

Павле З. Зељић¹

Универзитет у Новом Саду,
Филозофски факултет,
Докторске академске студије
<https://orcid.org/0009-0008-8888-7860>

РЕЧИ НА (ВИ)ДЕЛУ: ПОЕТИКА СНИМКА ИЗМЕЂУ ДОКУМЕНТАРНОГ И ФИКТИВНОГ У ЗБИРЦИ ПЕСАМА СНИМЦИ ОСКАРА ДАВИЧА (1963)

У песничкој збирци *Снимци*, која припада средишњем периоду његовог обимног поетског стваралаштва, Оскар Давичо узима у фокус тематске аспекте на размеђи актуелних друштвено-историјских, културних, и поетичких проблема шездесетих година прошлог века. У политичком погледу, реч је о деколонизацији Африке, а у културолошком и стога поетичком смислу, важна окосница је развој нових видова масовних медија. Збирку ћемо у том смислу сагледати у оквиру експерименталности Оскара Давича, у смислу авангардне тенденције да поетизује технолошки развој. Осврнућемо се и на Давичов путопис из истог периода, *Црно на бело*, који традиционалним, прозним средствима ревалоризује наративе о Другом и егзотичном. Наиме, основне тематске и поетичке димензије збирке функционишу управо на плану критичког односа према установљеним схватањима колонизованих земаља, али заједно с тим и медијско-техничким средствима којим се уобличавају ови наративи. Настојећи да ревитализује хуманистички наратив прогреса, могућност мимезиса, али и могућност културног контакта, Давичово песништво у овом периоду оперише дијалектиком између строго документарног и фиктивног тј. монтираног. Инстанцу *камере*, обједињујућу за различите целине збирке, сагледаћемо из перспективе да она константно посредује између лирског субјекта песме и свих мотива који сачињавају збирку.

Кључне речи: *Снимци*, Оскар Давичо, поставангарда, фотографија, репрезентација, хуманизам

1. Теоријске напомене, међуратна авангарда у односу на модернизам, и авангардна поезија Оскара Давича након Другог светског рата

Заинтересованост Оскара Давича за технолошке могућности камере као медијума, директно показану у збирци *Снимци* (1963), свакако да можемо посматрати у контексту авангардистичког (схваћено најшире) поетичког лука његовог песништва. Технологија, схваћена као фундаментални фактор човековог историјског развоја, представљала је нарочито од периода након Другог светског рата једну од поетичких окосница Оскара Давича у тематско-мотивском смислу, било да је реч о изумима намењеним ратовању (нпр. поеме *Зрењанин*, *Човеков човек*), било као основа за експлоатацију и дехуманизацију (мисли се најпре на затвор/логор, тематизован у песничкој збирци *Вишња за зигом*). Стога, требало би расветлити

¹ pavle.zeljic2@gmail.com

измењени однос Давича према првобитним поставкама авангарде када је реч о питањима која смо отворили.

На први поглед, став Оскара Давича према надреалистичком наслеђу и, шире, наслеђу међуратне авангарде, чини се да није био једнозначан. Са једне стране, о искуству надреализма говори децидно као о историјској категорији: „Надреализам није довео до стварне револуције, није схваћен као протест; остао је пуки израз стања.” (DAVIČO 1969: 152). Штавише, у супротности његовој тежњи ка универзализујућој спознаји о човеку, за Давича је надреализам на овом месту допринео само „раздруштвљавању човека”, „његовом стварном усамљењу” (IBID 1969: 153). Ову тежњу приметио је већ и Радомир Константиновић, назвавши је сном о тоталности: према његовим речима, за Давича је човек био биће „и ока и слуха” (Константиновић, 1980: 13). Приметићемо да се ради о теоријским запажањима (и Константиновић се, такође, позива на аутопоетичке есеје Давича на овом месту). Према одређеном броју књижевних тумача, карактеристичан је у песничкој пракси константан „повратак извесним ‘исходиштима надреалистичке поезије’“, како то формулише Драган Хамовић (HAMOVIĆ 2013: 78), а та околност сигурно да је имала утицаја и на рецепцију целокупног књижевног рада овог песника, како због перципиране једноличности, тако због увреженог става о чисто историјском значају експеримената аутоматског писања.

Наиме, инсистирамо ли на Хамовићевом запажању о томе како се само песничке збирке *Вишња за зигом* и *Хана* схватају као „врхови Давичове поезије уопште”, док се критичка пажња ускраћивала оним каснијим (IBID 2013: 78), можемо закључити да је управо перципирани раскорак између песничке теорије и праксе довео до недовољно помних анализа, а још мање до синтеза развојних тенденција.

Примећујемо да већ поменути Константиновић поставља темељ за овакво гледиште на Давичов развојни пут, гледиште које издваја две фазе. У наведеном есеју, који и представља покушај синтезе целокупног дотадашњег песничког и аутопоетичког рада, поема *Човеков човек* узима се као почетак друге фазе. Са овим делом, према Константиновићу, Давичо је спознао ништавило, док је пре тога стање уверености у идеале, проузроковано суштински религијским ставом знало само за физичку смрт (KONSTANTINOVIĆ 1980: 76). И за Јована Делића је на сличан начин „најзначајнији Давичо од тридесетих до средине шездесетих година двадесетог вијека” (DELIĆ 2013: 18). Приметна је извесна хомогенизација каснијег периода. Један од циљева нашег истраживања јесте и да покушамо показати, барем на примеру поменуте збирке *Снимци*, да варијације и модулације постоје, у тематском и поетичком смислу. Својеврсна сагласја са остатком опуса сведоче управо о свесној еволуцији. Неки од најзначајнијих домета које је досегао на том плану, условиле су управо друштвене промене у односу на технолошки развој.

