

ПОЕТИКА АЛГОРИТМА МАРСЕЛА БАЈЕРА

У овом раду покушаћемо да на основу више жанровски различитих дела формулишемо основне црте поетике савременог немачког писца Марсела Бајера. Како избором тема тако и кроз обраду мотива који се редовно провлаче кроз читаво његово дело, овај писац се од почетка деведесетих година, од почетка свог рада, доследно придржавао одређених принципа који се, иако експлицитно нису именовани, односно, иако су на различите начине артикулисани, морају описати јер су важни за разумевање како његовог стваралаштва тако и контекста савремене немачке књижевности – после уједињења. Назив који предлагемо, „алгоритамска поетика“, потиче и преузима се из рачунарства. Метафора алгоритма означава с једне стране сложени механизам одлука које се на различите ситуације и тематски материјал примењује доследно, док са друге стране упућује на аутоматизацију при примени правила. Додатни разлог за коришћење појма алгоритам лежи у Бајеровом честом бављењу проблемом медија. Управо та оријентисаност ка савременом и новом у технологији приказа – и поред честих садржаја из прошлости – оправдава коришћење термина који само на први поглед делује страни теорији књижевности.

Кључне речи: Алгоритамска поетика, савремена немачка поезија, Марсел Бајер, технологија приказа, поетика медија у књижевности, трансдукција мултикодалног садржаја, трансмедиијалност књижевности

При читању књижевних дела Марсела Бајера¹ (Marcel Beyer) тешко је одолети искушењу да се не запитамо шта је то заједничко филмовима руске авангарде и ски-хали са скакаоницом у равници Порајња, западнонемачке филмове о животињама са концептуалним уметницима, источнонемачке проблеме после уједињења и писма Марина Лутера са средњевековним народним веровањима у квази-хермафродитне светице, трансформацију ракетних станица америчке војске у музеје савремене уметности, историју носача звука са зоологијом. Шта то повезује швајцарске овчаре и сибирске

* jankrasni@gmail.com

¹ Овај рад се ослања на предговор антологији песама Марсела Бајера „Око самоједа“ која је изашла као део награде Златни кључ Смедерева у октобру 2017. године.

самоједе, пчеле, осе и свиње? Слободна асоцијативност која би се спонтано наметнула као одговор била би исувише једноставно решење тумачења, док би са друге стране инсистирање на интертекстуалности или чак хипертекстуалности одвећ експлицитно сугерисало сличност са постмодерним приступом или чак са стваралаштвом неког њему сасвим несродног писца (као што би био нпр. Милорад Павић) те би се тиме значајно изгубило на прецизности и научности увида. Након пажљивог читања различитих дела и узимајући у обзир ауторове есеје, огледе о књижевности и медијима као и поетике припремљене за различите прилике као што су почасне доцентуре, гостујућа предавања на универзитетима, односно имајући у виду његову биографију свршеног студента теорије књижевности и англистике који је због успеха сопственог романа одустао од дисертације у сред писања (НОВОСТИ 2017), намеће се утисак да би ипак било боље поћи од претпоставке самосвојности Бајеровог дела. У овом раду ради образлагања таквог полазишта обратиће се пажња на романе *Летеће лисице* и *Калтенбург*, на збирку поезије *Око самоједа*, (односно на збирке *Погрешна храна* (Falsches Futter), *Земљопис* (Erdkunde) и *Графит* (Graphit)), на збирку есеја о књижевности *Они то језиком називаху* (Sie nannten es Sprache) огледа о медијима *Век сузама до слепила испран* (Das Blindgeweinte Jahrhundert) као и либрета за оперу *IQ. Тест комплекс у 8 чинова* (IQ. Testbatterie in 8 Akten).

Поетика која омогућава спајање наизглед несродног може се упоредити са већ много пута поменутом Борхесовом причом о кинеској енциклопедији на коју нас упућује Фуко у својој књизи *Речи и ствари* како би помоћу те паралеле описао дискурс као структуру често независну од теме и стварних својстава предмета дискурса (ФУКО 1971: 59-68). Пре него што се, међутим, читалац или теоретичар сами препусте асоцијативности у сопственом промишљању нечијег дела, треба се, осим на сам текст што ће бити први корак, осврнути и на контекст времена и културе у коме се ова поетика намеће као незаобилазна у немачкој књижевности — почетку 21. века. Учинимо ли то увидећемо да је немогуће превидети сличност са механизмом који значајно условљава данашњу дигиталну комуникацију. *Алгоритамска поетика* је та која (наизглед?) аутоматизованом и (машински?) доследном применом датог (тешко докучивог?) правила комбинује теме и мотиве, док са друге

