj oprez, moje nepoverenje spram jezika (...) i dalje je tu.“ U eseju „Gradske mape. Gradski spisi“ objavljujete još i „skeptični osnovni stav prema jezičkom materijalu.“ Koje konsekvence po Vašem mišljenju ima kolonizacija svakodnevnog jezika jezikom medija i reklame, na koju često ukazujete?
- Jezik se sve više kreće – onako kako je to u govornom jeziku uvek bio i jeste slučaj – ka opkoračenju. Stari majstori konkretne poezije, ili da kažemo bolje: sastavljači konkretne poezije, ponovo se pronalaze u jeziku reklame, tj. u reklamama. Tu je vizuelna i konkretna poezija u stvari i završila. Oni su neverovatno brzi. Uvek su tamo napred i najbrže cover-uju stvari. Ali tu i jeste vic, to je super jer to tamo i pripada.
- Ali vi zamerate i nepreciznoj upotrebi jezika?
- U reklamama je jezik najpreciznije elaboriran. Tu ne mislim na reklamu.
- Onda pre mislite na novinski jezik?
- Da, između ostalog. Žan Paul kaže u „Uvodu u estetiku“: „Tamo gde nema šta da se kaže, stil parlamenta i Službenog glasnika mnogo je bolji.“
- Ako pođemo od toga da jezik kojim govorimo utiče na naše opažanje, kakve konsekvence može da ima na primer sve jači uticaj novinskog i privrednog jezika, kojima se kolonizuje svakodnevni govor?
- Verujem da se jedan mali krug uvek vraća tačnosti poezije, pesmi kao bastionu tačnosti jezika. Uvek postoji jedan takav krug. Jedno vreme, sedamdesetih i u prvoj polovini osamdesetih godina, sve je izgledalo malo mutnije, tada je jedna sasvim određena generacija počinjala da radi. Sada je tu opet jedan krug koji, kao što sam upravo rekao, pesmu koristi kao instrument preciznosti, kao instrument za opažanje. Pesma to u velikoj meri može da pruži. Upravo sam završio jedan duži ciklus o Prvom svetskom ratu i tu sam upravo koristio nekoliko pojmova iz privrednog jezika, pa bio to makar i izraz „berzanski parket“.
- Ako se sada bliže pozabavimo funkcijom pesme, koju ste jednom opisali kao „instrument optičke i akustičke preciznosti“, kao „alat za usvajanje sveta“, kakav učinak ostvaruje pesma u okruženju neprijateljski nastrojenom prema jeziku? Da li bi bolja recepcija poezije mogla da podstakne na potiskivanje korumpiranog jezika?
- Ne, to je potpuno isključeno. Za tako nešto radi se o premalom segmentu tržišta, govoreći u okvirima tržišta knjiga. Tu svaki kuvar Bolek Mutti ima veći uticaj. Mi smo od početka sedamdesetih godina oslobođeni od toga da pesma treba da ima neku društvenu funkciju. Ali naravno da rado dolazi i do krijumčarenja takvih stvari, u tome i jeste zadovoljstvo.