Дакле, не можемо порећи трајно присуство авангардистичке тенденције код овог песника. Ипак, оно што је досадашње испитивање бар у релативном смислу показало јесте да је за синтетички преглед различитих развојних фаза некада једног од најистакнутијих надреалиста нужно размотрити начин на који су оне кореспондирале са друштвеним променама и развојем културних тенденција у свету и код нас. Судови да је надреализам имао карактер бунта који је најпосле интегри-

сан у границе доминанте културе, или што је још карактеристичније, да је он био „‘пут за Индију који Индију није пронашао““ (Давичо, према KONSTANTINović 1980: 12) – иако делује као да полазе са различитих основа, упућују на исти став. У питању је прогресивистичка критика надреализма, о којем се говори у перфекту, дакле, критика која је једна негација негације и која негирајући афирмише. Управо зато, из другог угла посматрано, колонијалне претензије Европе, или грађански бунт надреалистичких уметника свакако да су играли улогу у проширивању хоризоната изражајних могућности у свим уметностима. Све то води нас закључку о једном дијалектичком (као што смо нагостили) схватању развоја уметности и културе, која је аналогна уопштеном марксистичком разумевању о прогресивно-регресивној природи сваког историјског развоја. Очеvidнији креативни потенцијали носе са собом и потенцијал за деструкцију. За последицу на пољу културе то има, као што је то формулисао Валтер Бенјамин (Walter Benjamin), да свака епоха мора покушати да наслеђе преотме од конформизма, односно „Месија не долази само као спаситељ, већ и као победник Антихриста.“ (BENJAMIN 1974: 81).

Валтер Бенјамин је за овај део нашег истраживања изузетно значајан, јер је у својим теоријским промишљањима експлицитно направио мост између модернизма и авангарде, али и претежно визуелне културе барока са овим другим. При том, сродност са Давичовим имплицитним гледиштима повећава и Бенјаминова наклоњеност филозофији језика, у смислу односа речи (логоса) и људске праксе, што стоји у односу са његовом филозофијом историје на коју смо малочас реферисали. Конкретније говорећи, једна од улога коју је авангарда имала у развојном следу историје књижевности била је и откривање нових могућности естетизације актуелне садашњице и друштвеног живота, што се у односу на модернизам, може схватити и као отклон од искључиве тежње ка критици негативног утицаја нових технолошких изума.

Схватајући науку и технологију као могућност за, како би се у контексту Давичове поезије могло рећи, тоталнију спознају човека, авангардисти увиђају значај реинтерпретације техничког развоја у смеру давања позитивног предзнака, да би се он *преотмео од конформизма*. Утолико је значајније што је Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), песник модернизма и модерности којим се и сам Бенјамин у више наврата бавио, до краја своје каријере одбацио било какве могуће креативне потенцијале фотографије, нарочито у погледу утицаја јавног мњења у домену естетског (BLAD 1986: 817). У одрицању изражајних могућности види се покушај да се домен естетског задржи у односу аутономије према тржишту, и да се однос уметника и публике, али и уметника и његовог дела не претворе у однос робне размене. Као што је на индивидуалном плану Давичова поетика током времена представљала трајну негацију негације, тако је и сам настанак историјске авангарде на ширем књижевно-историјском плану био негација ове непартиципације у тржишту.

Насупрот томе, Бенјаминова чувена анализа саодноса између техничке репродукције класичних уметнина и развоја фотографије, штампе, и филма у прелазу из 19. у 20 век може се посматрати управо као покушај да се пренебрегну они аспекти фотографије као медијума који су, како се чинило, претили да угрозе уметност у целини (што тврди већ и Бодлер). Од највећег је значаја уопштавање ове борбе

која се одвија на историјском и културном плану: опозиција политизације естетике и естетизације политике представља образац и за будуће појавне облике авангардистичких пројеката. Важно је да ауру о којој се у овом есеју говори (BENJAMIN 1974b: 119) не схватимо као својство самог дела, већ својство друштвених односа у оквиру којих оно залази.

Фотографија може представљати претварање уметничке сфере у серијску репродукцију, али се може посматрати и у алегоријском кључу. Две су важне поставке Бенјаминове филозофије важне да бисмо то правилно разумели. Алегорија је за Бенјамина вид репрезентације историје, јер „долази на свијет једним чудноватим укрштањем природе и повијести” (BENJAMIN 1989: 130). С друге стране, Абдулах Шарчевић у поговору превода *Порекла немачке жалобне ијре* истиче важност миметичке способности језика за Бенјамина, јер је језик као човекова способност говора, али и као логосност постојања, конститутиван за човеков живот (ŠARČEVIĆ 1989: 219). Историја се схвата као нагомилано лингвистичко-семантичко наслеђе, а фотографија као модеран вид могућности алегоризације историје. Тако, фотографија и филм могу бити динамичан и критички настројен микрокосмос једног широког, друштвено-историјског процеса, који се ипак, као што је то својствено алегорији иначе, на пољу форме користи управо фрагментима тог наслеђа. Према Бенјамину, артикулација прошлости и значи „овладати сећањем у тренутку опасности” (BENJAMIN 1974: 81).

