

Маја Ј. Медан*
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

УДК: 821.163.41.09 Salgó J.
DOI: 10.19090/gff.2022.2.77-90
Originalni naučni rad

Катарина Н. Пантовић*
Институт за књижевност и уметност
Београд

ЖАНРОВСКА ХИБРИДНОСТ У ДЕЛУ ЈУДИТЕ ШАЛГО

У овом раду покушаћемо да осветлимо појаву жанровске хибридности и недетерминисаности у делу Јудите Шалго, са нагласком на позиционирању њеног рада унутар европских (нео)авангардних тенденција. Током шездесетих и седамдесетих година прошлог века неоавангардни талас афирмисао је прогресивне и ангазоване уметничке праксе широм тадашње Југославије које су деловале у специфичном друштвено-политичком окружењу, те је, у том контексту, значајно појаснити специфичне песничке и перформативне стратегије које Ј. Шалго примењује у свом делу, уз евидентно задржавање лирског супстрата. Наведена проблематика ће се анализирати на примерима две песничке збирке *67 минута, наглас* (1980) и *Живот на столу* (1986), док ће други део рада бити посвећен тумачењу постхумно објављене *Хронике* (2007).

Кључне речи: Јудита Шалго, жанровска хибридност, неоавангарда, перформативност, ауторство, идентитет.

Модерна књижевност је, поред мноштва иновативних уметничких поступака, изнедрила идеалне услове за ослобађање од крутих песничких форми и норми везаног стиха, чиме су се створиле могућности за, како ће се испоставити, континуирано преиспитивање веза између жанровских конвенција. Још са Бодлером и његовом збирком *Париски сплин* (1869) почело је изучавање песме у прози (Стојановић Пантовић, 2012) као хибридног жанра са различитих аспеката: нестабилног идентитета субјекта, ироније и трансформације у језику, краткоће и плурализма жанровских форми, као и

*medanmaja@gmail.com, доц. др Маја Медан: 7-13 стр.

*katpantovic@gmail.com, мсп Катарина Пантовић: 1 – 7 стр.

фрагментарности и нелинеарности текста, што је, између осталог, утицало и на каснију артикулацију постмодернистичке књижевности.¹

Нова материјализација текста достиже свој врхунац са појавом Гијома Аполинера (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) као једним од кључних фигура авангарде, чији је концепт конкретистичке и летристичке поезије, оваплоћеним у чувеним *Калиграмима* (1918), обезбедио подстицајне могућности уметничким праксама које су се разрађивале током шездесетих и седамдесетих година прошлог века у оквиру неоавангардних тенденција. Француски песник и сликар Макс Жакоб (Max Jacob, 1876-1944) можда је најбоље формулисао синтагму којом се дефинисала песма: она је сада била „конструисани објект“, својеврсни „вербални колаж“ (Ingenschau 1982: 212) који је био подложен различитим комбинацијама и експериментима. Песма се дословно *правила* у физичком смислу те речи, па је често укључивала и математичке и хемијске формуле, ноте, цртеже, исечке из новина, налепљене предмете и слично, што је поступак виђен у већини уметничких деловања авангардних „-изама“.

Функција ових међужанровских облика била је, заправо, нова семантизација форме. Визуелно-графичка организација поетских и прозних секвенци била је драстично измењена и готово отргнута контроли, чији је циљ био наизглед једноставан – шокирати читалачку публику, десакрализовати традицију; лупити *шамар друштвеном укусу*. Међутим, интересантно је да је удео рационалног у оваквим праксама био далеко већи него што би се то могло очекивати. У том смислу, уметници су се с интенцијом кретали у правцу мењања перцепције „традиционално“ устројеног текста, чиме се постизао ефекат анархичне структуре дела, које није било само дивље у погледу форме; оно је пружало и многобројне начине читања због своје отворене природе.