стране омогућава (или онемогућава?) дешифровање густог слоја референци што израстају из поезије, прозе, есеја па чак и либрета овог песника. *Повратно инжењерство* је, дакле, као вечити позив филолога-тумача, овде наишло на посебан изазов. Из такве се поетике црпи вишесмисленост често доживљена као непрозирност или херметичност, густе референце омогућавају да се успостави широка (а можда и широкопојасна?) веза са знањем и културним наслеђем кроз појавни облик књижевности кога аутор ствара примењујући властиту поетску формулу. У датим литерарним композицијама оне такође демистификују скраму прошлости и уклањају непотребну бојажљивост пред „старим мајсторима“, пред величинама других епоха, јер их све чине подједнако присутним, активним и – могућим и/или стварним лирским јунацима.

Говорећи о сопственој мотивацији за писање позната аустријска песникиња Фридерике Мајрекер (Friederike Mayröcker) као и сам Бајер истичу термин *паразитско писање* (ЛЕНЦ И ПИЦ 2000). Тим се појмом означава Бајеров поетски програм са елементима манифеста (ГАЈЗЕНХАНСЛИКЕ 2012: 85) који у својој суштини није несродан ни са идејом интертекстуалности. Када поменути песници користе овај израз, они указују пре на насушну потребу аутора да отвори комуникациони канал са другим писцима као својим претходницима, колегама или конкурентима чијим је делима *изложен* и које је приморан, односно, које жели да чита. Реч је о потреби да се на књижевност узврати књижевним делом јер само тако неко може да се оствари као писац који управо кроз чин писања писцем *вечито изнова постаје* (ЛЕНЦ И ПИЦ 2000: 220). Док се у стваралачком поступку под овим подразумева цитирање, парафразирање, отварање имплицитних и експлицитних референци, у књижевној теорији се анализа заснива на позитивистичком пописивању тих истих референци и цитата које Бајер у својим разнородним радовима користи, а у интервјуима и разговорима са заинтересованима радо наводи (ПИКАНДЕТ 2011: 140-144). И управо тај истраживачки приступ својим резултатима шири појам паразитског писања. Откривањем биографских детаља како је Бајер годинама био дицеј односно да је за познати часопис Спекс (Spex) писао о савременој музици (исто.), скреће се пажња на ванкњижевне садржаје који потичу из других медија, а који ипак налазе место у књижевном делу. Та биографска нота објашњава честе цитате из

поп песама у прози и поезији, односно у есејима и другим pop-fiction радовима из деведесетих година. Смештајући поменуте цитате у дату комбинацију која постаје део јединственог уметничког чина, Бајер би могао да се сврста у ред аутора постмодерне књижевности пратећи идеју да је савремени стваралац само дицеј културе (ПИКАНДЕТ: 241 и даље), што већ важи за ствараоце као што су нпр. Томас Мајнеке (Thomas Meinecke) или Владимир Каминер (Wladimir Kaminer). Можда би тиме, међутим, потценили Бајерово стваралаштво који се не зауставља на *семпловању популарне културе*, већ у својим књижевним делима успоставља везу и са другим садржајима, другим медијима, другим дисциплинама људског рада. Овај увид скреће нам пажњу на улогу коју медији, техника и наука, национална и европска историја играју у његовом раду, односно на европску релевантност на полузатвореном хоризонту немачкојезичног круга референци. Управо зато се отвара потреба да проширимо појам *паразитског писања* који подразумева да се сопствени садржај увеличава или гради туђим. Саморегулација и администрација садржаја је та која чини алгоритам другачијим од поменутог концепта у савременом – мрежном – комуникационом или информационо-дисеминационом моделу. Алгоритам живи од тога да комбинује *разнородне* садржаје и ствара од њих монументалне токове информација који се често у самореференцијалном циркулисању *кроз измене* обогаћују. Аутоматизовани робот-дицеј није аутор, али ауторова поетика радо опонаша и – управо поетским – оплемењује нову књижевност што упућује на све што стоји до ње причајући истовремено сопствену причу.

Алгоритамска поетика, дакле, није само традиција стварања новог *оповргавајући или негујући* претходно, није само песничка кристализација оностраног у сафиру „ока Самоједа“ који „песме ствара“ (БАЈЕР 2017б : 68, У речнику) или разлагање древног наслеђа у графит сенке од бразде вештачког снега коју је направила грталица што представља заједничку црту историје „попреко, кроз читав век“ (Бајер 2017б: 172, Графит). Заједнички именилац различитом је сам језик као медијум и као стваралачки материјал, дакле она твар која све остало прожима. Заправо, и песник се пита да ли га схватамо као обједињавајућу супстанцу нашег света или само као призму кроз коју тај свет можемо посматрати, да ли га видимо као ослобођење или стварање нових стега. Он је тај који омогућава

