

Драган Хамовић
ПРЕКО ВЕКА

повеља

Драган Хамовић

ПРЕКО ВЕКА

Из српске поезије XX и XXI вијека

Едиција

повеља

Библиотека
ПОСЕД ПОЕТИКЕ
књига дванаеста

Уредник
АНА ГВОЗДЕНОВИЋ

Рецензенти
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ
Др ДРАГАН СТАНИЋ
Др ЈАНА АЛЕКСИЋ



НАРОДНА БИБЛИОТЕКА
„СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ”
КРАЉЕВО
2017

ПРЕКО ВЕКА

Књига је настала као резултат рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст“ (178016) који финансира Министарство науке и технолошког развоја Републике Србије.

На корицама:

Радош Ракуш, *Уранојолис*, акрилик, 1996.

„Код нас нема континуитета, код нас нема поштовања, код нас нема култа. Млађи су увек паметнији и знају све боље од старијих. То је чудна трагикомедија српске литературе. Општи закон непризнавања”¹ – овако је писао, месец-два пред Принципов Видовдан 1914. године, млади бард Милутин Бојић. Након Принциповог пуцња, изведеног у име читаве револуционарне „нове генерације”, настао је велики ратни полом и још један прекид мирног развоја. Из тога полома неће изаћи живни Бојић, а након послератног дисконтинуитета, чак ни она ванредна, лабудова песма о жртвеном поколењу неће успети да му заштити име од потискивања и заорава, ни од идеолошке етикете лошег књижевног примера за долазеће нараштаје. Тако ће и Зоран Мишић, у полемици из 1951. године, залажући се за признавање доприноса међуратних „грађанских” модерниста, Бојића поменути као наслеђе с којим су они с правом раскинули: „Наша литература између два рата, то су управо они писци који су престали да говоре језиком Милутина Бојића, и на томе послу откривања нових путева и нових изражајних могућности сви су понешто допринели, и напредни писци и представници грађанске литературе.”² Али, нови

¹Милутин Бојић. *Проза I*. Сабрана дела. Књига трећа. Београд: Народна књига, Библиотека „Милутин Бојић”, 1978, стр. 109.

²Зоран Мишић. *Реч и време I*. *Искушење поезије*. Београд: Нолит, 1963, стр. 17.

песнички модернисти које ће, недуго потом, Мишић здушно подржати, управити ново осветљење, поред осталих скрајнутих имена, и на Бојића, препознајући у видокругу своје „историјске свести” неке од битних преокупација прерано угаслог песника.

У познатом женевском разговору (1928) који је водио и записао Бранимир Ђосић, Милан Ракић, наизглед заћутали корифеј предратне српске поезије, изрекао је и неколико речи о тадашњој узбурканој књижевној ситуацији, обележеној свакојаким раскидима. Носилац поетике којој су бунтовни авангардисти замерали одвећ наглашен париски утицај и „псеудо-француштину”, поручује: „Младим народима треба много. Млади народи су као сунђер. Тако се и ми не смемо подати само *једном утицају*. Српски народ имао је на врату један или више страних народа, па је ипак доспео не само да настави свој пут, не само да се еманципује, него и да створи оно што је већ створио. А створио је много.”³ У наставку разговора, Ракић се дотиче и епохалне тежње нарасле након снажне историјске еманципације херојске Србије у Великом рату. А то је културна еманципација једног „младог народа”, који је доскора више учио од других и сустизао развијеније културе, али је, у своме развоју, запосео и нека своја, ваљана упоришта за даље стваралачке изазове: „Ја налазим да већ имамо добре *своје* књижевне традиције – и не само књижевне већ и друге. Не пребацујем новима што траже ново и иду даље. Не. Али им пребацујем што су све везе са традицијом прекинули. Само, ја сам уверен да ће се они ипак вратити и надовезати се на традицију, наставити традицију.”⁴ Тај наук, након негаторског налета, тада увелико дозрева и међу „новима”, што образлаже

³ Бранимир Ђосић. *Десет њисаца – десет разговора*. Прир. Јован Пејчић. Бор: Народна библиотека, 2002, стр. 144–145.

⁴ *Истио*, стр. 145.

једно од првих имена српске авангарде, Тодор Манојловић, у тексту „Традиција и доктрина” (1931). „Традиција је осећање, свест о континуалности нашег живота”, пише Манојловић, „о нашој присној повезаности са нашом прошлошћу чија нам искуства, сазнања и примери разјашњавају, расветљавају будућност. Ми живимо стално, тако рећи наслоњени на прошлост која нам служи као нека врста чврсте тачке при нашем надирању у будућност. [...] Без тог сталног, активног дејства прошлости кроз медијум наше свести и нашег сећања нема – као што је Бергсон јасно доказао – живота, тј. развоја и напретка.”⁵

Модернизам педесетих година двадесетог века, следећи смернице утицајног Т. С. Елиота, преводи питање песничког односа према домаћој традицији из полемичког и негаторског лика у дијалогски облик и у ствар избора по сензибилитету. За Миодрага Павловића, у тексту под насловом „О књижевној традицији” (1956), предмет тада веома учесталих разговора није прошлост, него „жива пројекција књижевне заоставштине на помичном екрану садашњости”.⁶ Пред савременим песником, вели Павловић, „искрсава један нов тренутак, за њега судбоносан: на коју се струју књижевне прошлости он ослања, којој од многобројних нити традиције верује”.⁷ Овакво становиште можемо упоредити с тежишним поставкама Гадамерове херменеутике, с описом односа између повесног субјекта (песника) и предања (књижевне традиције). Смисао прошлости, па и књижевне, одређује повесна ситуација са које трагамо за смислом. Предање је део нас, било да га прихватимо или одбијемо, али да би оно деловало морамо га и осветити. Тај однос је испитивачки, често напет, садржи „поларитет при-

⁵ *Писци као критичари после Првој светској рата*. Прир. Марко Недић. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 1975, стр. 267–268.

⁶ Миодраг Павловић. *Рокови поезије*. Београд: СКЗ, 1958, стр. 5.

⁷ *Истио*, стр. 10.

сног и страног” у динамици остваривања континуитета, кад се савремени и традицијски хоризонти, у нечему битном, могу стопити, тј. препознати и разумети.

Зато су водећи српски модернистички песници након Другог светског рата били неформални сарадници широког пројекта преоцењивања књижевне оставштине, пре свега сегмената потиснутих из активне и званичне књижевне свести и старог књижевног канона, а посебно после међуратног авангардног удара те надреалистичке идеолошке арбитраже, дејствене након друштвене револуције. Тако је Миодраг Павловић програмски кренуо у ново читање многих старих песника, међу којима је био и потцењени Бојић. И не само он, читава епоха српске поезије с почетка двадесетог века, неподобни међуратни песници а потом и старији књижевни слојеви, били су подвргнути откривању или новом читању, што ће исходити у Павловићевим добро знаним есејима и антологијама, међу којима је испредњачила *Антологија српској њесништва* (1964), где је први пут исказан континуитет српске песме у осмовековном распону – од Светог Саве до тада младог Јована Христића – изазивајући гласне идеолошке отпоре. Васко Попа, као састављач више „песничких зборника”, као и избора из поезије бираних претходника (Настасијевић и Костић), битан је саучесник тога прећутног генерацијског пројекта, чији се смисао може сажети у реченицу: *Посведочији свој избор из мајичне традиције, која није једнолинијска и не може бијти завек окироисана, нејо, њри њродубљеној културној самосвисти, шири своје ѡранице и на зайосѡављена или исѡиснуѡа ѡодручја*. Јован Христић, полемички наоштрено, враћа нпр. песника Стерију у ужи круг традицијских првака, из својих песничких разлога. Није друкчије поступао ни Иван В. Лалић у студиозним огледима о песницима као што су Војислав Илић или Бојић. Љубомир Симовић, потом и, рецимо, Рајко Петров Ного

или Милосав Тешић, настављају пројекат одржавања активне размене с националном књижевном традицијом по мери властитих ауторских искустава. Доприноси тих поставангардних песника, на освешћеном трагу међуратних авангардних путовођа, нашем насušном традицијском освешћењу нису мањи од најутемељенијих увида критичара и историчара књижевности, а неретко су их надилазили и свакако подстицали. А најважнији искорак, постојана тековина, јесте у томе што је у основи превладан – макар у средишњем, конструктивном току српске поезије друге половине двадесетог и почетка двадесет првог века – онај „општи закон непризнавања” о којем је некад писао Милутин Бојић. Опремљенији за такво, начелно разрешујуће искуство, савремени српски песници, чије опредељење није одсудно захваћено поетичким или идеолошким радикализмима, непрестано су свесни наслеђеног књижевног капитала и околности да се, према склоности (без других, спољних налога), према тој претходници одређују, једнако као и према својим егзистенцијалним подстицајима. Неки од таквих српских песника предмет су разматрања у радовима окупљеним у књизи *Преко века*, почев од освита вишелинијског двадесетог века до наших дана. У сегменту названом „Проматрања” то су проблемски засновани огледи, а сегмент „Портрети” чине текстови у којима су оцртани поетички профили низа песничких аутора, савремених или доскора савремених. А поезија је иначе напор да се, у језику и културном памћењу, пребаци *преко века* и одржи дубља непрекидност у испрекиданости и кратковекости постојања.