Сличне поступке примећујемо и код великог броја међуратних песника, међу којима су, у првом реду, наш Растко Петровић (*Откровење*, 1922), али и млади словеначки песник Срећко Косовел (1904-1926) који је у своју поезију интегрисао математичке формуле и једначине, чиме је лирици одузео искључиво текстуалну структуру (*Интеграл*, објављени постхумно 1967. године). Подривање било каквог облика реалистичког, миметичког песничког приповедања, чак по цену одлажења у крајност антинаративног и

¹ О томе опширније у: Бојана Стојановић Пантовић, *Песма у прози или прозаида*, Службени гласник, Београд, 2012.

антидескриптивног, значило је преиспитивање дотадашње конституције књижевности и њених нормативистичких начела.

Када је наше поднебље у питању, током шездесетих и седамдесетих година прошлог века неоавангардистички талас афирмисао је прогресивне и ангазоване уметничке праксе широм тадашње Југославије које су деловале у специфичном друштвено-политичком окружењу, умрежавајући уметничку и интелектуалну сцену из културних центара попут Београда, Новог Сада, Загреба, Љубљане и других. Војводина се нарочито истицала са своја три *центра* која су представљали Нови Сад, Зрењанин и Суботица, а у којима су уметничке групе истовремено деловале и сарађивале на великом својеврсном пројекту који се темељио на интердисциплинарности, алтернативним облицима уметности и потрази за истинском левом позицијом у друштву.

У новосадском кругу, којем су, између осталог, припадали уметници и књижевници попут Каталин Ладик, Слободана Тишме, Владимира Копицла, Мирослава Мандића, Славка Богдановића и осталих, истакла се и Јудита Шалго (1941-1996) која је прошла занимљив књижевни развојни пут и, поред многобројних прозних дела, показала комплексан и богат песнички дијапазон кроз само три збирке поезије: *Обалом* (1962), *67 минута, наглас* (1980), и *Живот на столу* (1986).

Од релативно једноставног сентимента и строфичне форме предочене у збирци *Обалом*, Шалго се окреће, како је то формулисао Иван Негришорац у својој критичкој студији *Легитимација за бескућнике* (1996), вербо-воко-визуелном експерименту у својој другој збирци (Негришорац, 1996). Збирка песама *67 минута, наглас* доноси карактеристично неоавангардистичко онеобичавање текста, као и радикалну деструкцију жанровских конвенција. Наслеђе авангарде свакако се, између осталог, читава у елементима надреалистичког психичког аутоматизма, али и дадаистичког нонсенса, и читалац сведочи материјализацији песничког исказа, односно песме, која постаје конструктор. Песникиња подрива уобичајени тип креирања песничког текста и поиграва се са различитим предметима из свакодневног живота који у себи садрже било какав вид текста: речници (песме „Речник“, „Речник дисања“), административни формулари и разнородни бирократски обрасци („Обрасци“), тестови на заокруживање, али се у извесном смислу надовезује и на поменутог Сречка Косовела, уводећи у своју поезију разломке (песма „Разломци“). Шалго, дакле, деконструира стандардне уметничке стратегије, али у текст преноси и телесну компоненту, градећи поетички дискурс својствен женском искуству. Ово је најочигледније на примеру „Нежне коже“,

текста графички произведеног у облику женског полног органа, који функционише као видљиво наслеђе Аполинерових калиграма и који у новом друштвено-историјском и књижевном контексту поново афирмише један од есенцијалних постулата авангарде: визуелни идентитет текста је од кључног значаја, рефлексивна се ишчитава тек посредно.

Јасно је да кроз целу збирку *67 минута наглас* провејавају иронијска дистанца и својеврстан критички коментар друштвено-политичких прилика и међуљудских односа, али и емоционалног стања појединца. Песникиња нам у песми „Заокружити“ даје избор да, међу понуђенима, заокружимо одговор који највише одговара стању у ком се налазимо – да ли дишемо, плачемо, спавамо, жудимо, волимо, сећамо се; да би, таман кад читалац помисли да се списак насумично наставља до у недоглед, поентирала на крају с кратким и суровим „Умирем“, које је претходно степеновала са „Не спавам / Не плачем / Не дишем“ (Шалго 1980: 32). Ови стихови могу послужити као доказ да је лирски, емоционални супстрат и даље присутан, а да је ауторкино поигравање са формама административних образаца метафорична замена за оно што хоће да каже – при чему треба приметити да формулари и обрасци нису тек случајно одабрани ако имамо у виду да Шалго пише ову збирку за време „бироградског“ социјализма у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији.