Да снимак по себи није нужно креативни чин, свакако да је разумео и Давичо у својој песничкој збирци. Фундаментални поступак који обједињује све снимке у збирци *Снимци* је коришћење камере за стварање алегоријских, амблематских призора. Објектив камере не може бити прост продужетак човековог ока, већ не-неутрални посредник семантичког материјала. С друге стране, ако је политизација естетског нешто што можемо препознати и у поступку поетизације фотографисања или снимања, онда у збирци *Снимци* заиста видимо још једну, нову историјску конкретизацију овог филозофско-естетичког концепта. Алегоријска природа фотографије чини да она постане елемент наратива о стварности, тако да низ призора можемо посматрати као својеврсни авангардистички колаж, монтажу. Откриће креативних потенцијала фотографије, нарочито на пољу могућности мимезиса и репрезентације стварности у свету фалсификованих наратива, схватамо као значајан чин. Фотографија, у духу авангарде, престаје бити механички одраз стварности и прелази у идеолошки апарат са друштвеним дејством.

Историјску рефлексију о прошлости која се стиче у савременом, наслућујемо у првој песми збирке, „Летећи”, где се из вертикалне перспективе свет премрежава и генерализује, а тиме и синтетише у један поглед. Док се „за леђима” остављају Алпи, свеprisутно је ишчекивање историјске прекретнице, наговештене изразима „све ближе”, мотивом (улцињске) обале која је „дохлапела на спруд предафриканског неба” (DAVIČO 1969b: 105-106). Фотографија сама по себи садржи димензију конзервације и презервације, прецизније него што то чини портрет. Поставља се питање, потпуно у авангардистичком духу, о могућности извртања оног што је окоштало у субјекту, а посредно и историји, путем фотографије.

2. Поетика камере: кадрирање и демистификација стварности

Требало би сада разграничити сложени однос између субјекта, камере, стварности и снимка. Контакт између изума и (нетакнуте) природе отвара и питање субјективности камере, која има извесну аутономију у односу на људски субјект, јер стварање посредовано објективом поставља своје законитости и поетику. Мноштво мотива заступљених у збирци који долазе из сфере егзотичних животињских врста можемо посматрати и у односу на раније објављену збирку *Флора*, у смислу да се на виталност флоре сада надограђује нова димензија покретљивости. Ако снимак схватимо у смислу покретљиве слике, онда примећујемо кореспонденцију, али ако га схватимо као фотографију – можемо говорити о амблемско-алегоријском карактеру снимка, с тим да алегорична као вид репрезентације стварности овде постаје динамична, тежећи органском самопревазилажењу. Органско је као категорија и само по себи важно за ову песничку збирку у целини, било да је реч о животињским или биљним мотивима, или репрезентацији становништва, јер је увек реч о специфичном поступку „кадрирања” мотива што у фотографију уноси динамичност.

„Снимак пејзажа једне пролазнице”, афричке жене, сачињен је из три мање целине (DAVIČO 1969b: 294-296). У првој од њих, репрезентација „црне сестре” се успоставља, и то градивним увођењем „пејзажа” у перцепцију читаоца, тако да се он деконструише на елементе. На тај начин се рецепција дезаутоматизује: почевши од детаља капи зноја која „светлуца клизећи низ врат”, објектив камере запажа, редом, једно дете „у трбуху”, друго – „на леђима”, и треће, које Африканка води за руку – да би се најзад дошло до мотива пакета „забрањених летака” и песма закључила „корпом опраног туђег рубља”, са благо ироничним запажањем да је она на „јединој глави”. Запажамо како нас кадрирање сваког од ових елемената „пејзажа” наводи на специфично читање стварности: од наговештаја потиснуте хуманости (зној оставља „гладан траг”) поглед камере доводи до дубљег поимања једног момента из живота жене узете за субјект песме (IBID 1969b: 294). С друге стране, овде је ипак реч о динамизованом опису једне слике, о постепеном преласку из објекта у (очигледно политички) субјект. У друге две целине, управо њена самосталност постаје основна тема за себе: лирском субјекту се не обраћа „на матерњем језику / заједничких жеља”, нити пита где се налази „улица једнакости”. Очигледно, афричка жена се сада креће у односу на лирског субјекта, симболички га прстижући: „Она је прошла као што сам се / окренуо.” (IBID 1969b: 295). Прелазак из описа фотографског призора у опис геста и покрета корелира са прелазом у стање политичке освешћености, али треба запазити да то није проста метафора настанка ове промене у афричкој жени, јер је лирски субјект већ затиче са забрањеним лецима. Пре да је, дакле, реч о препознавању историјског процеса ослобођења који се већ одвија, а на који се и читалац, описаним поступцима, жели упутити. Другу и трећу песму повезује мотив динамита, али у трећој песми он добија и свој контекст: лирски субјект жену назива „рањена пантерко”, пред којом клецају колена „пушака белих”, односно „пред којом цвокоћу, то си ти, од страха / циви искочиле из кундака”. Заједничка жеља која се спомиње у другој песми, обрће се у заједничку бол, што је