I
ПРОМАТРАЊА

АЛЕКСА ШАНТИЋ: НОВО ОСЕЋАЊЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

У писму упућеном 1904. године критичару Марку Цару можемо прочитати следеће сведочење Алексе Шантића: „Твоје ме писмо нашло, ево у Невесињу, гдје се бавим има већ три седмице. У овом лијепом српском крају, гдје су ми увијек почивале жеље, угодно се осјећам. Народ је красан, разборит и поштен, пун светијех идеала, пун вјере у будућност и пун устрајности, поткрај свих невоља и злих година које га глађу море! Откако сам боље упознао овај поштени искрени српски народ, ја сам се утјешо и вјерујем још у васкрс домовине.”¹ Као једно од битних одређења Шантићевог доприноса „обнови родољубиве поезије”, четири године доцније, Јован Скерлић наводи „патриотизам на реалном основу” и то што не воли апстракције него „живе људе, сељака”² Друкчији нагласак оваквом, у основи неспорном увиду, даје Перо Слијепчевић, када иронично примећује: „А Шантић уопште највише воли сељаке. Да ли је то ради тога што их мало познаје то не можемо рећи али да их мало познаје то морамо рећи.”³ Када кажемо да је Шантић песник патријархалне културе, ваља имати на уму да је унутар па-

¹ Алекса Шантић. *Изабрана дјела*. Књ. 5. Сарајево: Свјетлост, 1972, стр. 105.

² Јован Скерлић. „Обнова родољубиве поезије”. Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. 21, св. 11, новембар 1908, стр. 831.

³ Перо Слијепчевић. „А. Шантић”. У: *Огледи о српској књижевности*. Сабрана дела. Књ. 3. Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске; Београд: Свет књиге, 2013, стр. 247.

тријархалне заједнице већ било дошло до сталешког раслојавања и да Шантић, као изданак мостарске чаршије, предачко село тек накнадно упознаје. Прилази му као пројектованој предањској вредности што више није садржај нити његовог искуства нити ужег окружења. Он томе свету, значи, не припада, него га посматра са социјалне удаљености варошког сина, али му прилази – како вели Слијепчевић – с „носталгијом сељака” и продубљеним осећањем плебејског порекла. У тексту из *Босанске виле*, штампаном исте године кад и Скерлићева „Обнова родољубиве поезије”, Димитрије Митриновић оцењује да већина тадашњих српских писаца „нису умјетници него етнографи посебне врсте”⁴, чији је највиши домет приказ „нечег локалног”. Он овде даје виђење неопходног стицаја народног и модерног у књижевности, важно за разумевање средишњег Шантићевог лирског тока: „И сваки књижевни производ, био он ма какав, када је искрен, уједно је и народни. Отуда је и свака струја у умјетничком раду народна онда кад има своју полазну тачку у души самог народа и времена кад је постала [...] Данас је модеран онај ко осјећа сав овај хаос кључања и врења најпротивнијих и најпарадоксалнијих назора и система, сву ону нервозну, уздрхталу, несређену и неодређену атмосферу наше прелазне и, можда, изванредно значајне епохе.”⁵ Након две године, опет на страницама *Босанске виле*, Митриновић истиче да „лијепу средину између артистичке и патриотске тенденције погађао је чешће г. Шантић, који је дао низ доста лијепих патриотских пјесама, које нису патриотске тираде или мучна хипертрофија србовања у стиховима”⁶ – а тај вредносни суд постаје рељефнији у одјеку ранијег опажања о уметности са „полазном тачком у души народа” и модерности као актуелном осећању „хаоса кљу-

⁴ Димитрије Митриновић. „Национално тло и модерност”. Сарајево: *Босанска вила*, год. XXIII, бр. 19, Сарајево, 10. јула 1908, стр. 19.

⁵ *Истио*, стр. 20.

⁶ Димитрије Митриновић. „За наш књижевни рад”. Сарајево: *Босанска вила*, год. XXV, бр. 1–2, 15. јануар 1910, стр. 20.

чања и врења”. Такав узаврели садржај, пароксистички наглашен, на пример, читамо у Шантићевом ненасловљеном једанаестерачком сонету, датованом анексионе 1908. године:

Обешчашћено и кукавно доба,
Епохо мрља и ругобе трајне
У дубокијем тамницама гроба,
Гдје леже сунца и истине сјајне,

У твоме мору блата разум грца,
И нигдје копна ни обала тврди’!

Наспрам кукавног доба, код Шантића се помаљају и обликују узорни ликови из свога „упознатог” народа, као реална оваплоћења трпљеничких и отпорних народних сила.

Епохални хаос кључања и врења, вели Митриновић, а Милош Видаковић у „Лудој песми” (1913), рецимо, лирски поглед преусмерава на наследну тамну динамику унутар појединства: „Нека је благословен тај благородно-зликовачки разбуђени дедовски део у нашој души, који, волећи неред, пркоси свим робијама и конопцима и жели ослобођење заробљених, крваво и мучно дело.”⁷ Кад приписује новом, здушно подржаном књижевном нараштају „култ националне енергије и акције”, Скерлић потенцира свесни, али уједно и синергетски нагонски чинилац: „Нови национализам је у ствари животни нагон једне за живот способне расе, [...] високо осећање солидарности која у једну складну целину сједињује све нараштаје и све делове.”⁸ Мимо свесно усмерене енергије, аутори новог нара-

⁷ Милош Видаковић. *Сабрана дела*. Прир. Предраг Палавистра. Сарајево: Свјетлост, 1971, стр. 101–102.

⁸ Јован Скерлић. „Нови омладински листови и наш нови нараштај”. Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. 30, св. 3, март 1913, стр. 221–222.

штаја потенцирају тај унутрашњи „хаос кључања и врења”, у значењу блиском Јунговој верзији појма *либида* – што је с првобитног Фројдовога сексуалног значења у то доба преозначен као природна снага, добра и зла у исти мах. У бечком часопису *Зора* (1910) Перо Слијепчевић се залаже за „принципијелну” базу модерности „у народној традицији, и у хоризонталном, у нашој народној психологији и темпераменту”⁹.

Са описане подлоге ваља приступити и разматрању Шантићеве поезије, пре свега оне обележене тематиком народног колектива. Патриотска и социјална лирика обично се узимају као јединствена Шантићева лирска скупина. По речима Драгише Живковића, „овде се код Шантића не види разлика; његов саплеменик је радник, мајстор, човек од посла и од зноја [...] А симбол таквог радника је *шежак* на посној земљи”¹⁰. И сам Скерлић, када уводи политички термин *национализма* за ову књижевну појаву, уклања му значење „политичког правца”. Излажући Гијоова схватања уметности, чија је мисао положена у његове теоријске темеље, Скерлић напомиње да „естетика тежи ка заједници осећања и осећаја” и да су уметности „различити начини да се кондензује појединачна емоција, да се пренесе на друге, да се начини социјалном”¹¹. Дубинска социјалност естетског чина битна је одредница до које држи не само Скерлић, него и проавангардни, револуционарни Митриновић, као и читава активистичка струја надолazeће књижевности.

Да ли Шантића, у првој деценији двадесетог века, с Дучићем што чини свесни отклон од „гомила што нагле”, или с ин-

⁹ Перо Слијепчевић. „Модерна и ми”. У: *Књижевно-критички радови*. Сабрана дела. Књ. 4. Бања Лука, Београд: Академија наука и уметности Републике Српске, Свет књиге, 2013, стр. 43.

¹⁰ Драгиша Живковић. „Поезија Алексе Шантића – данас”. Поговор у: Алекса Шантић. *Песме*. Сремски Карловци: Каирос, 2015, стр. 191.

¹¹ Јован Скерлић. „Гијо”. У: *Писци и књије IV*. Из страних књижевности. Београд: Просвета, 1956, стр. 260.

дивидуалистом Ракићем што пружа свесну љубав мајци отаџбини, повезују само сонетни и други облици у два усавршена силабичко-тонска метра? Да ли читање Шантића у родољубивом или (доцније привилегованом) социјалном кључу, односно у оквирима школски издељених лирских врста, исцрпљује друга могућа читања, она што би песника непобитније увела у модернизаторски простор српског парнасосимболизма? Још 1909. године Аница Савић „Вече на шкољу” доводи у близину Верлена¹², али поглед на француску страну не даје сувише потврдан одговор. Поглед на словенски Исток, опет, помаже да изиђемо из устаљених граница наших тумачења. У компаративном разматрању одлика руског и српског симболизма, Милосава Стојнић (премда се Шантићем у раду не бави) указује на моменте помоћу којих је могућно Шантићев изврсни родољубиво/социјални лирски корпус сагледати у светлу тада савремених токова једне рођачке културе и књижевности.

Наиме, наша ауторка подсећа да је „насупротив осећању човекове уклетости којима је обележена поезија европских симболиста, у поезији руских симболиста [...] развијено схватање да је уметност један облик религије, уметник њен свештенослужитељ”¹³. Како ово темељно становиште руских симболиста, које није морало бити Шантићу познато, не препознати у песми „Музи”, датованој мучно подстицајне и лирски продуктивне 1908. године. Песник је свештенослужитељ свога народа, песма је и молитва и причешће и пратилац до жртвеног места:

¹² Аница Савић. „Алекса Шантић. Пјесме. Мостар 1908”. Нови Сад: *Лейоис Мајице српске*, год. LXXXII, књ. 255, 1908, стр. 68.

¹³ Милосава Стојнић. „Подударности и сличности руског и српског симболизма”. У: *Српски симболизам: типолошка истраживања*. Београд: САНУ, 1985, стр. 675.

Горе нам плачу... Јауци су чести...
Устај и црну одеждо обуци;
Свијетли путир понеси у руци
И крепком вјером мој народ причести!

Молитвом топлом гњев бога укроти,
И тражи милост напаћеној груди;
С мученим робљем мученица буди
И с њиме ступај крсту и Голготи!