Међутим, ауторка жели да и читаоци у томе учествују. Обрт од дела ка тексту, од аутора ка читаоцу принцип је који је иницирао Ролан Барт (*Смрт аутора*, 1967), и он подразумева стваралачку (ко)активност читаоца: пред нама се отвара неограничен простор за нова читања и производњу значења. У конструктима попут „Непотребно прецртати“, „Одговорити“, „Попунити“, па и у иронизованим и духовитим варијантама као што су „Докукати“ и „Допевати“, Јудита Шалго даје читаоцима различита упутства која се тичу начина прилажења песми. Након тога, читалац има одрешене руке да са књижевним текстом ради шта му је воља. Ако се узме у обзир да је текст нелинеаран (односно, алинеаран), постаје јасно да он добија потпун смисао, јаснији контекст и чвршће контуре тек када му приступи активан и ангажован читалац који одређује одакле ће кренути са интерпретацијом и на који ће начин читати текст. С друге стране, песнички језик и праксе неоавангардне поезије подразумевали су и комбиновање наизглед неспојивих, неуметничких врста текстова: први „Образац“ представља реплику медицинског извештаја о здрављу новорођенчета и обилује стручном медицинском терминологијом, као и различитим латинским називима делова људског тела. Неоавангарда је,

дакле, себи задала задатак да препозна лирско и поетично, па и уметничко, тамо где се оно на први мах не очекује, али је уједно и најавила енциклопедизам који ћемо убрзо срести у постмодернизму.

Вредело би се осврнути и на сам наслов збирке. Ако се у виду има да је први циклусоид насловљен „Вежбе дисања“, те да садржи текстове који и графички и семантички опонашају ритам дисања, јасно је да удах и издах, поред тога што представљају физиолошку основу бивствовања, у овом случају бивају повезани са осећањем самог себе, али и другог. Овај поступак у извесном смислу пружа и (ауто)поетичко одређење поезије: *67 минута, наглас* значи да ауторка пружа могућност да се ови својеврсни комади говоре наглас, самостално или у пару, и, по могућству, у временском трајању од шездесет и седам минута. Наравно, овиме се књижевни пројекат Јудите Шалго уклапа у поетичку парадигму неоавангарде која је подразумевала перформанс, односно извођење поезије, којим се највише бавила Каталин Ладик.

Песникиња то сасвим експлицитно и саопштава у тексту *Мојих шест минута*:

„У овом тренутку, моја једина обавеза је да овај текст прочитам за тачно 6 минута. Ово временско ограничење је форма кроз коју се изражавам. Одређени садржај мора да стане у одређени део времена. Време је новац, време је књижевност.“ (Шалго 1980: 48)

Шалго тиме даје предлог за, како она то назива, *временску литературу* која за њу представља уметност књижевних вечери, али и духовну дисциплину. Жанровски хибридни облици, својеврсне партитуре, предлошак су за јавни перформативни наступ који тематизује језик као примарни медиј уметничког стварања, што ауторка и наводи у „Напомени о књизи“ уз аутопоетички коментар. Поигравање са различитим концепцијама уметности, односно песништва, и *impromptu* смишљање нових –изама (она наводи тајмизам и минутизам као нове песничке праксе) рефлектују игривост и динамичност поетичке политике новосадске неоавангарде која је отпорна на дуговечност, конзервирање и архивирање, и која се према појединцу, али и према колективу, односи са иронијске дистанце („За минут и по могу да наведем своју сажету биографију“, каже Јудита Шалго у овом псеудопрограмском тексту).