прелаз који кореспондира уопште са прелазом из стања самоуверености присутног у другој песми, на стање рањивости и угрожености од колонизатора. Притом се у мотиву белих пушака, такође, репрезентација ових последњих семантички раслојава: белина упућује свакако и на боју коже (посебно јер се пушке доводе у везу са телима тј. коленима), али и на бледило услед страха, који добија комичне, чак гротескне, хиперболичне димензије (цеви пушака „од страха” искачу из кундака, „као очи из дупљи”) (IBID 1969b: 296). На овој амбивалентности речи *снимак* и функционише једна од основних димензија збирке, између осталог и у смислу тежње да се, дијалектичким путем, не укаже само на стварност стварнију од њене знаковне репрезентације, већ да се стварност посредством репродуктивног медија учини стварнијом. Дакле, рачуна се са конфликтом између речи и слике, који се манифестује у погледу неизбежне наративности визуелног описивања.

Још једна од песама која на другачији начин обједињује неке од ових елемената јесте песма „Кајман”. Напоменућемо ипак и то да је поменута песма првобитно објављена у збирци песама *Тройи* (1959), која је потом придружена збирци *Снимци* (1963): овакво поетичко опредељење се може схватити као сигнал да се ради о сродним експерименталним преокупацијама, а управо поступци и теоријска начела и јесу од значаја за наше истраживање. Репрезентација кајмана је метафоризована на такав начин да се дочарава телесност материје која живи, и то у непосредованом додиру са својом околином. Отворене чељусти кајмана дате су аутономном сликом језика који се „преврће”, а „крв жртве” у близини упућује на физичку снагу тих чељусти (DAVIČO 1969b: 122). С једне стране, дакле, телесно бивствовање само релативно се оивичава оним што кајман *није* – ни „човекољубив игуан”, нити има зубе пробушене „као у кобре” (IBID 1969b: 122). Компарација са аждајом је још значајнија, јер је ту у питању не сличност, већ дијахронијска сродност, о чему сведочи „оптерећење аждајским наслеђем”. У питању је еволутивни атавизам који указује на истовремену афирмацију и негацију. Трансформација од „птица” до „тих чачкалица” не удаљава нас до тачке херметичности и апстракције од јасне слике симбиозе између два жива створења, један изграђени модел актуелног живљења. (IBID 1969b: 122). Покретљивост метафоре кроз време и простор, и способност живе материје да се трансформише, асоцирају на авангардистички поступак симултанизма.

3. Путописни аспект збирке песама *Снимци*; однос са Давичовим путописом *Црно на бело*

Услед специфичног кадрирања мотива из егзотичне природе, можемо, у сагласју са Слађаном Јаћимовић, говорити о путописном аспект збирке. Ипак, чини се да је сувише уопштено и апстрактно схватање да се лирски субјект, аналогно путању у прозном путопису, „креће и унутарњим просторима свога бића”, односно да су „егзотични предели само окидач да би се проговорило о мутним пределима сопствене душе” (JAĆIMOVIĆ 2013: 280). На другом месту, ауторка каже да „Назив песме ‘Туга ван поља гравитације’ не сме олако бити парафразирани као очајање [...]” (IBID 2013: 290), али мишљења смо да се тумачење у овом раду неретко и своди на коментарисање, без синтетишуће перспективе каква је неопходна. Верујемо да је делом овакав приступ ауторке условљен једноставном околношћу

недовољне пажње која је збирци до сада посвећена, што значи да се збирка мора у исти мах и књижевно-критички вредновати, смештањем у контекст расветљенијих књижевних дела.

На том плану, Јаћимовић интересантно контекстуализује песничку збирку у односу на прозни путопис *Црно на бело*, који је објављен непосредно пре *Снимка*, и тематизује Давичово путовање кроз Западну Африку у јеку процеса деколонизације овог региона. Посматрање збирке *Снимци* као лирски субјективан путопис омогућује ауторки да је у вредносном смислу одвоји од прозног путописа *Црно на бело*, притом се посебно осврћући и на чињеницу да Давичо у „писатељској сујети” критикује одређене моменте из путописа *Африка* Растка Петровића (IBID 2013: 282). Иако субјективни однос Давича према Петровићу може фигурирати као мотив за негативни коментар који је ауторка истакла, такав његов поступак се може схватити и у контексту Давичовог – у путопису експлицитније изреченог – програма, који се износи и алузијом на фразеологизам „ставити црно на бело”. Наведени израз, у једном слоју значења којим се функционализује у самом путопису, има сличну функцију као и поетика снимка о којој говоримо у контексту збирке, што је, наиме, (декларативна) дословна верност у репрезентацији запажене стварности. У том смислу се разрушавање митова о страном, опасном простору Африке коју Давичо посећује у току политички бурног периода, може узети као заједничка почетна тачка како за песничку збирку, тако и за прозни путопис.