С првом је одликом у вези и преовлађујуће становиште руских симболиста „да је уметност не само естетички него чак пре свега етички чин”.¹⁴ Код Шантића етичност, не једино борбе и побуне него и делања уопште, прожима средишњицу његове лирике, па се тако, у поенти сонета „Моји очеви” (1912), предачке фигуре појављују „као бунтовници свети / Са душом олуја што хрли и лети, / И крилима златне распаљује луче”. У спрези с претходним – а то је са Шантићевим случајем најупоредивије – Милосава Стојнић наводи запажање да „у поезији руских симболиста од почетка XX века готово доминира [...] социјална и родољубива тематика и проблеми свакодневице: пропадање села, [...] савремени тренутак руске историје под теретом прошлости”.¹⁵ Као и Шантић у песми „Хајдемо, Музо”, руски симболисти већином одбацују индивидуализам уколико је без чврсте релације с припадајућим народом. „Следствено томе”, напомиње наша ауторка, „руски симболисти предлажу и промену назива симболистичкога правца у уметности у ’реалистички симболизам’, ’неореализам’.”¹⁶ Тако се онај (у критици радо истицани) реализам, миметичност Шантићевих

¹⁴ *Исџо*, стр. 676.

¹⁵ *Исџо*.

¹⁶ *Исџо*, стр. 677.

сељачких лирских ликова, суптилно преводи на вишу раван значења.

Посебно испитивање могло би решити питање да ли је реч само о типолошкој сродности или о непосредном утицају руских песника, што за предмет нашег бављења није одвише ни важно. У таквом неком истраживању, пажњу може привући књига изашла у Мостару 1900. године, *Песнички зборник* „угледних производа српског, хрватског и страног песништва”, чији је састављач Јован Максимовић, иначе познати преводилац руске књижевности. Према оцени приређивача Шантићевих *Изабраних дјела*, „зборник је учинио снажан утицај на тадашње српске пјеснике и пјеснички подмладак”.¹⁷ Међу руским ауторима заступљеним у Максимовићевом зборнику, налазимо по један превод Димитрија Мерешковског и Владимира Соловјова, представника првог таласа руског симболизма – премда за њихове текстове не можемо рећи да су утицали на овде разматрани Шантићев круг песама. У назначеном мистичко-симболичком лирском обликовању отаџбинске земље и тежачких фигура као носилаца њене исконске снаге, можемо указати на Максимовићев прозни превод песме Фјодора Тјутчева, под насловом „Отаџбина руског народа”, у којој распознајемо стицај тематских елемената особених и за Шантићеве песме. Наводимо овај превод у целини: „Та бедна сеоца, та оскудна природа – о рођена земљо дуготрпљивости, о земљо рускога народа! Неће појмити и неће оценити горди страни поглед, шта се крије и тајно сија из смирене наготе твоје. Оборен крсним теретом, сву те је, рођена моја земљо, у ропском виду обишао Цар Небесни, благосиљајући те.”¹⁸ Не само Тјутчевљева похвала оскудици и трпељивости, прожета хри-

¹⁷ Алекса Шантић. *Изабрана дјела*. Књ. 5, стр. 279.

¹⁸ Јован Максимовић. *Песнички зборник*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1900, стр. 133.

шћанским знамењем, него и лик Цара Небесног који „у ропском виду” походи и благосиља такву земљу, елементи су упоредиви са Шантићевим лирским поступком сакрализације своје земље „убоге и голе”. Исто тако, Шантић на више места прибегава сликама теофаније, уводећи у херцеговачки предео животворну фигуру Христа. Тјутчева, аутора песме о несазнајној Русији која се вером а не умом прима, руски симболисти су откривали као једног од „најзначајнијих претеча”¹⁹. На том трагу, још даље у унутарњем развоју, с позиција доста блиских Шантићевим, наступа и млађи савременик Николај Гумиљов, полемични наследник руских симболиста, кад у својој побуни једначи етику и естетику, афирмише „мушки чврст и јасан поглед на живот” и култ мушке снаге, индивидуализам што „у свом највишем напону гради друштвени живот”.²⁰

Као и преци, преминули очеви, и друге етички повлашћене фигуре у Шантићевим лирским описима задобијају енормни, симболички раст. Ово је и уочено у критици, али узгред и често редуковано на план социјалне симболизације. Као Мештровић у скулптури, тако и Шантић, махом у сонетима, обликује грандиозне ликове-симболе од оближњих људских појава. У сонету „Ковач” (1905) насловни јунак бива именован као „символ снаге недоступне”, отеловљење оне затомљене националне енергије коју помиње и Скерлић и његови младобосански следбеници на пољу ослободилачке акције:

Под ударом снажним лете искре крупне
Ко да се метеор расипа у ноћи,
И он, с тешким маљем, у овој самоћи,
Изгледа ко символ снаге недоступне.

¹⁹ Миодраг Сибиновић. *Руски ђесници од барока до авангарде*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1995, стр. 108.

²⁰ *Истио*, стр. 160.

Труди су га часни створили у челик –
О како је зоран! О, како је велик,
И сјајан ко вече на врсима јела!

Такође, у сонету „Пред колибама” (1908) описани лик тежака доспева до титанске величине: „Теби што вијек свој обливаш знојем / И као титан замахујеш красном.” У „Прољетним терцинама” (1911): „Мотика туче, и у голе прси / Сухог тежака душа неба вије, / И зној му купи... Одјекују врси.” Сличан се приказ понавља и у позној песми „Тежак” (1918): „Замахујем. Свуда купина се сплела / Па ми земљу крије.” У песми „Сижачи” (1911) насловни јунаци такође сејући расту и подижу се у вертикалу захваћену епифанијом. Замах „красном”, тј. крмпом што пробија каменито тло – којим се започиње песма „Моји очеви” – можемо означити као типичну симболичку сцену централног круга Шантићевих песама. У Митриновићевим „Естетичким контемплацијама” (1913) читамо дискурзивни опис аналоган овом лирски опредмећеном, где се естетска и друштвена акција међусобно подупиру и оснажују: „Напред се мора, јер је безмерна воља живота у нама што нас гони, вечна воља, као воља створитељева јака; а има доброг разлога за живљење, није без благе сврхе сва грдоба коју нам род подноси од кад га је немоћног и победничког на земљи.”²¹

У фигурама тежака што замахују тешким оруђем Шантић твори нов херојски национални симбол, робустан и реалан, који можемо упоредити с Мештровићевим скулптурама (слављеним од стране Скерлића и Митриновића). Битна је разлика у томе што пројектант неоствареног „видовданског храма” тада поглавито обрађује ликове из класичног епског предања. У реченом смеру Шантића тумачи Исидора Секулић, у својој

²¹ Димитрије Митриновић. „Естетичке контемплације”. Сарајево: *Босанска вила*, год. XXVIII, бр. 20, 30. октобра 1913, стр. 285.

импресији из 1918. године, у *Књижевном Јују*. Ни помена о социјалној димензији, смисао песама о тежацима доживљен је у метафизичким размерама: „Шантић је певач човека са највећим немиром на свету. А тај је човек тежак [...] Да тежакова душа, као и његово поље, не зна зна тачку мира. Све је у њој промена, растење од данас до сутра, чежња сазревања, и највећи немир баш у време жетве.”²² Ни помена о етнографији Херцеговине и локалности ликова – све је уопштено, симболично, свежажеће значење. Миметички опис, детаљан али селективан, подређен је поступку симболизације.

Као пример песме у којој се опис задржава на полазном и довољном реализму може послужити позни сонет „Ручак” (1918). Овде наилазимо на подробен опис лика „згуреног хамала”, носача у часу када скрушено обедује оскудни оброк. Ништа у опису не сугерише некакав епифанијски излаз или узлет, лик остаје нехероизован, недивинизован – али је лирски сагледан с емпатијом, људски солидарно. Ово јесте социјална песма, реалистичког поступка, као и социјално декларативне „Хљоб” или „Рибари” (1906), док неке друге, с народним ликовима од „снаге недоступне” и „великијех дјела”, сугеришу садржај виши и обухватнији. „Угљари” (1912), на пример, излазе из чисте мимезе уводном сликом: „Све један по један, уморан и бедан, / Излазе из гротла, у прљавој раси, / Што су за њих дуги у подземљу часи / Откали од праха угља.” Након ове слике, маркиране хтонском језом, опис се ипак враћа у дескрипцију имажистички, или пак акмеистички, прецизну и конкретну.

У есеју о пријатељу Шантићу, Јован Дучић пише да „патриотска песма пева љубав за тло, која је уопште најдубља и најмрачнија човекова љубав на свету.”²³ У тексту „Обнова ро-

²² Исидора Секулић. „Алекса Шантић”. Загреб: *Књижевни Јуј*, год. 1, бр. 22–24, 1918, стр. 373.

²³ Јован Дучић. *Моји сајушници*. Београд, Сарајево: БИГЗ, Просвета, Свјетлост, 1989, стр. 167.