- *Vi se dakle suprotstavljate korupciji jezika, ali ne vidite sebe ni u didaktičkoj poziciji?*
- Ne, ja pažljivo pratim razvoje u različitim jezičkim područjima, to u svakom slučaju. To smatram važnim i za dalji razvoj pesme po sebi. Ono uzvišeno u jeziku naravno da spada u temeljne preduoslove, pitanje je samo kako ga uvesti. Jednom patetičnom jeziku nema uopšte šta da se zameri. Ali takav jezik funkcionise kako treba tek kad se uvede tematski, kada se prošara prekidima i pseudoprekidima, dakle različitim jezičkim ravnima u tekstu.
- *Da li se ikad pribojavate da će vaš sopstveni jezik kao „alat za usvajanje sveta“ otkazati ili da će morati da kapitulira pred sadržajima?*
- S tim do sada nikad nisam imao problema. Uvek mi nešto pada na pamet, tema bar ima kao peska na plaži. Pesmu sam uvek držao otvorenu tako da u njoj svaka tema može da nađe mesto. Neke od tema mogu se obraditi jednim tekstom, druge zahtevaju cikličnu obradu, kao što mi se desilo nedavno, ili još u knjizi *pojačivač ukusa*, u ciklusu „beč. arčiboldijevsko doba“ Teme su uvek važne, istorijske, društveno-istorijske teme.
- *Pred Marselom Bajerom ste naglasili da će pop-literatura kad-tad konačno biti iscrpljena, tako da ovaj stil više neće moći da se dalje da se koristi. Da li vas ovakvo pribojavanje koči?*
- Ne. Verujem, ako imate takve strahove, da ste onda zalutali u ovom zanimanju. U tom slučaju morate da radite nešto drugo, da se preškolujete.
- *Ako bismo Vaš stil prepoznali kao foliju Vašeg jezičkog skepticizma, da li bi onda eventualna promena Vaših shvatanja morala da povuče za sobom i promene u stilu?*
- Verujem da jezička skepsa u savremenoj nemačkoj poeziji, svejedno iz kojih različitih pravaca ljudi dolazili, već predstavlja svojevrstni sporazum, da je preduoslov. Drugačije ne ide. To je kao tema bilo aktuelno još 1960, na primer u Bečkoj grupi. Tada su takve teme obrađivane, dakle u vreme kada su bile tek otkrivene, kao kod Vitgenštajna ili Mautnera. Danas je sve to preduoslov. To se primećuje kod autora moje generacije koji su odrastali u Istočnoj Nemačkoj: oni devedesetih godina uzimaju mottoe Vitgenštajna. Tako nešto meni nikad ne bi palo na pamet. Time se bavi neko uzrasta od 20 godina, na fakultetu. Ja sam to u svakom slučaju na vreme uradio.
- *Kada bi se Vaša interesovanja i shvatanja promenila, da li biste promenili svoj stil?*
- Sigurno, pa to je jedno neprestano kretanje. To se kroz vreme i u različitim knjigama pesama menja.

- *Meni je u vašim pesmama uvek iznova upadljiv jedan prilično agresivan osnovni ton.*
- Znači, „agresivan“ je rep – prema etimologiji reči. Znači: pokucajte tako da raznesete vrata. Morate – i tu uvek razmišljam na isti način – pesmu da držite pod visokim pritiskom. Pesma na javnom području mora da bude apsolutno konkurentna, naime nasuprot snažnom jeziku medija. Meni već godinama prebacuju agresivnost i militantnost. Zbog mojih tematizovanja rata, ubistva i nasilja uvek sam trpeo prekore. Ali to je odraz mog doživljaja sveta i to je vrlo očigledno. Tu je naravno i pitanje da li se autor možda služi maskom kada na bilo koji način nastupa agresivno.
- *Da li dakle ovaj agresivni ton i gustina slika u vašim tekstovima predstavljaju odraz Vašeg pogleda na svet?*
- Da, mislim da je tako. Ali i u tome upravo ima vrlo mnogo insceniranja. O-ton je skoro uvek insceniran. I sve to mora da bude upravo tako da ne može da se zna – da li je nešto samo nakačeno, dakle, da li je strano telo ili ne.
- *Još nešto što je u Vašim pesmama upadljivo jeste da je pogled lirskog Ja uglavnom usmeren ka spolja, kao oko kamere. Uočljivo je izbegavanje svake objave ličnih osećanja. Erk Grim, koji u Vašim pesmama čuje glas jednog „lirskog To“, piše u svojoj Beležnici: „Put dakle ne vodi unutra, ka radosti, besu i ranama jednog osetljivog Ja. Tomas Kling je temeljno preboleo eru Nove osetljivosti.“ Zašto je kod Vas zabranjen svaki pogled ka unutra?*
- Uopšte nije zabranjen. Kod mene uvek ima i pesama u kojima se može pronaći najistinskije telesno osećanje, mislim ovde na ljubavne pesme. I tu mi nikad nije pala kruna s glave. Prisutne su obe stvari: i ono agresivno, ali i pogled na ono – takozvano – lepo. Ružno i lepo još od pamtiveka stoje u osnovi isprepletani. Pitanje je samo kako se gleda. Ne mogu da se složim da bih umeo da cenim pogled ka unutra u smislu mistike. Ali uvek je prisutna, kao i kod Taulera ili Ekharta, jedna stroga etimologija. To ne sme da se zaboravi. Bavljenje etimologijama znači održavanje preciznosti alata. Morate da znate kakvu to promenljivu istoriju ima neka reč ili rukopis.
- *Svoja čitanja poezije nazivate „jezičkim instalacijama“, koje prema aranžmanu više liče na koncerte nego na čitanja. Time zastupate jednu „novu formulaciju“, novi aranžman spram uobičajenih pesničkih čitanja, gde osetljivi pesnik izveštava o sebi.*
- Ali i to je jedna maska koja je danas ponovo u upotrebi. Znači da svi hoće da vide osetljivog pesnika.