да се говори о свему, па и о њему самом, уз помоћ сопствених (у свој доследности) врло променљивих правила. Код Бајера, јунаци (није важно да ли је то *ја*, *он*, *оно*, или неке у песми поново створене историјске личности или чак сам Бајер) кажу да је немачки језик псето (БАЈЕР 2016б), немачки је језик, како се даље истиче, и свиња (Бајер 2017б: 253, *De monstro alio*). Та опасна комбинација архетипских животиња делује као природно правило по ком се нагонски поступа, а које је само наизглед супротстављено алгоритамској структури. Конфликт слика свиње и опасног чувара или прасета и самоједа представљају нагон за изражавањем који подразумева и цвркулт птица и гроктање вепра, и кмечање и хропац, и све звуке који се језиком не дају исказати: управо у својој беседи приликом доделе Бихнерове награде Бајер (2016б) артикулише мисао да је немачки језик бесни пас који се није стигао на време убити, али и прасе које због уједа пса није заклано, а у песми посвећеној реформатору немачког језика и цркве *De monstro alio* га кроз Лутерове речи назива свињом али и лудим (или мало морбидније – поремећеним) зеком. Сам је језик, онда, тај дубоко ирационални, бескрајно поливалентни и хипо- и мета-алгоритам који гони и утерује у ред или ствара хаос, из кога ће опет настати поредак што чини избор ствари из свега у језику постојећег.

Марсел Бајер је у више својих есеја и чланака артикулисао своје поетике, јавно их је излагао на различитим немачким и светским универзитетима, на курсевима креативног писања, током јавних наступа. Есеји нам откривају да он радо (паразитски?) пише поезију о поезији (БАЈЕР 2016а). Размишљајући о стваралаштву на свом језику он се обрачунава и у есеју и у поезији са мрачним епизодама немачке и европске историје цитирајући их, поново их доводећи у видокруг читалаца (макар оних са већим књижевним искуством), шокирајући на тај начин (увек изнова) немачког читаоца немачком колективном прошлошћу. Кроз цитате и парафразе Јозефа Вајнхебера (Joseph Weinheber), једног од истакнутих представника предратне завичајне књижевности, ватреног присталице нацистичке идеологије чија морбидна представа домовине као мајке и љубавнице делује утолико гротескније зато што се озбиљно и системски заговарала, чак се од сваке кућа која држи до себе очекивало да има збирку његове поезије, Бајер показује и књижевну ерудицију и став према идеологији и политици у култури

(БАЈЕР 2016а: 77 и даље). Посебно је значајно што он своје ставове и сумње на још експлицитнији начин изражава кроз есеје у којима Вајнхебера и његово стваралаштво посматра у контексту савременика. Промисља, на пример, како то да је велики немачко-румунски песник Оскар Пастиор (Oskar Pastior), прогоњени дисидент из времена комунистичке Румуније, бивајући одвођен у радни логор након Другог светског рата, од свих књига које је могао понети на издржавање казне као седамнастогодишњи младић, дакле сасвим свестан, узео са собом управо Вајнхеберову збирку. Таква питања отварају многе могућности идеолошке интерпретације стваралаштва немачких књижевника који су у послератно доба дошли до изражаја. Са друге стране, међутим, отвара се и историјска перспектива у односу на Јоханеса из Тепла/Јана из Жеца и његовог предмодерног романа у стиховима. Алхемичар-песник пише у свом роману о разговору-надгорњавању орача са смрти у коме жели да му смрт врати љубљену (БАЈЕР 2017б: 32, Земљопис). Овом песмом Бајер дешифрије мотив бразде у својим радовима јер је сам орач метафора писца. Размишљања о песницима прошлости воде и у поетизовање њихових биографија и описа критичних тренутака – њихова стања измењене свести у лиминалном тренутку, као код суптилно *непоменутог* Тракла (БАЈЕР 2017б: 52, Верне животиње). Уколико се превише чврсто ухвате за поетски вод са неба, кроз који долећу стихови, песници се на овом свету изгубе, често не знајући ни сами шта су написали, те бива да се изнедре инкантације, призивања, химне.