Као што је већ напоменуто, ауторкине три песничке збирке појављују се у великом временском размаку и демонстрирају различите поетичке стратегије. Трећа збирка, *Живот на столу*, излази шест година након *67 минута, наглас*, 1986. године, и у одређеној мери представља прекретницу у

њеној књижевној каријери: Јудита Шалго ће се након ове збирке превасходно окренути прози и посветити се писању прича и романа. Њена последња песничка књига приказује сензибилитет који амалгамише атмосферу и енергију прве и друге збирке, уз очигледан повратак првобитном лирском исходишту уз много више песничке зрелости. Она задржава неоавангардну језичку заокупљеност унутар нешто традиционалније осмишљеног концепта песничког текста и смисла песничког стварања (Дражић 2013: 12), али поново показује фасцинацију језиком која се остварује кроз многобројне језичке играрије, неологизме, кованице и експерименте са синтаксом (песме „Повратни глаголи“, „Глуви телефони“).

Збирком и даље доминирају жанровска неухватљивост и недетерминисаност, нарочито у другом делу књиге, где Шалго поново кокетира са специфичном графичком организацијом текста која усмерава и сâмо читање, те се, у том смислу, може говорити о спонтаном распореду текста, с обзиром на то да песме формално нису организоване у циклусе. Ауторка примењује неколико песничких поступака: у првом делу књиге она песму одређује и пише као слободну конструкцију и задржава се у оквирима „традиционалне“ форме; међутим, од песме „Радни дан“ израз је визуелно поједностављен, сведен и прочишћен, и лирска јунакиња осећа потребу да бележи о, често и баналној, свакодневици из минута у минут. У завршном делу збирке, песникиња поново успоставља дијалог са својим неоавангардним опусом кроз разарање претходно постигнуте складне језичко-графичке целине, омогућавајући језику, као и самој песми, да се у потпуности размахну („Календар“, „Љубавна песма“, „По-дела“).

Иако је прозни израз био заступљен и у *67 минута, наглас*, прозне секвенце у последњој збирци Јудите Шалго могу се интерпретирати у потпуности као песме у прози, мале лирске приче које су интерполиране различитим штимунгом, од аутопоетичког („Тумачење поезије“), па до импресионистичког („Опис“). Може се тврдити да је предмет ове збирке управо писање, али исто тако и језик, чије границе ауторка искушава разнородним жанровским решењима, те се с тог аспекта може разумети и сам наслов збирке – сто на ком се живот одиграва је писаћи сто, а тај је живот управо живот саме песме која, попут на некаквом операционом столу, бива подвргнута различитим огледима и сецирањима.

Просечан читалац ће готово засигурно издвојити песму „Кула“, последњу у збирци, која, поред тога што евоцира књижевни топос Вавилонске куле, самим својим насловом сугерише процес изградње песме, али и

умногоне сумира основне ауторкине мисли о писању. Наиме, ова песма је дословно изокренута „грађевина“, при чему се речи нижу одоздо навише: „Прва реченица је темељ; цео текст и терет леже на њој. Зато она мора да буде на чврстом, на дну странице“ (Шалго 1986: 44). Песникиња до краја згушњава језик; премда се испрва чини да се песма отргла контроли и да се читав стиховни конгломерат изврнуо наопачке, ствар је сасвим супротна. Ауторка овим гестом у формалном смислу обезбеђује поезији стабилно, чврсто место на самом крају збирке, иако је садржај овог текста управо о уметничкој варљивости и песниковом емоционалном расулу пред празним папиром, пред *животом на столу*. Намеће се став да песник, заједно са својом песмом, мора да расте постепено. Са сумњом да можда није рекла све, Јудита Шалго овиме не само да затвара своју последњу песничку збирку, већ, чини се, у многоме и своју песничку мисију на земљи.

Анализирана жанровска хибридноост као једна од доминантних особина стваралаштва Јудите Шалго није заступљена само у оквиру њеног свесно моделованог и публикованог стваралачког опуса, него представља и основну логику постхумно објављених текстова из ауторкине литерарне заоставштине – чији је приређивач био њен супруг, Зоран Мирковић. У наставку рада покушаћемо да ову проблематику тумачимо на примеру књиге *Хроника* (2007), која се заснива на својеврсном колажу текстова различитих жанрова, писаних у различито време и за различите потребе.