- *Vidite li sebe u tradiciji Bečke grupe koja je, onako kako to opisujete u Itineraru, publiku doživljavala kao „predmet istraživanja“? Kakvu ulogu na Vašim nastupima igra publika?*
- Jedna koncentrisana publika – a što me ponekad iritira, jer je po sebi iritantno ne dozvoliti nikome da se smeje – enormno je važna. Pomaže ti da na bini budeš dobar. Svaki put iznova daje ti snagu. Kada nastupam, nikad ne radim prema nekom propisu. Čini mi se da tek dobra publika pretvara stvar u jedan uspeli event.
- *Da li publika utiče i na Vaš stil izlaganja?*
- Ne, taj stil je čvrsto uspostavljen od teksta do teksta. Ali kada mi krene, desi se da izađem publici u susret, ako se neko javi. Uvek sam otvoren za govornu razmenu, za taj treš-antifon, da tako kažem.
- *Mogu li Vaši nastupi da se uporede sa nastupima nekog DJ-a, koji sa sobom nosi veći izbor gramofonskih ploča i organizuje set već prema raspoloženju publike, ili program aranžirate unapred?*
- Tok nastupa planiram unapred. Ali u stvari radim tako da, kada primetim da publika reaguje ovako ili onako, pročitam iz te i te serije još jedan tekst ili već imam spreman neki zahvat koji će stvar da povede u novom smeru. Mnogo toga zavisi od publike. Ali naravno da publika treba da sluša pesnika, pesnik određuje tok.
- *U Itineraru ste napisali da publika ne mora da poznaje predistoriju pesama ni tačnu etimologiju reči da bi razumela Vašu poeziju. „Za ovo telesno razumevanje nije potrebno predznanje“, stoji o tome u eseju „Gradske mape. Gradski spisi“. Da li „telesno razumevanje“ predstavlja emocionalno razumevanje?*
- Da, sasvim izvesno. Tu leže plesno-fonemski koreni celine, onako kako je to uvek bio slučaj u obrednim narodnim pesmama ili tužbalicama, tamo gde se na primer nekome srce budi sa novim jutrom. Ove stvari su apsolutno prenosive, publika to nepogrešivo primećuje.
- *Vaša publika dakle, da zaključimo, predstavlja nešto znatno više od običnog rezonantnog tela?*
- Naravno. Ona nije ni predmet istraživanja u Bajerovom ili Vinerovom smislu. U njihovo vreme je to sigurno bio važan metod saznanja jer se u posleratnom Beču radilo u jednom totalno antimoderno nastrojenom okruženju. Ovakva klima bila je isto tako prisutna i u Nemačkoj. A danas moramo da se borimo za makar kakvu pažnju, zbog sveopšte poplave i hiperprodukcije literature.