дољубиве поезије” Врло сличним речима Скерлић карактерише не Шантићеву, него поезију младог Вељка Петровића, који се, по речима критичара, „осећа моћно везан за своју земљу, као биљка свим кореном и жилицама својим.”²⁴ Скерлић овде поентира високим судом о песнику „Српске земље” и „Новог Антеја”: „И никада у нашој поезији није боље и лепше изражена она тајанствена веза која постоји између човека и земље из које је изникао, она чудотворна и исцелитељска моћ ’рођене груди’ на децу њену.”²⁵ Ипак, родољубива тематика и код Шантића је исказивана кроз поменути мрачну везу појединца с родним тлом. Антејски аспект је овде у корелацији са пређашњим фигурама, носиоцима народне снаге. Исидора Секулић га као таквог вишестрано одређује, с мистичном а не родољубивом ауром: „Извор његовој поезији је тле које газимо”²⁶, „Песник тежака и земље”, „Топли родољуб на штурој њиви нашој”.²⁷

Од ране песме „Голом стијењу” (1891), кроз романтичарски топос *стијења* као знамен постојаности оскудне епске земље, Шантић тематизује овај лични однос:

Али ништа, стијење мило,
Срце није присвојило
Млађано ми – као ти;
Ништа душу моју тако,
Плаховито, силно, јако,
бујно, снажно врело, жарко,
Са љубављу не напи.

²⁴ Јован Скерлић. „Обнова родољубиве поезије”, стр. 832.

²⁵ *Исјо*, стр. 133.

²⁶ Исидора Секулић. „Алекса Шантић”, стр. 373.

²⁷ *Исјо*, стр. 374.

У песми „Ја не могу овдје” (1902, Женева), у паралели између слободног и великог европског света и домаћег тла, завичајни комплекс песник уводи у декларативном тону:

Моја душа воли овај крај слободе,
Ову земљу људи, једнакости, права.
Ал’ тамо, врх кршâ гдје облаци броде,
Тамо, с голих брда гдје мирише трава,
Тамо, гдје су моји другови и браћа,
Тамо, роду своме душа ми се враћа.

Варијацију ове песме налазимо и у песми „На повратку” (1910), у којој лирски глас препуштање сиренском зову даљине. Раскидање „светих уза” сматра својом издајом, због чега моли родну земљу за опроштај („Оставих тебе, презрех твоје сузе, / И со и хљеб твој, топла грудом моја, / И дрско свете све раскидах узе. // [...] На топла њедра, да одморим кости / И биљем видам убуд оштре драче, / Прими ме, родна земљо, и опрости!”).

У песми „Елегија” (1903) симболичку жижу завичаја представља река што спаја раздобља и поколења:

Твој је шумор пјесма коју гaleb лаки
На сребрна крила дочекује зором;
За њу знаде дрвље, лист и камен сваки,
Њу ти чује облак и небо над гором.

Ја у њојзи слушам повијест из данâ
Кад син земље ове није прахом био.

Слично Дучићевим прозачним отеловљењима женског начела, симболистичкој „Вечној женствености”, завичајна ре-

ка добија оличење у златокосој и плавоокој нежној силуети „мога рода тужне елегије”. Неразлучивост појединца, саме његове телесности, од родне земље, везаност најпре традицијски подразумевану па онда освешћивану, Шантић доводи у близину предсвесног доживљаја земље као, према Рикеровим речима, „митског имена телесног усидрења у свету”. У епохи загледаој у унутарње сфере појединства које ствара, и наш песник увиђа и тај мрачни удео којег се не можемо без последица одрећи, него тај удео приводимо свести и вољи што нас покреће у живот и акцију.

Као што је хероизовани тежак-знак „убоги друг дубрава и врела”, скопчан са земљом коју обрађује зарад опстанка и неумитног повратка праха праху, тако се и лирски глас идентификује с муњом опаљеним дрветом, у песми „Часови” (1908), или, директније, с бором у песми „О боре стари” (1911). Дрво је посредник између земље и неба, корења и грана што се пружа према своду, дрво је сведок свих тамних сила и удара подземних и надземних, „невидовних снага” што продиру кроз камен и земљу: „И у мојој крви / Овај грдни повор ја ћутим гдје врви, / И од мога жића све остаје мање.” Идући ка финалу, повратак земље земљи, поновно митско сједињење са родитељском указује се као прећутни и нагонски жељени исход, лирски глас постаје „само црне земље шака”. У борбеније интонираним терцинама песме „О боре стари” у фокусу се налазе жиле јаког корена. За разлику од Дучићевог „Бора” (1918), безименог „страшног грмена” у којем хучи горско врело и ноћу звездама преноси „горке самоће ове земље”, Шантићев бор из земље не црпе осаму него снагу:

О боре, упи’ своје јаке жиле
У ову земљу пуну црне драче...
У њој су снаге, у њој твоје силе.

У њој је лијек за срце што плаче,
У њој се врела наше крви лију, –
У ту крв свету упи' јаке жиле
У ову земљу пуну црне драче...

Ако у периоду авангарде представа Мајке Земље израња на видљиву површину, у борбеној генерацији опседнутој спојем „националног гла и модерности”, а пре свега ослобођењем од статуса хабзбуршке колоније, тај архетип био је на дохвату, показујући се у својој динамици и двострукости, стваралачки проживљен и посредован. Поистовећење лирског гласа с оро-нулим домом, други је смер Шантићевог дијалога с изворима наслеђа у себи и припадности трансцендентној заједници живих и мртвих, повезаних песничким нитима и заједничким тлом у којем су описали животни круг, као синови и кћери земље. Рационално суспрегнути Ракић, у песми „Силно задовољство” (*Песме*, 1903), такође долази до представе о учешћу многих поколења, „струјању крви разних” у индивидуалној свести и животном покрету.

Поводом Мештровића, Митриновић пише о потиску из колективних дубина у чину самооткривајућег индивидуалног израза, а индивидуализам је прва разликовна ознака уметности новог раздобља: „Стварање неодољиво, које продире из дубина несвијести, из онога тајанственога чвора гдје је спој индивидуалне душе једног уметника и колективне душе, Gesamtgeist-а једнога народа.”²⁸ Излазећи из романтичарске парадигме, у дослуху с појавама што су обликовале разне варијетете симболизма, Шантић је развио управо описано јединство појединачног и колективног у изразу „прелазне епохе” кључања и врења, такве особито за неослобођени део српског наро-

²⁸ Димитрије Митриновић. „Мештровић”. Сарајево: *Босанска вила*, год. XXVI, бр. 10, 31. маја 1911, стр. 147.

да. Отуда се његова социјалност и родољубиви исказ – макар у оним неретким примерима што чине очити искорак ка новој поезици – не исцрпљује у границама коју је романтизам био поставио, него сведочи дубок дослух с унутрашњим, непосреданим наслеђем, блиско искуствима руских симболиста, Њима је, као и Шантићу, била подстицајна „родна анархична стихија” (Александар Блок). У томе склопу, Шантићеве песме издваја Скерлић, идеолог националне и друштвене акције, као и књижевни прваци Младе Босне, несклони анахронизмима а отворени за нове приступе, засноване у духовном контексту модерне а радикално изражене у авангарди. Ново осећање заједнице у модерно доба индивидуализма умерено је унутар наслојеног и социјално сензибилног појединца, отварајући се према архетипској сфери у којој се живо срећемо с предаштвом, али и колективом савременика. Такве искораче сведоче неке од најпризнатијих Шантићевих песама, досад углавном читане као социјалне и родољубиве.

МИЛУТИН БОЈИЋ: ОД ХЕРОСТРАТСКЕ ДО ИСТОРИЈСКЕ СВЕСТИ

Тумачи који су оцењивали удео Милутина Бојића у српском књижевном развоју у први план постављају *историјско* осећање његове поезије. Још 1919. Аница Савић Ребац сагледава Бојића као песника живота, али и као „обожаваоца прошлости”, који своме лирском темпераменту налази „најбоље резонанције у вековима примитивних и несломљених инстинката”, док му прошлост такође пружа и „праву аполинску визију живота”¹. Ово је, чини нам се, најцеловитије захваћен Бојићев песнички портрет. „Некада лична гордост претвара се у охоли пркос национални”, исписује Исидора Секулић 1935. и скицира песникову еволутивну путању: „Иде Бојић у све већа искуства и у филозофију отаџбине.”² Исте године, Бојићев друг и ривал из младости, Станислав Винавер, у есеју „Скерлић и Бојић”, уводећи тему Византије као песничке опсесије њихових почетака, наводи да су Византију обојица осећали „као историјску загонетку”, као „судбину која је изградила, како је могла, срж прошлости.”³ Није случајно што Бојића, у међуратном

¹ Аница Савић Ребац. *Сјугије и ојпеди*. Нови Сад: Књижевна заједница, 1988, стр. 389.

² Исидора Секулић. *Ојпеди и зајиси*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 1971, стр. 97.

³ Станислав Винавер. *Чардак ни на небу ни на земљи*. Београд: Француско-српска књиџара А. М. Поповић, 1938, стр. 92.

и доцнијем идеологизованом раздобљу потиснутог аутора, после Другог светског рата у фокус враћају, са својих дубљих разлога, водећи српски елиотовци, песници Миодраг Павловић и Иван В. Лалић. Као нову врлину коју Бојић уноси у нашу патриотску поезију Павловић истиче „развијену историјску свест”⁴, док Лалић уочава да је Бојићев предмет занимања „историја као континуитет људске судбине – и као право на континуитет, на сећање као људску детерминанту”⁵.

Наследовање у генерацијском ланцу књижевности Бојић поставља усред написа публикованог пред почетак Великог рата, а чији се нагласак на појму *континуитет* у књижевности може лако пресликати и на однос према прошлости уопште: „Континуитет у литератури је први закон. Без њега је све празно и растурено, без идеје, без логике, без циља.”⁶ Из писма брату Радивоју из Рима (9. октобра 1916) можемо издвојити још један песников исказ у славу континуираних људских градилачких напора: „Видео сам древну антику, видео сам чаробне, мистичне манифестације средњег века, видео сам модерни дух, чуо реч данашњице. И веруј ми, царство лепоте, царство уметности кроз векове истим звуком слави бескрајну величину, кроз векове говори истим језиком. Акценат је друкчији, али језик је исти.”⁷

У Бојићевој лирској оптици прошлости, ипак, не претеже рад културе и стварања, него дејство сталног сукоба и разарања, што је сасвим разумљива позиција за сведока, учесника и, коначно, жртву епохе три отаџбинска рата. У лирском сажи-

⁴ Миодраг Павловић. *Осам њесника*. Београд: Просвета, 1964, стр. 122.