Грађење мистерије о језику, кроз причу, кроз песму, кроз алузије у причи и песми Бајер такође доживљава као свој задатак. А онда се цео тај процес – као врхунски чин посвећивања и дивљења језику – демистификује. Цитирањем Гримовог речника, односно писањем песме као поруџбине за Гете институт у Москви о годишњици браће Грим (БАЈЕР 2017б: 22, Слог твој гримозорни) Бајер директно показује суровост језика догримовског времена, који је пре *романтизовања* кроз сурову игру речима ублажавао смисао. Допирући дубоко у предмодерно, позивајући да се закорачи на ону страну смисла, са „лелујањем као зец на седлу“ очигледно мислећи на сломљен врат, и непрозирним цитатима из Гримовог речника који и уз објашњење скривају своје значење захтевајући од читаоца да се ослободи стега кодификованог језика, Бајерови

стихови у потпуности обесмишљавају филолошко описа језика тиме што поменутој браћи ствара поетски маузолеј. Затим се полази још даље у прошлост те се из тог слоја извлаче, или поново стварају, молитве, бајалице, чародејства која одају цитати. Или се из песништва алхемије или кроз енигматичне старосаксонске цитате, који немачком уху звуче познато, али опет недовољно прозирно да би се разумели, суво наводи: *sraha spraka* (БАЈЕР 2017б: 151, Пчелиња зима). А онда следи отрежњење и демистификација помињањем нацистичких лингвиста, пре свега Валтера Мицке (Walther Mitzka), који ствара језичке атласе како би мапирао језичку димензију свог Рајха (БАЈЕР 2017б: 62, У народном тону). Тиме се изводи, и то у читавом делу на исти начин као и овде, или макар сугестивно промишља, тај опасни скок из језика у природне науке, у медицину.

У свом роману Летеће лисице (БАЈЕР 2010) у фиктивном сижеу подржаном биографијама историјских личности нацистичког режима и тадашње научне елите, сугерише се (или тек омогућава?) увид да је поменути атлас само копија раније верзије атласа људских лобања, такође немачког научника из 19. века, Франца Јосефа Гала, на који се надовезује и атлас гласова, као медицинска верзија атласа дијалеката, једини фиктивни слој, али зато ништа мање бруталан и у оригиналним извештајима о нељудским експериментима утемељен. И тиме се управо демистификује језик, логика алгорита који примењује правило у стварности исто као и у књижевности. Мотив лобање, мотив костију са којих се у нељудским експериментима читава звук или које исијавају унутрашњу светлост (БАЈЕР 2017б: 32, Земљопис) и не нестају из снова, представља нит која спаја неколико Бајерових дела. Он се самим тим може декодирати као мотив нељудске науке која у нацизму бива еманципована, али и као мотив који обележава домовину, места сећања (ХЕРМАН И ХОРТСКОТЕ 2016: 81) Чешку, Саксонију, Шлезеју, места натопљена крвљу злочина и изгубљена из немачке перспективе у ратним вихорима, управо захваљујући томе што представљају носећу слику циклуса Земљопис из истоимене књиге. На исти се начин поглед може упутити у прошлост ка научницима који су сакупљали лобање и Јоханесу из Тепла који је тада био усмерен на Дрезден Тепличким путем, а све кроз у Бајеровом делу садржане многозначне појмове као што су *земља што сјаји* и *канут за крило* (Glanzerde, Gerenmantel) из касног средњег века.

У Бајеровом делу поетика алгоритма двојако функционише: са једне стране се наилази на уметничко самопромишљање језиком књижевне теорије, условно речено поетског програма који нуди интерпретацију и објашњење. Сопствено се дело контекстуализује и припрема за читаоца склоног документарном. Са друге стране ту су и промишљања иманентна самом књижевном делу што преиспитују књижевност других стваралаца културе у којој и сам песник постоји, а да се при том не отвара директна референца, већ се пре успоставља веза препознатљива тек кроз објашњење у поменутом програму. У таквој перцепцији поезије заступљени су реални догађаји, лирски поводи, али и подстицаји из широког поља културе и медија. Налажење тема и њихово довођење у везу, напоредно постављање удаљених мотива јесте управо оно што дефинише особине поменутог алгоритамског стваралаштва. Тема сталног поништавања људског, наизглед у првом плану у Бајеровој прози и поезији присутни мрачни мотиви, нису ту ради себе самих, оно није темељ његовог стваралаштва. Бајер није песник људског мрака, мада се и мраком бави. Ови мотиви илуструју један део сопственог културног бића: зато је и тзв. завичајна књижевност из времена нацизма са поменутиим Јозефом Вајнхебером често тематизована као специфичан пример, а не ради слављења нечастивог. Јозеф Вајнхебер је само један од три Јозефа који се смењују у Бајеровом делу и показују различита, иако не позитивна лица немачке књижевности, духа и културе: Јозеф Бојс (Joseph Beuys) концептуални уметник који је у послератној Савезној Републици Немачкој достигао изузетан успех, се тематизује као један од централних ликова (под другим именом) и у Калтенбургу (БАЈЕР 2012) и у циклусу Западнонемачки филм о животињама (БАЈЕР 2017б: 82). Трећи Јозеф у Бајеровом делу је Гебелс (Joseph Goebbels), коме је „посвећен“ роман Летеће лисице кроз живот и смрт његове деце. Осуда и ограда од језичке и историјске кривице овде су, иако јасно присутни, ипак посредовани, постоје као резултат алгоритамске композиције.