Наравно, не може бити речи о веризму или реализму у историјском смислу, већ о оријентацији лирског субјекта ка мимезису оног што је карактеристично за одређено време и одређени простор. Стога није реч о лирском, унутрашњем путопису ни у збирци *Снимци*, јер документовање камером има демистификаторски карактер, чиме се субјективна, лирска импресија авангардистичког субјекта стапа са прикривеном и у политичком и историјском смислу за унутрашњи свет збирке објективном перспективом. Пример који бисмо могли навести као карактеристичан управо у контексту полемике са склоношћу ка шокантном у ранијим фазама авангарде је и песма „Снимак пејзажа оглодалог костура”. Наиме, мотив срца „једног људождера / у шпиритусу” упућује на један типичан доживљај Африке као простора опасности, настањеног и људождерима, поред дивљих звери. Срце може бити „налик на папак преживара”, односно „видик пресног пилета” – али „никад обратно”. Другим речима, срце човека се може свести (и јесте сведено) на сферу животињског, поставши потенцијално експонат и куриозитет отуђен од живог човека, али ефекат овог историјског процеса није тоталан: човек се не може заиста, обрнутим путем, убројати у животиње.

Други део песме прелази са следа визуелних асоцијација на лингвистичке, које доводе до синтаксичке сложености, али у овим стиховима се управо тај процес дехуманизације покушава изврнути (аналогно деконструкцији и инверзији синтаксе). Појам „никад” из прве целине сада је налик „на глад, на немоћ и старост”, оно је „увек” налик на оно „није” које у историјском смислу негира хуманост, док појам или категорија означена глаголом „јесте” стоји у вези с оним афирмативним, ослободилачким. То „јесте” у себе обухвата и „никад-обратно”, што би значило да ова концепција човека, хуманистичка, не искључује остале мотиве из прве цели-

не песме, те зато и људско срце, најзад, *може* бити налик другим живим бићима (DAVIČO 1969b: 298). Другим речима, песнички поступак у овој Давичовој збирци налази се у процепу између *лирске* које треба да пружи уметничку визију стварности, и *документарно* које треба да устаљену перцепцију света коригује.

4. Футуролошке антиципације Оскара Давича у збирци *Снимци*

Пишући о односу према друштву визуелне културе у позном стваралаштву Оскара Давича, Мина Ђурић пружа луцидне увиде. Већ на почетку, указује се „на нејезичку будућност поезије и девербализацију уметности коју је [Давичо] предсказивао у својим есејима” у периоду седамдесетих и осамдесетих година (ЂURIĆ 2013: 379-380). Процес опредељивања између поетике *ока* и *уха* о којој ова ауторка нешто касније говори могао би се, у контексту збирке којом се бавимо, померити и још неколико година уназад. Већ је Зоран Глушчевић у критичком приказу збирке говорио о склоности ка *визуелној* метафоризацији код Давича, доводећи га у контрастивну везу са другим песником изразите језичке експерименталности, Момчилом Настасијевићем, чије поступке назива *музичким*. За разлику од медитативне и контемплативне поезије Настасијевића, Давичова поезија је „акционо устремљена” и „ликовно-асоцијативна” (GLUŠČEVIĆ 1998: 167-168). Премда се свакако не може говорити о дословној девербализацији уметности као већ формираном теоријском концепту, реч која тежи ка визуелном свакако је присутна још 1963. у збирци *Снимци* као облик *невиности речи*. Авангардистичка концепција остварења пуноће човековог постојања узетог кроз призму друштвених односа довела је до потребе да се ознака за ствар – језик који је постао аутоматизован – укрсти са ствари, отелотвори, а аналогон за то је управо фотографски снимак, као знак за ствар и њена копија.

Посматрајући снимак као стилизовану, а не веристички копирану стварност, збирка визуелних исечака из стварности постаје замена за збирку песама. Отуђеност колонизованог или маргинализованог народа Африке и Јужне Америке од средстава производње наратива, медија, истоветна је са отуђеношћу од производње уопште. Најјасније то видимо у моментима када се лирски субјект директно дотакне колонијалног и класног конфликта, као у песми „Снимак пејзажа братства”, где се каже: „дубље од пигмента, / ропство је жигосало кожу” (DAVIČO 1969b: 275). Штавише, мотив пијанства на почетку песме упућује на недовољност скривања или свесног игнорисања разлика и подела које, у ствари треба превазићи: „алкохол пољубаца” не спира „проклетство / с чађи”. Мотив „млечности неугљенисаних дана” указује, по супротности, на деструктивне ефекте колонијализма (који су, по асоцијацији између црне боје коже и чађи, реификовали расну поделу у Африци), а млеко се може схватити као опозит алкохолу, као храна која је органска потреба свих људи, и којом су наново уједињени. Ипак, у последњем стиху се показује и скепса према могућности да се то деси сместа, тј. ово помиривање се представља само као визија будућности: на млечност „неугљенисаних дана” надовезује се, тако, стих: „Не наших. Не нама” (IBID 1969b: 275). У том смислу је теоријски појам мита и митологије, како га је схватао Ролан Барт (Roland Barthes), од велике важности, а утолико пре што је један од најчувенијих примера за ову појаву, насловницу часописа *Paris Match*, пронашао управо у контексту дискурса који је служио легитими-

зацији француског колонијализма у Африци (BART 2019: 206).