⁵ Иван В. Лалић. *О њоезији*. Дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 68.

⁶ Милутин Бојић. *Проза I*. Сабрана дела. Књига трећа. Београд: Народна књига, Библиотека „Милутин Бојић”, 1978, стр. 112.

⁷ Милутин Бојић. *Проза II*. Сабрана дела. Књига четврта. Београд: Народна књига, Библиотека „Милутин Бојић”, 1978, стр. 256–257.

мању, прошлост је „вечно иста прича исте патње” („Развејане ватре”, 1912), а у песми „Земља олује” (1912) савремена заветна изгинућа његовог нараштаја песник проматра као продужетак повесне константе простора: „Вековима се врх лешева клало, / А земља им је жедно мозак пила.” Историја, то су бруталне слике што се периодично враћају на овдашње тло, непрекидност варварских насртаја и жртвеног крварења. Дубоку историјску сонду Бојић зарива у поеми „Химна поколења” (1913), у којој најпре евокује слику раздраганих „синова Рашана” и прапредачке дивљине што јури на повесно позорје византијске васељене:

Мој народ дахће, дршће, стреми
И дивљим оком бесно лута
[...]
Закрвавише се старе ране.
Ја видим дивљу, страсну
Крв прадедова. Пени, хуче,
Чека, да као лава шине.

Лако препознајемо нескривени дијалог с песмом „Наслеђе” Милана Ракића, као и одјек Бојићеве песме „Ја знам” (1911). Јуначни и груби Ракићеви преци у Бојићевој песми још су јаче обележени бесом и дивљом страшћу, истина дезоријентисаном: „Ја знам да имам крви дивљака, / Што гори болом, страшћу и жудом / И пламти бесом голих горштака / И разлива се у трену лудом.”

Сазнање да прошлост и колективитет нису наметнут садржај већ су садржани у нама и одређују нас, чак без нашег знања, свест о унутарњим изворима наслеђа у појединству, чини искорак у епохи пренаглашеног индивидуализма. Милутин Бојић и почиње егоцентричним ставом у дебитантској песми

„Вране” (1910), важној и стога што упућује на мислене подстицаје њеног кључног смисаоног акцента: јато врана, мисао „како је ужасно с другим једнак бити”, тријумфални крик и издвајање једног врана као вође јата, те напослетку објава рађања *Воље* у дотад безвољном лирском посматрачу. Базичним појмом мисли Шопенхауера па Ничеа завршава се дебитантска Бојићева песма. Тачније, реч *Воља* уводи се у оптицај у низу других песама, као кључ за разумевање узбуњене унутарње атмосфере. Траг је читљив: иза Бојића је остао кратки приказ Ничеовог *Заратустуре* у преводу Милана Ђурчина (1911). Бојић истиче Ничеову „револтну природу” и „нервну борбу” у доласку до речи што емоцију треба да искажу: „Његов револт звони као труба, његов гнев трује, његова мржња нагриза, сахрањује, а његова патолошка страст за новим, чистим и светлим заноси.”⁸ Тако је *Воља*, јака али неусмерена, стожерна реч и у другим песмама из Бојићевог првог таласа, као у песми „Младост” (1910): „Ја знам само хоћу, а не знам шта хоћу, / Стотину бих ствари у један мах хтео / [...] Као какав дивљак азијских племена, / Што бесни од бола, а несрећан није.” У песми „Вечито сунце” (1910) изнова затичемо варијацију на тему незадрживе *Воље*: „Ја хоћу буру пуну моћи свеже; / На живот који умире полако / [...] Ах, то ја хоћу и пун страшне воље, / Да грмим кроз ноћ, да одјекну горе.”

Пишући о немачком неоромантизму, омладинском покрету или југендстилу с краја деветнаестог и почетком двадесетог века, Ридигер Зафрански као битну одлику овога правца истиче, поред осталог, управо овакву „живост која захтева уобличење” и указује на лектуру што утиче на тадашњи духовни контекст: „Чита се Заратустра. Његова опомена *Останијте верни земљи* слуша се и прихвата са жаром.”⁹ Неоромантизам

⁸ Милутин Бојић. *Проза II*, стр. 34.

⁹ Ридигер Зафрански. *Романтизам. Једна немачка афера*. Прев. Мирјана Аврамовић. Нови Сад: Адреса, 2011, стр. 223.

се обично узима као ознака за рукавац ширег симболистичког покрета, а Бојићева поезика углавном потврђује речнички опис правца: по бираном језику и очуваном култу форме и бризи за риму, по декадентном артизму што производи и бизарне слике и емоције, по његовом окретању егзотици и прошлости. „Ничеово име је у међувремену иначе било постало знак распознавања нових романтичара: ко је живот бранио од грађанске конвенције, утилитаристичког размишљања, рационализма, радо се позивао на Ничеа. Значајна уметничка струјања на почетку века – симболизам, југендстил, експресионизам – сва су инспирисана Ничеом”, исписује Зафрански о сензибилитету чије одлике препознајемо и код нашег песника, особито на самим почецима, пре него што су наступила ратна апокалиптичка виђења.¹⁰

Рефлекс Ничеове лектире снажно улази у подлогу Бојићевог лирског становишта, али не само у изразу противречне младалачке динамике. Песму „Вечито сунце” песник означава као одломак „из епопеје *Воља*”. „Зато је воља, у дугом развоју човечанства, најзад и ојачала, ослободила се [...] да би се животна снага у њему развила и накупила до крајње мере”, читамо у Ђурчиновом предговору трећег и четвртог дела *Зарайустира* (1914): „Човек кога треба његови подивљали нагони да доведу до тачке да не може више сам себе издржати те се услед тога зажели противнога од себе [...] Што дубље зарони у необуздано, дивље, најземаљскије и најчовечанскије, утолико ће резултат бити лепши и натчовек божанскији и савршенији.”¹¹ Призвани и духовно легитимисани варварски потенцијал у себи самом, у више песама штампаних између 1910. и 1912. године, Бојић обликује кроз лајтмотив рушења храмова, као чин

¹⁰ *Истио*, стр. 227.

¹¹ Милан Ђурчин. „Фридрих Ниче: скица његове филозофије”. У: Фридрих Ниче. *Тако је говорио Зарайустира*. Део III–IV. Београд: Књижарница С. Б. Цвијановића, 1914, стр. XXIV–XXV.

генерацијског безобалног револта. У песми „Мртви богови” (1910), на пример, уводи се старо оличење дивљег пустошења у лику хунског вође, мада и рушиоци постају накнадне жртве свога делања: „И слични дивљој Атилиној хорди, // Жртвенике смо развејали давно. / И сад без вере у магле јесење / Дршћемо бледи и плачемо стравно: / Срушеног храма дави нас камење.” У песми „Поезија” (1911) исти се мотив пресликава на лик и статус актуелне поезије, вероватно и као дозивање с Ракићевом песмом „Песнику” („Сруши, ко од шале, њихове олтаре / И идоле њине којима се диве”). Бојић прозачну алегоријску женску фигуру што оличава поезију приказује као измучену, обешчашћену, ускраћену и за могућа места прочишћења: „И слушај руљу где урличе хуком / И бездни с новим рипидама хрли. // Храмове тражиш? Пали су олтари.”

Песма „Херострати” (1912) доводи бесне ништитеље до зида егзистенцијалног апсурда, као новог, комплекснијег смиса оног тона Бојићеве поезије: „Залуд наша длета и напори дуги: / Ни рушити ништа ми немамо више, / И храмове већ су порушили други. [...] И дижемо с муком горостасне лавре, / Да бисмо их свесно сагорели сами.” Истоветан, херостратски генерацијски самоопис читамо у Бојићевом политичком чланку „Пробудиће се Шумадија” (1911), у којем се поставља дистанца према рушитељском духу, с којим се, испрва, песничко ја донекле и поистовећивало. Ово је већ глас одлучног младог народног прегаоца, на трагу акције његовог књижевног покровитеља, Јована Скерлића. Бојић тако пише: „Давно већ престали смо ми да продужимо зидање нашег народног дома, оног светог дома коме су ударили темеље Карађорђе и Милош. И не само што тај свети храм не зидамо, не довршујемо, ми и оно што су они подигли рушимо. Камен по камен, циглу по циглу вадимо из њега, и мирно гледамо како се руше његови читави зидови. Сваки дан све више ми скрнавимо дело наших

славних дедова, сваки дан све више ми обесвећујемо нашу највећу светињу!”¹² У другом чланку, „Нова генерација” (1911), енергија што га потреса и протреса бива сасвим усмерена, а Бојић даје прилог артикулацији борбеног програма свога жртвеног поколења, подложен култом народне снаге и воље за одржањем, дат с ничеанском нијансом, с тим што је вољно и борбено појединство натчовечанских амбиција постало интегрисано у колектив који чине исто такви, самосвесни, усмерени појединци: „Ми имамо права да победимо, јер хоћемо да живимо; ми ћемо се борити, бунити, противити, одупирати, мрети, гинути.”¹³

Ако уз наведене Бојићеве речи прислонимо Ничеово становиште да моћ једне воље испробава „према количини отпора који она може да пружи и према величини бола и мучења који може да издржи окрене га у своју корист”, видећемо да потоња поетичка лозинка „бола и поноса” није стајала само на подразумеваном српском епском и слободарском упоришту, него је била подупрта и актуелним философским импулсима што су озрачили тадашњу епоху побуне. Наш колективни подвиг народног ослобођења, опеван Бојићем од 1912. до 1917. године, био је део ширег ослободилачког и револуционарног замаху. „Напред се мора, јер је безмерна воља живота у нама што нас гони, вечна воља, као воља створитељева јака”, бележи на блиским ничеанским координатама и Димитрије Митриновић, у тексту „Естетичке контемплације” (1913), својеврсном манифесту српске прекодринске протоавангарде.¹⁴ Исте године, у чланку „Нови омладински листови и наш нови нараштај”, на млађег Митриновића позива се и сам Скерлић: „Место ’статике’ још недавнога жалосног, малокрвног и клонулог доба,

¹² Милутин Бојић. *Проза II*, стр. 141.