Наравно, постоје референце и на савременике и колеге. Можда најважнија веза која се имплицитно успоставља, а понекад и јасније кроз интегрисане цитате и дискретне алузије, јесте на песника са којим Бајер дели неке уметничке погледе, а пре свега оне по питању медија као мотиву и тематском материјалу – Томаса

Клинга (Thomas Kling). Томас Клинг је прерано умрли песник који је, испрва као ривал, после колега и напоследку пријатељ, кроз узајамне односе и дружење утицао на развој Бајерове поетике (али – и то треба нагласити – не на језик већ пре на мотиве). За илустровање алгоритамске поетике је Клинг утолико важнији јер је управо њему посвећена песма најширих референци (додуше имплицитно, тек у разговору са аутором се то сазнаје) и јер управо он, заједно са Бајером, највише инсистира на томе да се сви садржаји, ма како удаљени били, могу заједно наћи на једном месту. Референце у песми Тимиде, Тимиде (БАЈЕР 2017б: 30) крећу се од заједничког путовања аутопутем, преко народне светице – хермафродита, свете Бриге, Вилгефортис, преко савремене уметности, средњевековни мистицизам па све до алузије на критику савременог живота у постиндустријском друштву која је честа тема америчких филмова – и све то током кретања од бивших ракетних станица америчке војске, а садашњег музеја савремене уметности у Бројху, ка граду медија, Келну – што се тек да закључити на основу понеке речи. Стална комуникација ова два писца је свакако помогла да се изоштри потреба тематизовања медијског садржаја и приказа и у поезији, поетским средствима, и у прози, прозним техникама, и у (књижевно)теоријском смислу. Свакако је и на овом месту од помоћи помињање биографских детаља које и сам аутор наводи (ФАЦ 2017). Бајер као становник поменутог Келна где је смештена и највећа медијска индустрија Европе као и низови института који се баве критиком медијског приказа, током студија крајем осамдесетих, док је критичка теорија медија у моди, и почетком деведесетих, кад је свест о медијском окружењу и потреби дистанцирања од приказа постала доминантна, није могао да остане нем на тај изазов који се огледао у раскораку између приказа и стварности. У својим медијским огледима Бајер се управо бави приказом, у овом случају сликом и мотивом плача и суза у двадесетом веку (БАЈЕР 2017а). Од филмова, преко телевизијских емисија и монтажа, књижевних обрада, до теоретских рефлексива, речју од политике, преко културе до друштва и религије, сузе су увек налазиле своје место у приказу и увек су преносиле различиту поруку. Не само приказане сузе већ и онај плач који служи да се подели са читаоцем / корисником датог медијума, као и оне које су скривене, а дају се са извесношћу наслутити. Ова теорија значења суза као да – никако

сасвим случајно – кореспондира са семиотиком језика љубави код Барта (БАРТ: 1984). У обе књиге се разматра употребна вредност јединице значења у односу на један односно више циљева. Јединица значења гради структуре које не морају увек бити хијерархијски устројене нити имати обавезно сасвим доследна значења, оне и одступају од правила, па чак их и мењају и наново васпостављају. Али у програмском смислу, управо због ширине извора, и ова књига огледа потврђује алгоритамску логику у којој ширина референцијалног поља одговара мање уметничком појму „паразитском писању“, а много више *интермедијалном* повезивању, ако не и мултимодалној трансдукцији разнородних информација и обрађених материјала у књижевно. Чак и цитат Зигфрида Унзелда на књизи указује на то: „Тешко је не написати роман.“

Не треба изгубити из вида да је Бајер, иако одавно недвосмислено важи за светског писца, пре свега ипак немачки књижевник и да он свесно преузима ту улогу и у јавном наступу и при тумачењу сопственог дела. Проблем са немачком културом двадесетог века (али самим тим и један од разлога за њено богатство) лежи у хетерогености условљеној историјским развојем и од тога неодвојивим политичким и идеолошким вртлозима. Често је посматрање немачке културне историје веома тешко одвојити од политичких процеса управо због њихове интензивности и бројних трагичних последица у европском контексту. Бајер (зато?) посматра и тематизује и историјски и фактички контекст своје културе из њене (ре-конструисане?), али и властите перспективе. У том смислу треба разумети словенске теме у Бајеровом делу, било да је реч о остацима совјетских база у околини песниковог града које се појављују у причама (као што је Путиново поштанско сандуче, БАЈЕР 2012, у којој лирски јунак реконструира делове Дрездена где је могао живети лирски јунак Путин у време Совјетског савеза) односно у романима (у Летећим лисицама је Дрезден место ужасних експеримената и непријатног епилога читавог романа, у Калтенбургу је највећи део радње и сећања управо у том граду смештен) и песмама (БАЈЕР 2017б: 108, Долазеће плаво – у тој песми се лирско ја креће кроз остатке војне базе и сакупља остатке заборављене руске плаве боје), било да цитира Шкловског (БАЈЕР 2017б: 110, у циклусу Крзно цитира се Виктор Шкловски који говори о „плавом зеленилу Дрездена“, док се читава радња дешава у старој совјетској