Будући уврштена у западне оквири посматрања историје, колонизована земља у свим својим сегментима добија конотативна значења. Како истиче Барт, „буржоаска класа је своју моћ изградила на техничком, научном напретку, на безграничном преображавању природе”, тако да буржоазија „преображава стварност света у слику света”, „изокреће *anti-physis* у *pseudo-physis*, Историју у Природу” (IBID, 2019: 230-231). Човек се у збирку уводи постепено и обазриво, као један од елемената бујног биљног и животињског света *троја*, али када се то учини, примећујемо да оличава сличан принцип јединства друштвеног у социолошком смислу и природног: „Балада о сновима црног чистача улица” репрезентује снове о слободи, резервисане за будућност „у једнакости вишој међу људима смелијим, женама / дрхтавијим. Сличности су у томе: све крви су недовршене.” (DAVIČO 1969b: 190-191).

Поменути песма посвећена је, притом, Кости Абрашевићу, евоцираног у својству претходника социјалистичког песништва, што неминовно наводи да се направе паралеле између младог афричког човека и њему сличног српског борца за ослобођење. Чак бисмо могли пронаћи и једну паралелу аутореференцијалне природе између стихова: „Кад велик па витак као метла од палме / помилујем облаком највољенију на свету, / тад огромна огромна радост као вал ме / подигне до неба са сукњом у цвету.”, и споја између љубавног и еманципаторског заноса у чувеном Давичовом циклусу *Хана*, што представља прављење културолошке, а због специфичности Давичових становишта, уједно и политичке паралеле између сфере домаћег тј. познатог и страног (IBID 1969b: 190). Интересантно је запазити како се такав чин прављења паралела на овом месту у збирци укршта са раније истакнутим истицањем потенцијалних предрасуда у свести југословенских сународника. У разматраном раду Слађане Јаћимовић спомиње се „суматраистички манир авангардних путописа”, али она овај аспект сагледава са становишта раније, међуратне етапе авангарде и лирског субјекта схваћеног као „странца који тражи изгубљени завичај” (JACIMOVIĆ 2013: 284-285). Као што видимо у поступку прављења еквиваленција између домаћег и страног овде или у раније разматраном „Снимку пејзажа једне пролазнице”, код Давича се они не супротстављају, већ се тежи једној другачијој, али не мање авангардистичкој, варијанти обједињавања домаћег и страног.

Дакле, није реч о противстављању, као што чини Растко Петровић, непознате Африке изанђалој европској култури, него овде имамо вид поезије која пружа отпор, према формулацији у аутопоетичком есеју Оскара Давича, „Поезија и отпори”. У њему се директно, и то на врло ироничан начин, проблематизују заостаци малограђанске свести и минималних промена у укусима становништва послератне Југославије: „Навике. Волео бих да могу да постоје песме густе од смоле крви и стварности, тако густе да их никад нико не рецитује у купатилу док се сапуна. Волео бих. Али враг зна има ли их?” (DAVIČO 1969c: 26-27). Буржоаско схватање документарног се демаскира као привид, али оно што је привид такође се не може раздвојити од ниске културе и аутоматизованог искуства света, у оквиру ког се поезија тривијализује, а колонизовани човек своди на куриозитет.

Аспект који смо навести на почетку истраживања, то јест, постепени (по критеријуму егзотичности и градивни), прелаз од географских појмова ближих читалачкој публици ка страним и далеким, тиме добија шири смисао, на пример у песми под бројем 4 песничке целине „Облаци који и нас чине”: „Промичу итабетинаге и жерараке / промичу Уруту из Сурабенте, сва махнита / промичу гладна жита Кликошенга и туга Кобиција / сва у кикама муња, сва у сику кобри, / сва под киком од палми, над оком од антрацита.” (IBID 1969b: 112). То евидентно нису стихови који би се могли реципирати у нормалним хоризонтима очекивања, али уједно циљају на стереотипичан однос према терминима из разних области (географија, биологија, геологија) који су како лингвистички, тако и географски удаљени. Авангардистичка црта у том контексту се може запазити управо у улози коју себи субјект даје, наиме, да демистификује страно и удаљено, и да га учини блиским, а потенцијал за то проналази се у насловном мотиву облака, који се могу сусрести свуда, због чега се одликују и универзалношћу. Зато, у наредној целини, каже се: „Гледан одозго, и ја бих зато залазио / као тај облак на нули видика” – потребно је својеврсно обезличење, објективност гледишта без претходних предра суда, због којих субјект у наредним стиховима узвикује: „И ја бих да сам сав друкчији!” (IBID 1969b: 113).

Бартовски схваћен *објект-језик*, који је основ визуелно-вербалног мита, дајући му форму, с временом (преласком квантитета у квалитет), постаје замена за стварност. Није драстично закључити да Оскар Давичо антиципира један облик симулакрума, тиме што се мит одваја од сопствене форме и постаје форма саме себе. Последња песма у читавој збирци – „Снимак пејзажа неодредивости” – пружа апокалиптичку визију импотенције језика: „Има имена под водама, / што именујући не покрећу, / што покрећући не казују, / што казујући не означају / што издвајајући не задржавају” (IBID 1969b: 303). Ту видимо помак и од концепта песме на који се Давичо позива у аутопоетичком есеју. Не ради се о језичком моделу који стварност ограничава на препознатљиве клишее, него о ланцу знакова – налик на синтаксичку уланчаност песме – који не покрећу на практичну делатност, онемогућујући поновно обједињење човековог тела и духа, ослобађање потенцијала човека и човечанства. Ту песимистичку слутњу Давичо покушава изнова превазићи у наредним годинама стваралаштва.