- *Da li verujete da svojim „jezičkim instalacijama“ možete da senzibilizujete publiku za posebnu upotrebu jezika?*
- Publiku ne, pojedinca možda.
- *Ali zar to nije upravo Vaš glavni cilj?*
- Ne, od samog početka na sve to gledam bez iluzija.
- *Vi onda uopšte ni ne polazite od toga da Vaša publika pri čitanjima može da razume bogatu intertekstualnost i polikontekstualnost Vaših pesama?*
- Pa to nije ni moguće, ne. Tako nešto od publike nikad ne bih tražio. Sa jedne strane imamo Bečku grupu. Sa druge u XX veku stoji tradicija čitanja u stilu Karla Krausa, onakva kakvu možemo da vidimo na onih nekoliko metara filmske trake. Kraus je uvek radio polilingvalno, što će reći da je pojedinačne uloge govorio sa velikom virtuožnošću, setite se „Poslednjih dana čovečanstva“. Tu leže temelji moje tradicije, koja je u međuvremenu bila zaboravljena.
- *Zar Vas ne boli to da od samog početka morate da se pomirite sa saznanjem da jedan određeni aspekt Vaših pesama ne može trenutno da se razume?*
- Ne. Tada sve zavisi od pojedinaca, kojima se možda neki tekst učini interesantnim, a da ne mogu tačno da odrede zašto, pa onda odluče da mu se pažljivije posvete. A i nije od juče poznato da moji tekstovi, koje pišem i objavljujem već 20 godina, funkcionišu upravo višeslojno.
- *O poeziji sedamdesetih i osamdesetih godina u Itineraru ste napisali: „ništa-ne-govoreća, bezobrazluk spram jezika“. Kako ocenjujete poeziju devedesetih?*
- Bolja. Dobro je da je sada jedna nova generacija dobila priliku da nastupi. Ova generacija je već delom prešla četrdesetu, ali postoji i cela plejada autora između 30. i 40. godine starosti, u Nemačkoj, Austriji, a i u Švajcarskoj. To je veoma pohvalno, to me sve veoma raduje.
- *Gde biste označili prelom između poezije osamdesetih i devedesetih godina?*
- Negde sredinom osamdesetih. Tada su Peter Voterhaus i Bert Papenfus objavili prve knjige. To je naravno bila prethodnica i trebalo je da prođe nekoliko godina dok početkom devedesetih nije naišla recepcija mlađih autora.

- *Verujete li da je za ovaj prelom postojao društveni povod koji se prelio na poeziju?*
- Tu se izgleda radi o jednoj novoj generaciji za koju je istorija prestala da bude interesantna, za koju je arhiva postala pristupačna, o generaciji sportskog duha i preduzimljivosti. Neke potpuno zabavne stvari, brzo odlučivanje, tako se nekako sada radi. Imali ste tada one četrdesetogodišnjake koji su toliko lupali glavu oko toga da li nešto sme da se citira i kako se to radi. Dakle, mi smo već tada imali to „Da li smem“ tih posleratnih jurišnika morala. A nerviralo nas je u stvari jedino to što je jezik u poeziji bio toliko srozan. Pogledajte za primer Bencmanovu antologiju „Moderna nemačka poezija“, tamo negde iz 1906. godine – debela je cela tri palca. U to vreme najmlađi pesnici su bili Herman Hese i Rajner Marija Rilke, a unutra je njih još 150. To je tako svuda. Kada sada pogledate antologije koje se sada na sve strane sastavljaju kao pregledi poezije 20. veka, doba dakle u kojem je kanon ionako postojao tek do 1945. godine, videćete koliko je mnogo ljudi odatle izbačeno. Od pesnika koji sada imaju pedesetak godina zastupljeno ih je samo nekoliko. Imate tu na kraju iz Beča Rajnharda Prinsica, a odavde od uticaja – mada ne obavezno i na mene lično – Brinkmana. Dva mrtva pesnika. A ovamo je tu cela jedna generacija koja je u principu poslednjih godina obavljala dnevni posao. Setite se samo naslova knjige pesama Petera Rimkorfa, pa kako tako nešto da poželiš ako ti na koricama piše „Rok trajanja 1999“! Ljude koji jezik doživljavaju tako neozbiljno i to pokazuju na tako programski način, takve ljude uopšte ne mogu da poštuju. To mi je pomalo detinjasto. Mlađi ljudi kao što su Grinbajn ili Šrot jezik u svakom slučaju doživljavaju ozbiljno – a ono što pojedinačno odatle proizilazi već je druga priča. Ima njihovih knjiga koje poželite da ponovo uzmete u ruke, mada od mlađih najviše cenim Marsela Bajera ili Osvalda Egera.
- *Idete li često na čitanja drugih pisaca?*
- Ne idem, štedim živce, treba mi snaga za sopstvene nastupe. Moram da budem u stanju da radim.
- *Onda će biti da ne idete ni na Poetry Slam-ove?*
- Jednom sam učestvovao na slemu u Njujorku. Bilo je to sasvim poučno iskustvo u *New Yorikan's Poetry Cafe*-u. Delovalo mi je potpuno bezazleno. Amerikanci su bili beskrajno ljubazni. Iako naravno dođe do krvi i noža ako neko nema dobar *live*. U tom slučaju naravno odmah biva eliminisan. Ali za mene slēm pre svega ima sociološki značaj i sa poezijom ne mora obavezno da ima mnogo veze. Ali slušao sam fantastične nastupe. Sećam se na primer jedne žene iz Teksasa, pričala je o svom poslu u motelima i kafeima na autoputu, a sve u tom nekom apsolutno *time lapse*- i stakato-stilu pijačne licitacije. To mi je bilo super-zanimljivo. Tu su vrata i kapije za manirizme svih vrsta. Performans tu ili tamo – toga naravno nikad dosta, kako u likovnim umetnostima tako i u književnosti. Ali pritom se često zabašuruje, i to je više nego jasno, da sami tekstovi i nemaju neki kvalitet, ali dobro je sve dok se taj tamo neko lomata na sceni.
- *Da ovaj razvoj zapravo ne vodi, tačnije ne vraća, u one vrištavo-pompezne performanse iz osamdesetih?*