¹³ *Истио*, стр. 134.

¹⁴ Димитрије Митриновић. „Естетичке контемплације”. Сарајево: *Босанска вила*, год. XXVIII, бр. 20, 30. октобра 1913, стр. 114.

како би рекао Митриновић, јавља се увелико ’динамика’ данашњице, један нов дух вере у живот, љубави за рад и стварање, националне енергије.”¹⁵

У поменутом евокативно-полемичком есеју „Скерлић и Бојић” Винавер оцењује да је Византија за Бојића „била нешто слично староме блеску који се спомиње у народним песмама нашим”, свдећи на исти поетички модел Дучићеву и Бојићеву лирску Византију. „То није била аутентична прошлост него једна рекламна прошлост”, вели Винавер, чија иронија на моменте убедљиво погађа декоративне садржаје префињених Дучићевих „Царских сонета”. Поред књижевних сродности, Винаверово полемичко поистовећење Дучићевог и Бојићевог приступа средњовековљу никако не издржава читалачку проверу. Винавер, понављамо, у полемичком кључу разлике пре небрегава, док још Аница Савић Ребац, одмах иза Великог рата, прецизније поставља њихову паралелу: „Још више него Дучић, он је песник нашег царског доба. С једне стране је у њега више директна историјског смисла и више хисторичарске акрибије; с друге стране, више култа за манифестације необуздана живота.”¹⁶

Док је Дучићева слика високо стилизована у државотворном и духовном патосу, Бојић програмски нарушава монументалну равнотежу „Царских сонета”. У песми „Страх” (1913), у инвокацији средњовековних предака непосредно оспорава сакралну подлогу старе државе и културе. Песник притом афирмише снагу и експанзивну вољу, али не и покајност и молитвеност:

¹⁵ Јован Скерлић. „Нови омладински листови и наш нови нараштај”. Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. 30, св. 3, март 1913, стр. 220.

¹⁶ Аница Савић Ребац. *Истио*, стр. 390.

Ви, што Бизант тресли сте пун силе,
Копљем дворско пробијали кубе,
Чијих коња копите су риле
Црвен мрамор и бронзане стубе.

Што јесење кад вас засу иње
Тражили сте манастирска бдења?
Нашто тамјан, смирне магле сиње?
Место пира, кипарис и вења!

Другим речима, ратничку разузданост сваке врсте песничко ја претпоставља духовној потки немањићске епохе. Нема сумње да овај вредносни обрат песник дугује ничеанској инспирацији. Као што је познато, Ниче осуђује хришћанство јер оно одриче вредност поноса, као и „сјајног анимализма, инстинкта рата и освајања”, „освете, беса и сладострашћа”. У средишту Бојићеве слике старе епохе није Душанов торжествени и мондени двор, као код Дучића, него управо визија непрекидног крварења и бешњења. Таква визија обележава, у склопу ове теме истакнуту, песму „Земља олује”, испевану усред новог ратног збитија, макар било и победоносно: „И тако вечно ове исте стопе, / Крв нова сити. О, земљо олује, / Мрко ти чело страшне капи шкропе / И чудне химне изнад тебе хује!” Време Балканског рата и фигуре из освештаног предања срећу се у песмама на истим старим поприштима, али у искошеној лирској перспективи. Лик Цара, у песми „Сен” (1913), Бојић даје у гротескном, сабласном сазвучју, његова сен непокојно лута тражећи спас између нових хумки: „По улицама прљавим и кривим / Замире поноћ, а врх кућа лута / Сен Цара Силног од кута до кута: / Спасења тражи у гробљима живим.” Слично гротескно обликовање налазимо у аветињској слици ноћне поворке мртвих хероја и њиховог муклог већања на хуму „са

кога први поход поче”. У другој верзији, коју налазимо у *Сабраним делима*,¹⁷ ова песма је насловљена „Краљеви” и разликује се само у насловној речи: то је готски језовита поворка старих краљева, а не палих хероја са шајкачама и гуњевима. У песми „Годишњица” (1913) Бојић активира древни митолошки код у лирској сцени наопаког кола „аветиње модре” на гробљу, чија појава „победном звуку” пуне долине даје подругљив призив. С друге стране, у „Поноћној песми” (1912–1913) натуралистичка слика мртвог војника осталог да труне у муљу, можда и на самом Косову, иронијски поништава неизбежне епске предањске аналогije: „А заборављен леш у муљу труне / Што чекао је Косовку с кондиром / И свога цара с челичним панциром / И слепца да му смрт сложи у струне.” Ако и гдекад поентира у афирмативном тону, Бојићеве отаџбинске песме из Балканских ратова задржавају мрачну интонацију, далеко од сваке рекламне прошлости или химничне садашњости. Више навек је ово на шта указујемо, у накнадном полемичком напомену, напосто превидео.

У светлу приказаног откорака од декоративног духа тзв. „рекламне Византије” треба разумети Бојићеву стратегију у песничкој драми *Краљева јесен* (1913). Још у пролошким катренима песник програмски поставља захтев за деромантизацијом историјских фигура, те првенство даје раздешеној вољи за моћ, људским распонима од високог до ниског, менталитету у коме препознаје себе и свој нараштај: „Ми видимо да сте често били ниски, / Па ипак смо горди, јер моћни и смели / Чинили сте што сте морали и хтели. / Волимо вас топло – били сте нам блиски.” И у одабиру историјског градива за драмску причу Бојић иде у истом смеру – а реч је о сижеу што осликава брутални и декадентни аспект српског средњовековља. С

¹⁷ Милутин Бојић. *Поезија*. Сабрана дела. Књига прва. Београд: Народна књига, Библиотека „Милутин Бојић”, 1978.

више страна Бојић деконструираше житијски стилизоване представе, уводећи елементе интрига, мрачне страсти и инцеста на двор остарелог краља Милутина, и то у часу када ослепљује сина, стога што млади претендент изазива јаку пожуду премладе маћехе Симониде. Лик будућег архиепископа Данила дат је у макијавелистичком формату, као носилац и егзекутор идеје о држави као чудовишту што потири људске појединачне жеље: „Држава, тај колос моћни и крвави / У плашту црвеном од крвопролића, / Наше ситне жеље затири и дави.” И овде можемо прозрети одјек *Заратустре*, јер и у Ничеовом спису налазимо врло упоредиво негативно одређење државе: „Државом се назива најхладније од свих хладних чудовишта. Хладно, и лаже.” Традицијски култ државе и државног разлога, на самим Бојићевим почецима, стављен је под удар оштре индивидуалистичке критике.

Али, да ли је, осим у оном херостратском чиниоцу, ничеански утицај допринео и Бојићевом профилисању дозреle историјске свести, да ли је откриће и ослобађање воље појединца добило дубље утемељење? Одговор који би нашао потврду у завештајној збирци *Песме бола и њоноса* (1917) опет можемо наћи у предговору српског преводиоца *Заратустре*: „Онај у кога је данас већ така воља, није савремен, у њему има генија, то јест онога што се у једном часу ослободило човечанскога, што се дуго и мучно купило и збијало [...] живи и ради све што је некад било живо и радило у човеку, у њему је целокупна свест човечанства, тако да је све мишљење управо поновно мишљење, сећање, повраћање у оно што је некад било, атавизам [...] јер само оно што је старо и најстарије одређује будућност.”¹⁸ Свест о стихијском, подземном деловању прошлости најпре исказује Бојићева рана песма „Ја знам”, писана с позиције узвитлане младалачке субјективности, из нагонске

¹⁸ Милан Ђурчин. „Фридрих Ниче: скица његове филозофије”, стр. XV.

и адреналинске – више него са освешћене архетипске позиције. Лирска самосвест тек ће захватити дубље у прошло време, кренути у сједињење са заједницом у прошлости и садашњости.

Након сучељавања удаљених епоха у поступку лирског сажимања вечито истог удеса на пољима старих и нових балканских ратова, посебно место, наравно, заузимају Бојићеве песме с искуством страдалног повлачења српске војске и народа. Исти поступак, преклапање историјских равни, затичемо у документарној прози „Србија у повлачењу”, где се спомен на успон и мучна слика расула народа сударају, у трагичном контрасту, на тлу његових високих постигнућа и сведочанстава културног трајања: „Пећ, стара српска Патријаршија, некадашње једино светло место српске културе из страшног доба петовековног ропства под Турцима, данас је позорница најмучнијих, најтежих призора. Око ове мале вароши, која је у удољини а изнад које се дижу огромне залеђене планине, слегло се све што је остало још од негдашње богате Србије.”¹⁹ У годишном смртног одласка, Бојић пише једну од варијација на сцене из „Србије у повлачењу”, надајући својој песничкој визији и мотив луталаштва, с призваним библијским подтекстом, причом о изабраном а проклетом народу:

Отаџбина наша са патње је знана,
Лутајући ми је носимо у себи;
Она је у крви наших вечних рана,
И, кушам те, судбо, такву је погребити!
[...]
Ми, као литија, лутамо с трубама
Од кута до кута, од града до града,
Час сами, час с децом, стадом и љубама,
Носећи стегове и власти и пада.