Закључак

Пошавши од тезе да у досадашњој литератури постоје препреке за стварање синтетичких прегледа када је реч о обимном песничком опусу Оскара Давича, покушали смо да у најгрубљим цртама одредимо општи карактер развојне тенденције, окарактерисане као авангардистичка. Будући да у различитим периодима негира одређене аспекте, она је и ауторефлексивна. Из тог разлога смо дали и карактеристику односа према надреализму код познијег Давича, будући да му одређени критичари добар део послератног стваралаштва виде као обнову аутоматског писања. Имајући за предмет искључиво песничку збирку из средишњег периода, *Снимци* (1963), управо смо и тежили представити је као у много чему антиципаторску, како на плану друштвених феномена, тако и у поетичком смислу, а нарочито у оквиру развојних тенденција саме Давичове поетике, која је временом тежила

синтези између речи и слике, касније директно комбинујући вербално и графичко.

Размотрили смо, са становишта схватања Валтера Бенјамина о филозофији језика, односа речи и слике, и алегорије, неке од основних поетичких црта Давичове збирке. Фотографија чини битан део савремене културе визуелног, услед чега се и у поезији тежиште помера са чула слуха на чуло вида. На другом плану, алегоријски карактер динамизованих призора страних и далеких земаља има и документарни карактер, где се снимак посматра у дијалектици фикционалног (авангардистички симултанizam и монтажа) и нефикционалног (репродукција стварности). На том нивоу дискусије, испитали смо различите аспекте еманципаторских потенцијала визуелних наратива, односно контранаратива, као и нове улоге авангардистичког песништва коју Давичо препознаје.

У последњем делу истраживања, однос продуката визуелне културе са стварношћу на коју упућује, разматрали смо уз помоћ појмова мита и митологије Ролана Барта, а прелазни карактер који има овај мислилац кад је реч о филозофији постструктурализма пронашао је свој корелат и у антиципацији друштва симулакрума у збирци Оскара Давича. На том пољу, он даје решење које представља једну од константи његовог књижевног рада уопште: историјски квалитативно ново постизање тоталитета и јединства у сфери језичког, а тиме и у друштвеној сфери; другим речима, у епохи која је најављивала постхуманистичка уверења, Давичо је већ проналазио одговоре за питања која је тај филозофски тправац тек почињао проблематизовати.

Цитирана лијература

- BART 2019: BART, Rolan. „Mit danas”. U: *Mitologije*. Preveli: Andrija Filipović, Olja Petrović. Loznica: Karpos, 2019, str. 199-247.
- BENJAMIN 1974: BENJAMIN, Valter. „Istorijsko-filozofske teze”. U: *Eseji*. Preveo: Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974, str. 79-91.
- BENJAMIN 1974b: BENJAMIN, Valter. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”. U: *Eseji*. Preveo: Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974, str. 114-149.
- BENJAMIN 1989: BENJAMIN, Valter. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Prevela: Javorka Finčić-Pocrnja. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.
- BLAD 1986: BLOOD, Susan. „Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age”. U: *MLN* [Modern Language Notes]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, књ.101, бр. 4 (French Issue), стр. 817-837.
- DAVIČO 1969b: DAVIČO, Oskar. „Snimci”. U: *Kairos; Snimci. Sabrana dela Oskara Daviča*, knjiga jedanaesta. Beograd: Prosveta, Svjetlost: Sarajevo, 1969, str. 105-304 [orig.] ДАВИЧО, Оскар. „Снимци”. У: *Каирос; Снимци. Сабрана дела Оскара Давича*, књига једанаеста. Београд: Просвета, Свјетлост: Сарајево, 1969, стр. 105-304.
- DAVIČO 1969c: DAVIČO, Oskar. „Poezija i otpori”. U: *Poezija, otpori i neotpori. Sabrana dela Oskara Daviča*, knjiga peta. Beograd: Prosveta, Svjetlost: Sarajevo, 1969, str. 7-101. [orig.] ДАВИЧО, Оскар. „Поезија и отпори”. У: *Поезија, отпори и неотпори. Сабрана дела Оскара Давича*, књига пета. Београд: Просвета, Свјетлост: Сарајево, 1969, стр. 7-101.
- DAVIČO 1969: DAVIČO, Oskar. „Neotpori na dnevnom redu”. U: *Poezija, otpori i neotpori. Sabrana dela Oskara Daviča*, knjiga peta. Beograd: Prosveta, Svjetlost: Sarajevo, 1969, str. 101-197. [orig.] ДАВИЧО, Оскар. „Неотпори на дневном реду”. У: *Поезија*,