касарни у којој је изложба концептуалног уметника са изложеним рентгенским снимком главе руског војника) и Јесењина или Манделштама (у истој песми се налазе цитати и парафразе њихових стихова), било му је лирски јунак сам Ејзенштајн (БАЈЕР 2017б: 172, Графит). У овом току словенских тема „источног закона“ појављује се и Београд, а ћирилица се посматра као битна особина другости, дакле онога непознатог (и вероватно непријатељског?) са немачке тачке гледишта (у које се може и потонути!) што се не мења и поред сталног контакта и напоредног постојања.

[...]
Име хоће да ти сазнају
на ходнику, суседи твоји
кажу да си у ћирилицу отишао,
у Београд вероватно,
а можда у Беч. [...]

(Чуо сам, БАЈЕР 2017б: 20)

Другачије него својевремено Јоханес Бобровски, из супротне перспективе од оне коју заступа лужичкосрпски и немачки песник Кито Лоренц, а уз цитате Фолкера Брауна (БАЈЕР 2017б: 26, Разгледница са песмом кореспондира са песмом Мрачна места (Die dunklen Orte) из БРАУН 1987: 70–71) – а тренутно се и налазећи недалеко од њих пошто живи у тој истој Саксонији – Бајер истиче контакте са европским, евроазијским Истоком, па и са Сибиrom, кроз мотив самоједа у Швајцарској (БАЈЕР 2017б: 68, У речнику), као завичајем поезије. Без експлицитно негативног или позитивног става, објективистичким (али не и објективним!) окуларом, открива се нашем читаоцу понешто о личном виђењу ствари, о властитој перцепцији онога што се посматра, ширећи видике у *нашим сарматским* просторствима времена и култура.

Већ поменуте биографске податке Бајер и сам истиче како би објаснио појаве у свом делу (НОВОСТИ 2017). Након уједињења Немачке, Бајер, рођен и одрастао на Западу, сели се у најдубље крајеве бившег комунистичког дела своје земље (али не своје државе), Немачке Демократске Републике, у Дрезден. Тај чин сведочи о потреби да се открије део сопствене културе који је до тада био непознат, прекривен другим и туђим, да се упознају људи који су доживљавани као земљаци, говорили истим језиком али остали с оне стране историје предуго да би се осећали као ближњи, да се открије порекло стваралаца модерне, људи који са још даљег истока потичу (НОВОСТИ 2017). Ово пресељење дискретно наво-

ди на чувени појам коришћен за немачке уметнике који су били у опозицији нацистичком режиму, тзв. унутрашњом емиграцијом, који су живели у том друштву али су одбијали да буду његов део. Бајеров поступак је додуше пре откривање унутрашњег иностранства, унутрашњи боравак на привременом раду: то му омогућава стварање и стални плодни конфликт у *својој* туђини са својим *странцима, Словенима*. Увиди које пружа такво истраживање властите културе лирски су изражени, а често се чак не могу изразити кроз једноставан компаративни поступак, већ искључиво много суптилнијим средством – кроз вишесмисленост алузија.

Поезија и проза Марсела Бајера одликује се, дакле, густином референци и слојевитошћу која је неретко на граници херметичног. Исте особине одликују, међутим, и његов рад на оперским либретима иако је драмска структура ту значајно присутнија. Већ избор тема у либретима и другим *текстовима за певање* упућује на поменути принцип: Да ли је у питању опера IQ. Тест комплекс у осам чинова (IQ. Test Batterie in acht Akten) или се бира симбол осе (БАЈЕР 2017б: 276, Осо дођи) у соло песми што се бави развојем немачког језика од осамдесетих година двадесетог до почетка двадесет првог века, у сваком случају се референце стављају у први план (можда?) ради експлицитнијег изазова слушаоцу. Посебно треба обратити пажњу на бруталност текста у песми о оси коју високи тенор или сопран изводи у развученом темпу што упућује на покрете летећег инсекта. Оса се позива да уједе за језик, да кроз бол донесе оздрављење:

[...] Покажи ми искрену
марљивост речи и осе, одради
немачки у корену језика [...]
(Осо дођи, БАЈЕР 2017б: 276)