¹⁹ Милутин Бојић. *Проза II*, стр. 217.

Лутајући, ми је носимо у себи, пева Бојић, сведок и ученик, с неупоредивим искуственим ослонцем за ову велику тврдњу. У песмама што тематизују страдални пут кроз црногорске и албанске зимске врлети страшан лични доживљај постаје надлични, јер га дели с мноштвом других појединстава, у живој народној *заједници страдања*, ренановски речено. У заједници страдања нација постаје најдубљи лични избор, јер она, како подсећа Милош Ковић, „помаже човеку да врати јединство прошлости, садашњости и будућности, да превлада ограниченост сопствене егзистенције и све присутнију усамљеност која се шири са јачањем модерних, индивидуалистичких идеологија”.²⁰ Вољно *ја* улива се у отпорно и пожртвовано епохално *ми*, баш како је дато у песми „Звезда” (1915) из рукописне заоставштине – по наводима приређивача Бојићеве сабране поезије – песми уобличеној на путу између Љеша и Скадра. У динамици узајамног односа појединца и колектива песма протиче, као варирана и дорађена слика заједничког пута, симболички озрачена у евхаристијском и голготском кључу, на путу успињања, управо онако као што је, о Ничеовом *Заратустри*, деветнаестогодишњи Бојић написао: „Он се поноси што може као Гете рећи: ’Преко гробова, напред’ и речи новог сунца подвлачи и њима грми на сав глас.”²¹ Средишњица песме гласи:

Сви смо род и ником нико својта није,
Свак је свет за себе, сви свет један скупа.
Заједничка нам је гетсиманска купа.
Иста је горчина нафоре ма чије.

²⁰ Милош Ковић. *Ујоришћа*. Београд: Catena mundi, 2016, стр. 69.

²¹ Милутин Бојић. *Проза II*, стр. 34.

Зато ма колико када би нас пало,
Ипак ћемо бити сви скупа на мети
И стубама истим ка Храму се пети;
Зато нам је мало до гробова стало.

Сви смо једно, а свак значи живот цео,
Сви звезда водиља, што вечито плама,
И она је цела у сваком, у нама,
И свако је од нас један њезин део.

Исидора Секулић такође пише о песниковом поистовећењу с народом са којим састрадава: „Бојић тражи народ као личност; тражи народно биће као идеју. Та идеја је нешто велико, и ма шта да се постигне или изгуби, она је одмах опет нешто још веће.”²² Осећај општег болног сједињења, у песми „Јединство” из 1916. године, протеже се на сваку крваву стопу пређеног простора: „Великим јединством сви најдаљи кути / Збратимљени истим јауком и патњом / Виде: циљу једном раштркани пути / Збирају их чудно пред великом пратњом.” Војска мученика у „Плавој гробници” бива сједињена у „огромном мрцу” чија „велика душа” лута. Удес пренамученог народа и нараштаја, у песми „Сејачи”, Бојић упоређује „са судбином Јова”. Колективни лик потом сажима у лик старозаветног страдалника у песми „Повратак”, датованој у 1915. годину („И кали нови путир васкрсења, / Праведни Јове, и ником не реци / Патње отаца и бол искушења, / Но песму сунца гуди својој деци”) – а у „Нереченим мислима” (1916) колективни лирски субјект директно преузима Јовов очајно молбени глас.

У другом смеру опсежног симболичког сажимања песник изналази фигуре „Стражара” и „Вечне страже”, што су наслови Бојићеве песме и недовршеног свега о историјском ходу

²² Исидора Секулић. *Истио*, стр. 96.

српског народа, ходу што врхуни тешким путем којим је и сам прошао, а из тога пева потиче и овај навод: „Корача се, иде... И на врху стиже... / О, овај оркан цичи, мучи се и напреже / Да очаране жртве у амбис вечног диже / И да их ланцем страшним опасава, стеже.” Делује зачуђујуће антиципаторски одељак у помињаном Бојићевом чланку „Нова генерација”, писаном четири године пре рубног егзистенцијалног искуства песниковог нараштаја: „И пошто човечји живот иде цивилизацијом навише, сунцу и светлости, висини, из дубине и мрака, као уз неки висок брег, као на неки велики планински врх, само они који могу издржати многе напоре и тешкоће, који могу сами себе савлађивати и на нова попришта све узвишеније борбе изводити, који су способни да стану супрот свих неприлика и препрека што нас сналазе у животу, само се они могу надати победи, само се они имају права уздати да ће стићи тамо.”²³

Да ли је предложак овакве слике човечанског успона ка светлом циљу такође нађен у *Зарайусири*, можемо нагађати, али оба описа, као и Бојићеви лирски описи искушане албанске голготе изразито коинцидирају. Упоредимо претходни навод с наводом из трећег дела Ничеовог чувеног списа: „Ах, треба да се почнем пењати најкаменитијом стазом својом! Ах, пошао сам ево на наусамљенији пут свој! [...] Сада тек крочиш својим путем величине! Врх и амбис – сад су једно и исто [...] Ти крочиш својим путем величине: сада треба да ти највише храбрости улива то што иза тебе нема више пута!”²⁴ У апстрахованом опису песме „Синови земље сунца”, нађеној у оставштини, чини се извесном ничеанска стилизација слике „Србије у повлачењу”: „И вођени вечно мишљу о бескрајном, / Мислени и горди, пуни остварења, / Лутају кроз пустош, пипају за тајном / Шибани олујом страшног искушења.” Како год би-

²³ Милутин Бојић. *Проза II*, стр. 131.

²⁴ Фридрих Ниче. *Тако је говорио Зарайусири*. Део III–IV. Београд: Књижарница С. Б. Цвијановића, 1914, стр. 4.

ло, реч је о слици архетипског карактера, с тим што се такав архетип Бојићу, Винаверу, или пак Растку Петровићу, уистину догодио.

У обимом замашном песничком делу кратковеког Милутина Бојића, у песмама успостављених аналогија између историјског искуства ондашње ратне савремености и повесног и епског предања, проговара аутор што развија и уједно помера поетичке оквире српске модерне одликама које можемо одредити као неоромантичарске, исказујући индивидуалистички отклон од наслеђа романтизма и уз наговештаје долазеће авангардне епохе. Потом се песник обрео у новом осећању заједнице страдања, кроз усложњену самосвест о личном учешћу у повесном покрету свога народа и своје земље, у вечитом повратку истих агоничних искустава. Бојић, као дете свог века, проткива косовски заветни образац Ничеом („Туђој крви”, 1917):

Но ипак са песмом рађам се и гинем
У земљи што вечно мре и васкрсава,
Сижем небу, сунца, да са њега скинем
И падам у понор, где недохват спава.

У тој чудној земљи, где се песмом плаче,
Где се плачем пева, где се смрћу живи,
Стоје моје куле од времена јаче
И споменик, ком се ни ругај, ни диви.

Модерни лични сусрет с дубоком историјском залеђином, у коју нас уводе најпре Ракићеве песме, у Бојићевој поезији добија на рељефности и трагичкој парадоксалности без овостраног разрешења. Отуда је у осећању историје Бојић ближи својој хронолошкој генерацији, која ће до свога пуног ауторског гласа доспети након рата, него Дучићевим химничним и светлим „путима величине”.

ПЕСНИШТВО МЛАДОБОСАНАЦА И ГАВРИЛО ПРИНЦИП У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

Младу Босну, као књижевну формацију, у видокруг историје књижевности увео је Предраг Палавестра својом студијом и хрестоматијом *Књижевности Младе Босне* (1965). Многи би се и данас запитали колико књижевни напори махом остали на покушајима могу издржати пробу накнадног критичког испитивања, а пре свега окупљања у јединствено проблемско подручје. Учинак политичке борбе реченог нараштаја добро је познат, али колики је њихов књижевни допринос? Пандан Палавестрином „групном портрету” широке скупине младих бунтовника и стваралаца у покушају може бити Скерлићева студија *Омладина и њена књижевност*. Два покрета, Уједињену омладину српску и Младу Босну, дели пола века а повезују идеје културног напретка и народног ослобођења. „Омладина је неоспорно имала успеха са буђењем и јачањем националне свести, и са стварањем оне моралне атмосфере која је Српско-турски рат од 1876 учинила могућим”¹ – истицао је Слободан Јовановић. Уз извесне ограде, нешто слично можемо рећи за удео младобосанаца у навечерје Првог светског рата или Великог рата.

У моралној подлози њихове борбе књижевност била је незаобилазни чинилац. Исто тако, национално и социјално

¹ Слободан Јовановић. *Из историје и књижевности II*. Београд: БИГЗ, Југославијапублиц, СКЗ, 1991, стр. 550.