- отпори и неотпори. Сабрана дела Оскара Давича*, књига пета. Београд: Просвета, Свјетлост: Сарајево, 1969, стр. 101-197.
- DELIĆ 2013: DELIĆ, Jovan. „Poezija i otpori Oskara Daviča”. U: DELIĆ, Jovan; HAMOVIĆ, Dragan (ur.). *Pesnička poetika Oskara Daviča: zbornik radova*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Šabac: Biblioteka šabačka, 2013, str. 15-23. [orig.] ДЕЛИЋ, Јован. „Поезија и отпори Оскара Давича”. У: ДЕЛИЋ, Јован; ХАМОВИЋ, Драган (ур.). *Песничка поетика Оскара Давича: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Шабац: Библиотека шабачка, 2013, стр. 15-23.
- ĐURIĆ 2013: ĐURIĆ, Mina. „Davičova poetika i pesništvo od predverbalnog do deverbilizacije umetnosti”. U: DELIĆ, Jovan; HAMOVIĆ, Dragan (ur.). *Pesnička poetika Oskara Daviča: zbornik radova*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Šabac: Biblioteka šabačka, 2013, str. 379-399. [orig.] ЂУРИЋ, Мина. „Давичова поетика и песништво од предвербалног до девербализације уметности”. У: ДЕЛИЋ, Јован; ХАМОВИЋ, Драган (ур.). *Песничка поетика Оскара Давича: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Шабац: Библиотека шабачка, 2013, стр. 379-399.
- GLUŠČEVIĆ 1998: GLUŠČEVIĆ, Zoran. „Na beskrajnoj traci imaginacije (Oskar Davičo: *Snimci*, 1963)”. U: *Književnost i rituali*. Beograd: Srpska književna zadruka, 1998, str. 167-170. [orig.] ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. „На бескрајној траци имагинације (Оскар Давичо: *Снимци*, 1963)”. У: *Књижевност и ритуали*. Београд: Српска књижевна задруга, 1998, стр. 167-170.
- HAMOVIĆ 2013: HAMOVIĆ, Dragan. „Oskar Davičo u kontekstu pesničkog modernizma pedesetih”. U: DELIĆ, Jovan; HAMOVIĆ, Dragan (ur.). *Pesnička poetika Oskara Daviča: zbornik radova*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Šabac: Biblioteka šabačka, 2013, str. 77-92. [orig.] ХАМОВИЋ, Драган. „Оскар Давичо у контексту песничког модернизма педесетих”. У: ДЕЛИЋ, Јован; ХАМОВИЋ, Драган (ур.). *Песничка поетика Оскара Давича: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Шабац: Библиотека шабачка, 2013, стр. 77-92,
- JACIMOVIĆ 2013: JACIMOVIĆ, Slađana. „Tropi Oskara Daviča: lirsko putovanje kroz prostor i sebe”. U: DELIĆ, Jovan; HAMOVIĆ, Dragan (ur.). *Pesnička poetika Oskara Daviča: zbornik radova*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Šabac: Biblioteka šabačka, 2013, str. 277-297. [orig.] ЈАЋИМОВИЋ, Слађана. „Тропи Оскара Давича: лирско путовање кроз простор и себе”. У: ДЕЛИЋ, Јован; ХАМОВИЋ, Драган (ур.). *Песничка поетика Оскара Давича: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Шабац: Библиотека шабачка, 2013, стр. 277-297.
- KONSTANTINović 1980: KONSTANTINović, Radomir. *Davičo*. Beograd: Izdavačka radna organizacija Rad, 1980.
- ŠARČEVIĆ 1989: ŠARČEVIĆ, Abdulah. „Pogovor”. U: *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989, str. 217-243.

Pavle Z. Zeljić

WORDS ON RECORD: POETICS OF THE RECORDING BETWEEN THE DOCUMENTARY AND THE FICTIONAL IN THE POETRY BOOK SNIMCI BY OSKAR DAVIČO (1963)

Summary

In the poetry book *Snimci*, which belongs to a middle period of his copious literary production, Oskar Davičo focused on certain thematic aspects on the borderline between topical sociological, historical, cultural and poetic problems that had arisen in the 1960s. In the political sense, the main concern is the decolonization of Africa, and in the cultural and therefore poetical

sense, the thematic basis is found in the development of new mass media, in which context the documentary film seemed to be of particular interest to Davičo. The books of poetry will, therefore, be viewed in the context of the consistently avantgarde tendencies of Oskar Davičo, including the tendency for the avantgarde to examine the relationship between poetry and technological development. A comparison will be made to Davičo's travelogue from the same phase of his work, titled *Crno na belo*, which explores narrative of the exotic and Otherness in a more traditional context and in prose form. Namely, *Snimci* is as a work of poetry constructed exactly upon this critical attitude towards the stereotypical and traditional understanding of the colonized nations, and along with that, the technical devices used to shape the mentioned narratives. Attempting, no less significantly, to revitalize the essentially humanist narrative of progress and the possibility of a mimetic art, reciprocal to the possibility of cultural contact, Davičo's poetry in this period is founded upon a dialectic between the purely documentary and the fictional i.e. the edited, and the montage in an avantgarde sense. The instance of the *camera*, which is a unifying motif for the entire poetry books, we shall examine as a constant mediator between the (human) subject of the poems and the motifs that the poems consist of.

Keywords: *Snimci*, Oskar Davičo, postavantgarde, photography, representation, humanism