- Verujem da sve to paralelno egzistira. Ova *slam-* i *beat-*priča, to je opet sve jedan krug, isto kao što su u drugom krugu ljudi koji čitaju u književnim institucijama ili u večernjim školama. Sve je to isprepletano.
- *Da li Poetry Slam-ovi mlađim piscima predstavljaju mogućnost da na sebe skrenu pažnju javnosti? Na koji način najmlađi pisci uopšte mogu da se probiju?*
- To ide teško. Što se tiče moje priče, ja sam postao poznat kroz čitanja, kroz jezičke instalacije. Ali istovremeno je uvek bilo i ljudi koji su to što sam pisao čitali – pa bile to u početku fotokopije, ili moj samizdat iz 1983, ili moja prva zvanična knjiga pesama iz 1986. Ali ako neka stvar može samo da se sluša i pritom mora da se poentira u dva minuta, a autor nema mogućnost da se oproba na duže staze, u solo-večeri od nekih 50-60 minuta, to onda već smatram opasnim. Neke pesme funkcionišu upravo samo usmeno, a neke moraju da budu pročitane. To se da isprobati već prema tome da li neko publici može 50 minuta da drži pažnju. To je stvar iskustva. Mislim da je dobro da mladi autori učestvuju na slemovima.
- *Čak i ako nad govornicom caruju brendovi kao što su West ili Camel?*
- Da, tu nema šta da se prigovori. Ako ljudi dobiju priliku za nastup, onda je sve itekako u redu. Ko zna, možda će nekad neku moju knjigu morati da sponzoriše Meseršmit-Belkov-Blom. A da li se to meni dopada, to je već nešto drugo.
- *Privreda ima sopstvene interese kada potpomaže umetnike. To baš i nije neka ljubav prema umetnosti.*
- Ne, naravno da nije. Tu počinje ceo onaj cirkus sa stipendijama. A kada pesnik pređe 35. godinu, vazduh već postaje sve ređi. Tada mnogi shvate da su sami u na širokom drumu i tu je cela stvar upravo danas prokleta cinična. Jer postaje nemoguće da se još jednom uhvati novi prevoz. Onda počinje taksiranje i više nikad ne prestaje.
- *Za sledeće pitanje bismo preuzeli od Vas neke od teza koje ste razvili. U delu „Gradske mape. Gradski spisi“ pred savremenom nemačkom poezijom formulišete sledeći zahtev; „Novo i brzo smenjivanje slika – konačno ponovo prave, promišljene slike“. Vaše pesme ispunjavaju ovaj zahtev, vi u njima rasprostirete i međusobno suprotstavljate celo mnoštvo slikovnih konteksta. Sa druge strane upravo je brzina, upravo je taj tempo odgovoran za uspostavljanje površnog opažajnog obrasca kulturnih recepjenata, protiv kojeg sami istupate („Ukazujem na metastazirajući gubitak asocijativne sposobnosti, na nesposobnost da se raspoznaju nijanse i da se na taj način bude sposoban za uočavanje razlika.“ – Gradske mape. Gradski spisi), protiv obrasca razvodnjavanja sposobnosti opažanja dakle. Time bi ovaj tempo bio istovremeno i konstituens površne kulture zabave i upravo motor jezičke korupcije. Zašto bi onda savremena poezija služila ovom kultu brzine?*
- Hrabra teza! Već početkom devedesetih u „pismu“ jednom mlađem autoru suprotstavio sam se daljem povećavanju brzine, dakle daljem pomaganju tog brzog