Уколико бисмо покушали да одговоримо на питање од чега се састоји *Хроника* Јудите Шалго, јасно би се наметнула најпре есејистичка форма којом започиње ова књига, а затим низ „бележака из радног дневника“, знатан број „идеја за причу“, различити фрагменти, интервјуи, говори писани за посебне прилике, приповетка „Минотаур“, две песме, као и неколико фотографија којима је пропраћена цела књига. Чињеница да текстови свој семантички потенцијал не исцрпљују само сопственим језичким гестовима него и местом, позицијом коју заузимају унутар *Хронике*, сведоче о томе да овде није реч о једноставном избору текстова из заоставштине Јудите Шалго, него да постоји нека врста унифициране, обједињујуће идеје којој стреми *Хроника* у целини.

Приређивач али и коаутор *Хронике*, Зоран Мирковић, и сâм наговештава да је питање комбинације текстова било од изузетног значаја, а да је главни циљ да: „Јудита ствара роман ЈУДИТА“ (Шалго 2007: 24). Тиме се проширују могуће стратегије читања, па се од, никада сасвим неутралног, избора текстова из заоставштине долази до готово лирског романа као хибридног жанра у којем је главни лик сама Јудита. Монтажни поступак, како

на плану целине тако и на плану сваког појединачног сегмента, доноси психолошку, емоционалну, интелектуалну и уметничку слику о Јудити и/или Јудитину аутослику, односно биографију и/или аутобиографију „посебне врсте“ – за коју и сâм Мирковић тврди да је конципирао на основу фрагмената из супругине заоставштине.

Специфичност ове (ауто)биографије везана је, пре свега, за вишегласје у којем је исписана:

„По сопственој замисли и на свој ризик, с мешавином стида и задовољства, монтирао сам делове у целину, а од оних које није стигла да доради начинио сам спојнице по њеним упутствима из забележака. Онде где је текст био површно обрађен, оставила је упутства где се одређени подаци могу наћи. Те спојнице обележио сам курзивом. [...] Загонетка је у томе што је и она неке делове обележила курзивом и сада није могуће одвојити мене од ње. Тако сам ја себе поново спојио са њом у тексту и тај брак није могуће више икада раскинути. [...] Нема начина да се утврди, у овом последњем покушају да се за њу вежем, где је она и где престаје, ако уопште престаје, и где почињем ја.“ (Шалго 2007: 24-5)

Поред тога што је немогуће утврдити који редови су изворно потекли од стране Јудите Шалго а где су „спојнице“ које је у приређивању правео Мирковић, у конституисању њеног лика учествују и Вујица Решин Туцић, својим опроштајним текстом, али и бројни други *коаутори* (Ђорђе Писарев, Радмила Гикић-Петровић, Владислава Гордић)², који су у различитим интервјуима правили сопствене референтне системе за маркирање важних поетичких, али и политичких стремљења ове ауторке. Овом полиперспективом као јединим пожељним говором о Јудити Шалго, макар на плану форме, остварује се објективизација субјективног која је нарочито актуелна у авангардним, пре свега, надреалистичким тенденцијама. Са друге стране, многостраношћу у приступу *феномену Јудита Шалго* упућује се на можда главну интенцију *Хронике*: овај колаж текстова нема за циљ да подигне споменик и да тако афирмише некакву хегемону слику о неоавангардној ауторки, ма каква она била. Напротив, флукуацијом различитих гласова од којих је ипак најприсутнији глас саме ауторке, она се и у постхумно

² О важним особинама *Хронике* Јудите Шалго, као и о улози „делимичних коаутора“ међу које сврстава и критичаре и новинаре, пише Драгана Белеслијин у есеју „Књига о Јудити између апокрифа и живота“ (У: Д. Белеслијин, *Дан, контекст, брзина... ветра*, Мали Немо, Панчево, 2010, 101 -105).

објављеним текстовима појављује кроз један наглашено перформативни чин. Тиме се она одупире било каквој митизацији и стварању култа јер: „мит је најбољи начин да се човек склони из живота, створи херој, опште место“.
„Имала је другачији наум. Да остане у животу.“ (Шалго 2007: 40)

Када се приступи анализи појединачних текстова из *Хронике*, постаје јасно да је њена структура још комплекснија од горе наведених начина читања. Оно што упућује на самосвојност и скривену кохерентност *Хронике* јесу бројна тематско-мотивска варирања која се постижу на више различитих нивоа. Размотрићемо само један од таквих примера који доприносе калеидоскопској игри огледања доминатних тема унутар ове само наизглед приређене књиге. С обзиром да је основна проблематика *Хронике* заснована на томе да не знамо ко у датом тренутку прича причу – аутор или приређивач, симптоматично је да управо то постаје тема уводног есеја „Јудита – једна недовршена прича“³ али и, рецимо, седме идеје за причу.