Јаке слике изражавају и критику могућности језика, док мелодија (у овом случају композитора Ена Попеа (Enno Poppe)) доводи *текст* на границу разумљивости и слушљивости. И поред тога, поезија – или поетски текст – задржава идеју (алузију?) класичног метра: понекад су чак и чисте риме тако сакривене у стихове да формални завршетак стиха сакрива ритам који би, да би се препознао, морао да се чита уз наглашавање на посебан начин, а не поштујући графичку поделу стихова. Колико је ово битан елемент Бајерове поезије препознаје се и у његовом експлицитном третирању проблема. У циклусу песама посвећених раду познатог немачког концептуалног фотографа Александра фон Рајзвица (Alexander von Rechwitz), фотографији људи које је уметник случајно сретао

на улицама Санкт Петербурга и фотографисао заједно како би добио имитације породичних портрета, са насловом Расположен за чисте риме (Endreimstimmung), риме скоро и да нема. У понекој строфи појављује се по један појам који се римује са речју у следећој: све су сакривене у сред стиха и тек се откривањем ритма могу препознати. То су појмови који помажу да се разуме описана ситуација, да се, ако се слика погледа, а рима препозна, може закључити (или пре наслутити!) шта се дешава: Schritt, mit, Schnitt (корак, са, рез). Тако, на уметничко-идеолошкој равни, концепт песме успоставља дијалог са концептом фотографије. Модерна је поезија у неком тренутку раскинула са строгим формом: правилна рима, асонанца, алитерација постале су непријатељ савременог читаоца или савременог песника – макар по мишљењу књижевне критике. Па ипак, код Бајера је потреба за римом и ритмом поетског текста очевидна: оба постоје сакривена у неправилном метру, у ломљеном стиху. Тако се поставља изазов и моди и помодности немачке савремене поезије, а уједно и традицији поетског стваралаштва као таквог. Ове одлике класичног песништва су додатно сакривене међу техничким терминима, ненадано обезличеним описима, формулацијама које дефинишу ужас или потичу из науке. Тако се, међутим, показује песникова жеља да укаже на битност језика, да постави захтев за еманципацијом људског језика у односу на онај технички. И тако настаје преокрет, кад се од неочекиваних тема и избора формулација – а за читаоца свиклог на новинарски израз и медијске теме то постане узнемирујуће језичко искуство – заправо оствари оно истинско обогаћивање новим увидима.

Ако смо Бајерову поетику назвали алгоритамском, способном да у исту раван доведе читав свет, и људски и онај ван човека, његов немачки језик се може назвати мета-алгоритмом, а поменуто људско се можда да протумачити темама те књижевности, ма колико оне разочаравајуће мрачне биле. Да ли су то поетске бајалице за спас немачког језика, са молитвом против његовог ружења и претварања у гротескно-безлични и коректни језик медија-машина, да ли је то молитва и за спас носилаца тог језика и призивање у памет, јер времена су опасна, а зло бивше се у злу садашњем може пробудити, да ли је то једноставно позив да се не допусти свињи да превлада пса, да се не допусти црном чувару-овчару да превлада Самоједа који песме ствара (јер то је *У речнику* „језички пас“, чаробних својстава, са једним плавим и другим ћилибарским оком, ту два бића живе БАЈЕР 2017б: 68)? Можда се људско може наћи у свакој песми као посебном искуству доживљеном, прочитаном,