kadriranja iz osamdesetih godina. Mislim na sve ono na šta sam ukazivao pojmovima kao što su „polaroid“ ili „pojačivač ukusa“ i na zgusnutost koja je zatim nastupila u knjizi „atomska punjenje“ (*brennstabm*). Posle toga su se moji tekstovi znatno primirili. Došao sam do toga da rat ne moram obavezno da predstavljam u stilu *splattermovie*-ja, da sve više koristim mirnije osvetljenje. Ne verujem da lično, zbog te moje inscenirane brzine, učestvujem u krivici za „gubitak asocijativne sposobnosti“ čitalaca, zato što pesma po sebi ima tu prednost da može odmah da se premeta i pusti ponovo, prednost skripturalnog dakle.

- *To onda znači da ste odustali od zahteva da brzina mora još više da se poveća?*
- Da, već godinama više ne insistiram na tome. Ali to ne znači ni da sam sada za to da „brzo“ treba staviti pod navodnike.
- *Sa druge strane, verovatno nije zamislivo ni da se brzina u pesmi koči, kada je celo okruženje obeleženo tempom?*
- Da, slažem se.
- *Za to je onda neophodna prilična proračunatost?*
- Obavezno. Tako na primer pesnik kao što je Voterhaus koristi ekstremno krupni kadar ili, da tako kažem, haiku-pristup, kretanje kamere u stilu Tarkovskog, za koje je potrebno veliko strpljenje iako su slike trenutno pristupačne. Što se mene lično tiče, volim da se bavim jednom vrstom visokih zahteva čitalaca u našem vremenu; ovi visoki zahtevi označili su osamdesete godine kao deceniju „brze vožnje“. Tehno je recimo jedna priča bez jezika, to je kretanje u gestu. Sa ulaskom tehna u devedesete godine književnost već pokušava, bar ona koju ja zastupam, da prevaziđe taj hedonistički momenat, a da opet ne upadne u sricanje nekakvog učenog aleksandrinca. Moje pisanje je uvek bilo vezano za grad. Zato uostalom toliko cenim i starorimskog pesnika Katula, cenim to uspostavljanje obeležja metropolisa kao osnove. Opažanje u prirodi uvek je bilo mnogo sporije, jer se i oblici menjaju kroz usporenu vremensku lupu. Grad u različitim decenijama zahteva i različite načine predstavljanja. Ali brzina, taj fijuk i cijuk, uvek je tu, čak i kada pogledate klasične urbane pesme s početka 20. veka.
- *Kuda bi moglo da odvede ubrzanje, ako ova opijenost brzinom, ako ovaj šum više ne može da se primiri?*
- Beli šum. To je sasvim uobičajen fenomen.
- *Imate li nove projekte? Pišete li novu knjigu?*

- Da, zvaće se *strana trgovina* („*fernhandel*“). Bavi se u prvoj liniji Prvim svetskim ratom, kao ključem za 1999. godinu, za kraj ovog veka. Tu, verujem, istorijski leži čvorište za sve što se tiče našeg vremena.
- *I šta ćete dalje raditi?*
- Radim na različitim tekstovima koje ću u toku naredne godine završiti. O 17. veku, o šatrovačkom (*Rotwelsch*) dijalektu i slengu. Onda o „teoriji borbene igre“ Johana Hojcinga, velikog holandskog istoričara umetnosti. I zatim o promenljivim odnosima istoka i zapada. To je jedna velika tema kojom sam počeo da se bavim u Volkenštajnu i kojoj bih još želeo da se posvetim.



sa nemačkog preveo Marko Stojkić

Intervju je vođen 13.11.1998. i prvi put je objavljen u knjizi Danijela Lenca i Erika Pica „Opisi života. Dvadeset razgovora sa piscima“ (Daniel Lenz/ Erick Pütz: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern; München 2000), pod naslovom „Držati pesmu pod visokim pritiskom“ (Ein Gedicht unter Dampf halten). Ovde je razgovor preuzet sa sajta literaturkritik.de, gde je objavljen pod naslovom „Na početku beše Sumrak čovečanstva“ (Am Anfang war die Menschheitsdämmerung).