Питања конституисања списатељског идентитета⁴ важна су у целокупном опусу Јудите Шалго, а у уводном есеју *Хронике* о њима се говори посредством библијске старозаветне приче о Јудити, која је, да би спасила јеврејски народ од надлазеће пропасти, употребила чари властите лепоте и одрубилa главу Холоферну, Набукодоносоровом војсковођи, натеравши тако Асирце да се повуку. Бира се прича за коју се основано сматра да не поседује историјску основу. Историји позната имена која се помињу измештана су из сопственог простора и времена, а „хронолошко-идентитетски неред“ (Шалго 2007: 11) који карактерише ову старозаветну причу, основни је механизам на којем почива и *Хроника*. Име главне протагонисткиње библијске приче исто је као и име наше ауторке; штавише, Шалго се „вечито обнавља из те тамне али бескрајно дуге, агресивне црте карактера која је повезује са историјским библијским кореном, праузором“ (Шалго 2007: 7), док је „пастирица Јудита слична својој далекој преткињи Рахели“ (Шалго 2007: 8) – оној коју је Томас Ман описао у роману *Јосип и његова браћа*. Међутим, главно питање није везано за идентитет библијске Јудите или Јудите Шалго, него за идентитет и

³ Треба напоменути и да аутор првог есеја „Јудита – једна недовршена прича“ није јасно истакут, док други есеј под насловом „ПРИСУСТВА“ потписује Зоран Мирковић.

⁴ О проблематици списатељског идентитета у стваралаштву Јудите Шалго, исцрпно пише Силвиа Дражић у поменутој књизи *Стварни и имагинативни светови Јудите Шалго*.

аутентичност саме приче. Да ли је старозаветна прича о Јудити кривотворена и има ли Манаше, Јудитин муж, право на сопствену верзију приче? Уосталом, „чиме Јудита јемчи да је ова приповест њена?“, „а не Манашеова?“ (Шалго 2007: 18), питање је које важи за старозаветну причу у истој мери у којој важи и када је реч о начину конструкције и природи двогласног исказа аутора и приређивача унутар *Хронике*.

Свест о могућем плурализму пищевог идентитета, у наставку есеја, потпуно се преноси на причу о (не)компатибилности мушког и женског принципа, који се појављују као два типа говора, две различите представе историјског и личног памћења. У форми готово дневничког записа: „Јудита Шалго, трудна, двоструко бременита, 22. фебруар 1969“, кроз библијску слику стварања Еве од Адамовог ребра, перпетуира се али и иронизује представа жене која нужно настаје као „ДЕЛУ“ мушкарца.

„У том облику, у том ДЕЛУ мушкарца (који ме ствара ни из чега, односно разара моје биће – за њега неухватљиво, свеprisутно, стога готово и нестварно, непостојеће), сусрећемо се ја и прашина, тј. прапочетак (ништавило), моја свеprisутност. [...] Ја остајем да живим окамењена, спознавши свога творца (Бога или Адама).“ (Шалго 2007: 18)

Подривајући ставове Ота Вајнингера и његових истомишљеника који искуључиво за мушкарце везују формативни принцип, док је жена она која тежи да буде уобличена у својој расутости, аутор ових редова инсистира да је Адамово ребро само „фигура“, нека врста пренесеног говора, а да је „жена рођена из еротског доживљаја који се догодио у сну“, пре којег „Адам заправо није ни имао пол“ (Шалго 2007: 18). Тиме се намеће поставка да је жена створена из „љубавног и/или стваралачког чина“, спајањем, сусретањем женског тела и мушког духа, а да је сва „женска историја“ и њено „трајање“ садржано у мушком духу. После тог љубавно-стваралачког чина, жена је преображена; штавише, она може током њега и да умре, „смрт је само део тог преображаја“ (Шалго 2007: 19). Завршавајући овај есеј речима: „Из Јудитиних списа изабрао, саставио, кривотворио њен муж“ (Шалго 2007: 19), иронијски пасаж о женској немогућности да дисциплинује и уреди свет своје имагинације, и да је за то неопходна интервенција мушкарца, добија још једно своје иронијско наличје, које је потврђено и женско-мушким двогласом на којем се заснива читава *Хроника*.