написаном и алгоритмом шифрованом? Или је реч о људском које је закопано испод злочина према људима и према животињама у (за)блудној жељи да се нађе виши циљ, лажа под именом науке, истине, доследности као моралног принципа или једноставно чисто нагонском пасијом под маском нематеријалних вредности. А може бити, ако бисмо консеквентно пратили идеју културног песимизма, и да се оно скрива управо у циничном (ако не и иронизирајућем) коришћењу техника медија како би се порука – већ изгубљена у виртуозности израза – онеобичила, а у грађењу дела показала таштина супериорног и зато сувереног произвођача садржаја (тзв. контента!) за индустрију датог медија и професионалног корисника упознатог са другим, конкурентским продуктима. Независно од одговора чија тачност зависи искључиво од тумача и аргумената које за одговарајућу интерпретацију нађе, идеја поетике полифункционалног агрегатора који успева да изабере, сакупи и уклопи теме садржаја и одговарајуће подржавајуће референце, те да их прикаже остављајући људском *кориснику текста* простора да се осети довољно слободно у разумевању и довољно упућеним у наратив, можда јесте само у нешто већој мери техницистичка верзија постмодернистичке теорије дицеја као сакупљача секундарног литерарног материјала при том, а то је ново, не стојећи више *над* машином већ јој служећи као њен саставни део са редукваном аутономијом. Упркос томе, такво схватање поетике не обезвређује ново дело већ га напротив (или то можда није изненађење?) чини делотворнијим у доба у које *пријемници* корисника било какав други код до алгоритамског не би били у стању да декодирају.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАРТ 1984: Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
- БРАУН 1987: Braun, Volker: *Die dunklen Orte*. In: *Luchterhand Jahrbuch der Lyrik 1987 / 88*. Herausgegeben von Christoph Buchwald und Jürgen Becker. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1987, S. 70 / 71
- ГАЈЗЕНХАНСЛИКЕ 2012: Geisenhanslüke, Achim: *Parasitäres Schreiben. Literatur, Pop und Kritik bei Marcel Beyer*, In: Thomas Wegmann/Norbert Christian Wolf (Hg.): ‚High‘ und ‚Low‘. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin/Boston 2012, S. 83-95.
- ЛЕНЦ И ПИЦ 2000: Lenz, Daniel; Pütz, Eric: *Lebensbeschreibungen*. München: Edition Text + Kritik, 2000.
- НОВОСТИ 2017: Богутовић, Драган: *Ћирилица је велика тајна*. Интервју са Марселом Бајером: <http://www.novosti.rs/вести/култура.487.html:691820-Марсел-Бајер-Ћирилица-је-велика-тајна> (1.11.2017)

- ПИКАНДЕТ 2011: Picandet, Katharina: Zitatromane der Gegenwart. Hamburger Beiträge zur Germanistik. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011. 111-240
- ФАЦ 2017: Encke, Julia: Hat Adorno beim Busenattentat geweint? Interview mit Marcel Beyer. Artikel in FAZ-online vom 13.04.2017: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-ueber-das-blindgeweinte-jahrhundert-14962092.html>
- ФУКО 2016: Фуко, Мишел: Ријечи и ствари. Археологија хуманистичких наука. Београд: Полит, 1971.
- ХЕРМАН И ХОРТСКОТЕ 2016: Herrmann, Leonhard; Horstkotte, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. J.B. Metzler Verlag, 2016

ИЗВОРИ

- БАЈЕР 2012: Beyer, Marcel: Putins Briefkasten. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.
- БАЈЕР 2016a: Beyer, Marcel: Sie nannten es Sprache. Berlin: Brueterich Press, 2016.
- БАЈЕР 2016b: Beyer, Marcel: Hund. <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/marcel-beyer/dankrede> (20.10.2017)
- БАЈЕР 2017a: Beyer, Marcel: Das blindgeweinte Jahrhundert. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017.
- БАЈЕР 2017b: Бајер, Марсел: Око самоједа. Златни кључ Смедерева, Смедерево, 2017.

Jan Z. Krasni

MARCEL BEYERS POETIK DES ALGORHYTHMUS

Zusammenfassung

In dieser Arbeit versuchen wir aufgrund unterschiedlicher Werke Marcel Beyers, seine Poetik in groben Zügen zu skizzieren. Mit einer charakteristischen Themenauswahl und einer Motivarbeit, die sein gesamtes Werk durchziehen, hat sich dieser Autor seit dem Anfang der Neunzigerjahre konsequent an bestimmte Prinzipien gehalten, welche an dieser Stelle beschrieben werden müssen. Diese wurden bisher nicht explizit genannt bzw. immer auf unterschiedliche Art und Weise artikuliert. Wir sind der Auffassung, dass sie sowohl für die richtige Deutung Beyers Arbeit als auch für das Verständnis der deutschen gegenwärtigen Literaturproduktion nach der Wiedervereinigung von großer Bedeutung sind. Die hier vorgeschlagene Bezeichnung, algorithymische Poetik, übernehmen wir aus der Informationswissenschaft. Die Algorithmus-Metapher deutet einerseits auf einen komplexen Entscheidungsmechanismus hin, der in den verschiedenen Situationen und bei den vielen unverwandten Themen immer konsequent vorgeht. Andererseits legt diese Metapher auch die Automatisierung der Anwendung von Regeln nahe. Ein zusätzlicher Grund für diesen Begriff liegt in Beyers Faszination mit Medien. Seine Orientiertheit dem Gegenwärtigen und dem Neuen in den Darstellungstechnologien hin – trotz der häufigen Behandlung von Inhalten aus der Vergangenheit – rechtfertigt die Verwendung eines Terminus, der nur auf den ersten Blick sich als der Literaturwissenschaft fern deuten ließe.

Schlüsselworte: Algorithymische Poetik, gegenwärtige deutsche Lyrik, Marcel Beyer, Darstellungstechnologie, Transduktion multikodaler Inhalte, literarische Transmedialität