Занимљиво је и поклапање да је противречна позиција коју има Јудита Шалго унутар постхумно објављене *Хронике* била, имплицитно, једна од њених тема, изнесена под насловом „Интервју“, у оквиру седме идеје за

причу. Ту је реч о потенцијалној причи чија тема би била остарели писац који умире за време давања интервјуа, и „од првог лица једине, постепено прелази на треће.“ „Он све мање говори о себи, а све више даје сећања о себи, и то не своја, већ туђа. На крају помиње себе именом и презименом. [...] Писац још говори, али гледалац зна да је он већ мртав“ (Шалго 2007: 53). Тако се и у *Хроници* ауторски текстови постепено преобликују у сведочења о сопственом стваралаштву – Јудитин глас удружује се са гласом приређивача, коментатора, чиме се на концептуалном нивоу постиже виталност сећања, али се упућује и на немогућност њеног потпуног присуства и сведочења.

Напоредним постављањем фикционалног (које би представљало Јудитине ауторске текстове) и фактографског (које је везано за приређивачев интимни покушај сведочења о Јудитином животу) у оквиру *Хронике*, иронизује се поступак контрапунктирања симболичне представе и животног податка. Превасилажење поезије у стварности, као једна од важних авангардних интенција којој су тежили и Растко Петровић и Милан Дединца, овде се остварује како на плану целине, тако и на плану Јудитиних појединачних текстова: „У ткању те спреге личног и објективног, она је показала изузетно мајсторство; историја задобија блискост личног, непоновљивога, а њен живот ауру мита и зрачење вечито људског на прошло, будуће и садашње време, неухватљиво време стварања приче“ (Шалго 2007: 24). У вези са тим, намеће се и кључно питање *Хронике* које није шта значи књижевно дело, него како оно настаје, шта је оно што му претходи.

Мирковић тврди да „није могуће на плану чистог концепта наћи у историји литературе такав спој између мртве списатељице и њеног живог сапутника у уметничком делу“ (Шалго 2007: 25). Оно што се може пронаћи у, опет, авангардној традицији, јесу књиге које свој уметнички потенцијал, између осталог, заснивају на дискрепацији између аутора песама и приређивача, који и јесте и није иста особа. То би, рецимо, био случај са аутопоетичким избором из поезије Милана Дединца, *Од немила до недрага*, где разликујемо Дединца, писца пропратних текстова, и Дединца, аутора песама. Читава књига обележена је тензијом, несразмером као последицом немогућности да се приређивач врати у онај имагинативни, духовни, стваралачки оквир из којег је као младић писао песме, да оживи ону многострукост идентитета, бивших *ја* које је напустио. Такође, песнички субјект у збирци-плакети *Мртве рукавице* Риста Ратковића (1927), већ на самом почетку предговора доводи у питање ауторство сопствених стихова. Стихове ту заправо приређује/ тка/певуши фантом-баба, а лирски субјект

истиче да су „многи од тих стихова били некада предвиђени за ову књигу а сад ми се чини да их је боље цитирати онако како их је употребила фантом-баба“ (Ратковић 1927: 6). У сва три наведена случаја, несагласност ауторског гласа са самим собом упућује на то да постоји нека Другост која измиче, и која тако не дозвољава да се поврати замишљена, идеална целовитост. Код Дединца, та Другост представља немогућност достизања линеарног, уређеног сећања које би обезбедило веродостојност аутобиографије *Од немила до недрага*; код Ратковића Другост је изражена мотивима мртве жене, мртве сестре и мртвог оца; док је у *Хроници* Другост везана за потребу да се, посредством необјављених текстова Јудите Шалго, створи нека врста аутослике ауторке која не жели да опцрта координате своје поетике, него да истакне да су оне увек у процесу ре-креације. Да је ова игра конституисања лика Јудите Шалго кроз њену литерарну заоставштину свестан чин, говори индиректно и Зоран Мирковић. Не само да је дорађивао пронађене рукописе своје жене, него је и белешке о томе „уништио да би заменио траг“ (Шалго 2007: 25), доводећи опет и то, на другом месту, у питање: „Откуд знате да говорим истину?“ (Шалго 2007: 26).

Овакво разумевање изразито фрагментарне грађе која припада различитим типовима дискурса (есеј, фрагменти, дневнички записи, приповетка, песме, интервјуи, говори) могло би да одговара потенцијалној промени парадигме у поетици Јудите Шалго. Наиме, о смислености ове промене са опрезом говори и приређивач, који је, тумачећи одређен број прецртаних концепата пронађених у ауторкиној заоставштини, узео у обзир и могућност да је она „једноставно схватила да је време литературе техничких досетки и вратоломија прошло и да се литература враћа човеку, психологији, ликовима, животу“. „Њени омиљени писци су Иво Андрић и Александар Тишма“ (Шалго 2007: 26).

Тако би *Хроника* подразумевала неку врсту постхумног помирења између неоавангардне праксе и потребе да се она осмисли и артикулише кроз аутентичну слику света, који је преображен раскошном имагинацијом ауторке. Слична је ситуација и када је њен поетски опус у питању: у последњој збирци, поред очигледне језичке заокупљености која је у складу са неоавангардним тенденцијама, долази и до значајније обнове лирске интонираности и рехабилитације интимног доживљаја света.

Маја Ј. Медан, Катарина Н. Пантовић

GENRE HYBRIDITY IN THE WORK OF JUDITA ŠALGO

Summary

This paper deals with the genre ambiguity and hybridity found in the work of Judita Šalgo (1941-1996), with an emphasis on its position within the European (neo) avant-gardistic tendencies. During the 60s and 70s of the 20th century, the neo avant-gardistic movement produced progressive and engaging artistic practices all across former Yugoslavia, which were a response to the specific social and political environment. Therefore, it is of vital importance to enlighten the poetical and performative strategies used by J. Šalgo, through which the presence of the lyrical substrate is also preserved. This issue will be analysed on the example of two poetry collections, *67 minuta, naglas* (*67 minutes, out loud*, 1980) and *Život na stolu* (*Life on the Table*, 1986), whereas the second part of the paper will discuss the posthumously published prose piece *Hronika* (*The Chronicle*, 2007). As we will point out in the paper, *Hronika* presents a form of a posthumous conciliation between the neo-avant-garde practice and the need for its creation and articulation through an authentic image of the world, transformed via the vivid imagination of the author. It is similar when it comes to her poetry: her last poetry collection, apart from the apparent occupation with the neo-avant-garde language and structure of the text, introduces a significant renewal of the lyrical tone and of the intimate experience of the world.

Keywords: Judita Šalgo, genre hybridity, neo-avant-garde, performativity, authorship, identity.

ИЗВОРИ

Шалго, Ј. (1980). *67 минута, наглас*. Нови Сад: Матица српска.

Шалго, Ј. (1986). *Живот на столу*. Београд: Нолит.

Шалго, Ј. (2007). *Хроника*. Нови Сад: Студентски културни центар.

ЛИТЕРАТУРА

Белеслијин, Д. (2010). *Дан, контекст, брзина... ветра*. Панчево: Мали Немо.

Дражић, С. (2013). *Стварни и имагинативни светови Јудите Шалго*. Нови Сад: Футура публикације.

Негришорац, И. (1996). *Легитимација за бескућнике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада.

Ратковић, Р. (1927). *Мртве рукавице*. Београд: Заштита.

Стојановић Пантовић, Б. (2012). *Песма у прози или прозаида*. Београд: Службени гласник.

Ingenschau, D. (1982). „Poesie des Deskriptiven“. *У: Lyrik und Malerei der Avantgarde*. Hrsg. R.Warning und W. Wehle. München: UTB.