еманципаторски подухват у приликама кад је азијатско ропство замењено хабзбуршком окупацијом и потом анексијом, подухват преузет од старије генерације политичких и културних актера, учинио је да и Сарајево избори статус видљивог књижевног топоса унутар полицентричне српске књижевности. Тај центар је општио с развијенијим књижевним центрима, понајпре са слободним и динамизованим Београдом. Црњански у „литерарним сећањима” из 1929. године сведочи не само предатни изразити утицај потекао са књижевне периферије, него с те стране ослушкује надолазак непосредне поетичке будућности: „Што се тиче литерарних утицаја из тога доба, забележио бих Митриновићев. Сећам се својих другова који су изгинули и оних који су остали живи, а ’баве се’ књижевношћу: сви су они надали се, више него од других, од тог песника. (Ућуталог, уосталом, као и Ракић, потпуно.) Лириком Митриновићевом заносили смо се, па и у њој оним што је ’послератно’. Разликом коју је Митриновић од ’предатне’ значао.”² Апатни Димитрије Митриновић, „један од аутентичних футуриста” – чији је текст „Естетичке контемплације” (*Босанска вила*, 1913) препознат као „први футуристички манифест српске књижевне авангарде” – вођен несвакидашњим знањима и занимањима, вишедеценијски утицајни рад наставља у Енглеској, од прекретне 1914. не објављујући више на српском.³

Пре него што је постао песничка тема и маркантан књижевни симбол, Гаврило Принцип је, као и многи његови другови, показивао и књижевне амбиције. У капиталној студији *Сарајево 1914* Владимир Дедијер дотиче и то питање: „Прин-

² Милош Црњански. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, L'Age d'Homme, 1999, стр. 88.

³ Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне критике 1768–2007. I*. Нови Сад: Матица српска, 2008, стр. 213.

цип није имао много талента за поезију а тежио је да постане песник. Колико је познато, само се двапут усудио да својим пријатељима покаже неке своје стихове. Једном је то учинио пред Драгутином Мрасом. Дрхтећи као дете, читао је своје стихове о ружама које цветају на дну мора за вољену девојку. Мрасово мишљење било је неповољно. Други пут је Принцип покушао да понуди песме Иви Андрићу. Говорио му је о неким својим стиховима и Андрић му је рекао да их донесе. Принцип је обећао, али их није донео. Кад га је Иво Андрић питао зашто их не доноси, Принцип је одговорио да их је уништио.⁴ Друкчијег је пак мишљења Дучић, за кога је сарајевски атентатор имао „неоспорну песничку жицу”, постављајући једног до другог Шантића и Принципа.⁵ Ипак, оно што је Принцип написао – а посредно је сачувано – јесте за памћење, јер извире из главне жиле националног меморијског изворишта: „Ко хоће да живи нек мре, / Ко хоће да мре нек живи.” Принципови зидни стихови о нашим (свагдашњим) лутајућим сенима, исписани у самици у чешком Терезину – преселише се одскора на један београдски зид, на графит у улици његовог имена, као саглашавајући одговор нове генерације: *Наше ће сјене ходати ио Бечу...*

Првак новог књижевног таласа после Великог рата, Милош Црњански, уводи песмом „Спомен Принципу” (*Лирика Ийаке*, 1919) на велика врата скрајнути лик младића (безмало свога исписника) који је повукао окидач за почетак великог изгинућа и (чинио се) коначног народног ослобођења: „Хајдучкој крви нек се ори цик, / Убици диште видовдански храм!” У *Ийаци и коменџарима* (1959) Црњански евоцира националне при-

⁴ Владимир Дедијер. *Сарајево 1914*. Београд: Просвета, 1966, стр. 315.

⁵ Јован Дучић. „Патриотизам у књижевности” (*Зора*, 1899). У: *Моји сајушници*. Књижевна обличја; Прикази и белешке; Чланци. Београд, Сарајево: БИГЗ, Свјетлост, Просвета, 1989, стр. 158–159.

лике прекинуте сарајевским видовданским хицима. Тамни вилајет, анектирана босанска периферија указала се као средиште: „Босанци су са масовне, већином литерарне патриотске акције Пречана прешли на директну, терористичку акцију која је убрзала смрт Аустрије.”⁶ Али, окидач пре судбоносног окидача беше притиснуо Богдан Жерајић. О томе један младобосанац бележи: „Затим, кратко време после усамљеног отменог крика нашег незаборављеног друга, у нама се је почео да буди наш расни атавизам и нашим венама потекла је нервозно крв наших дедова.”⁷ Побуђени расни атавизам и нервоза дедова изнуђују подсвесне, предањске моделе реаговања. Поред све актуелне и одоцнеле литературе с истока и запада, коју су упијали где год су шта могли, најдоњи потисак био је неумољив. Још Дедијер, у идеолошки лимитирано доба титоизма, одређује као духовну подлогу младобосанске борбе епски образац „косовског тираноубиства”: „Њихове идеје о перманентној побуди и праву на убиство тиранина зачеле су се пре свега под утицајем домаће фолклорне филозофије, како је она била изражена у јуначком народном епосу и поезији Његошевој.”⁸ Умримо да свагда живи будемо. Нека буде борба непрестана.

Књижевна акција беше подразумевани облик делања младобосанског нараштаја, свесног и чињенице да тешка реч треба да има и делатну аргументацију. „Шачица младих литерарних ентузијаста, који су били страшно покренути ка будућности и одушевљено, фанатично верни идеји свеопштег прогреса” – записао је о 50-годишњици Сарајевског атентата Палавистра поткрај студије *Књижевности Младе Босне* – „остварила је на тлу наше модерне културе прву доследно ангажовану књи-

⁶ Милош Црњански. *Лирика*. Прир. Живорад Стојковић. Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, L'Age d'Homme, 1993, стр. 136.

⁷ Предраг Палавистра. *Књижевности Младе Босне II*. Сарајево: Свјетлост, 1965, стр. 17.

⁸ Владимир Дедијер. *Сарајево 1914*, стр. 393.

живност и јуначки пала и стоички сагорела у борби за оживо-творење исконске жудње за слободом, поистовећене са бујном и цветном младалачком љубављу према животу.”⁹ А можда је ово и једина до краја „доследно ангажована књижевност” у веку испуњеном привидне или калкулисане књижевне ангажованости. Јер, махом свако устукне пред самим чином жртве – а тај су моменат младобосанци јасно образлагали у својим програмским текстовима.

„Циљ је нове омладине, опијене борбом за остварење јасно оцртаних идеала, радикална борба до жртвовања; у томе смеру има да пође цело наше васпитање и спремање”¹⁰, писао је године 1912. у чланку „На почетку дела” Милош Видаковић, песник и критичар знатног замаха, који ће млади живот окончати три године касније, доспео чак у подалеки Велес. „Наше идеје нису пратила дела и схватљиво је да су наше речи сматране за буновна грцања мале деце”¹¹, бележи 1913. Боривоје Јевтић, Принципов вршњак, у чланку „Идеје и дела”. Следеће године Јевтић бива ухапшен и потом, након вишемесечне тортуре, спроведен у Зеницу на робију, којој ће, срећом, видети крај. Или, како је 1912. певао најпродуктивнији аутор стихова међу младобосанцима, Јово Варагић, прозирући у песми „Будућност” – а њему ће самом будућност потрајати још само четири године: „Не хтијућ животом живјет’ једног роба, / Ниједнога од нас више бити неће, / Ал’ ће остат пјесма кроз сва људска доба / О народу једном храбром ал’ без среће.”¹²

„Бити песник” – вели Дедијер – „то је Принципова генерација сматрала посебним знаком вредности [...] Многи од њих били су песници по начину живота, ако не и по текстовима

⁹ Предраг Палавистра. *Књижевности Младе Босне I*. Сарајево: Свјетлост, 1965, стр. 262.

¹⁰ Предраг Палавистра. *Књижевности Младе Босне II*, стр. 11.

¹¹ *Истио*, стр. 17.

¹² *Истио*, стр. 384.

који су остали иза њих.”¹³ Реч је о генерацији што је постављала замашне задатке себи и књижевности којој су припадали. Као и у политичкој акцији, у књижевности су такође деловали у знаку превирања и трагања за својим поетичким ликом, тежећи да размакну досегнуте границе, а заправо припремајући овдашњи терен за откривалачке и ништитељске радикализме авангарде. Загледани у културне центре српског и хрватског народа (чији су најбољи изданци били, тих година, веома зближени), као и у европске средине до којих су доспевали и чије су универзитете дуже или краће похађали, градили су генерацијску, својеглаву самосвест. Тако су и могли – како је раније тачно примећено – да не следе у свему свога признатог учитеља националне књижевне акције, Јована Скерлића, рецимо у његовим негативним оценама нових лирских декадентата, или да проблематизују гледишта и радове других ауторитета из матице. Једно од кључних питања за унутрашњи развој српске књижевности и културе постављено је у самом наслову чланка „Национално тло и модерност” (1908) Димитрија Митриновића. Иако је креативно посведочен у делима наших најбољих стваралаца, наведени однос остаје неразрешен у српској културној самосвести до данас.¹⁴

На становишту што мири „национално тло и модерност” младобосанци и заснивају свој пројектовани, у замецима тек реализован књижевни профил. Отклон од фолклоризма и површинске етнографије, али и сентименталне лирске монотоније својих савременика, биле су одреднице што су младобосанске лирске покушаје доводиле до првих самосвојних ауторских нагласака. Међу песничким остварењима младобо-

¹³ Владимир Дедијер. *Сарајево 1914*, стр. 17.

¹⁴ Више о томе у: Драган Хамовић. *Пути ка усјавној земљи. Модерна српска њоезија и њена културна самосвеси*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016, нарочито у поглављу „Књижевност Младе Босне: Национално тло и модерност”, стр. 72–86.

санаца, разумљиво, налазе се одлике и парнасосимболистичке поетике и социјалне лирике непосредних претходника, али и текстови у слободном стиху и песме у прози с експресионистичким наносима. Отуда се, рецимо, Варагић свакако наслања на Шантића, док књижевно обавештени Милош Видаковић – ако изузмемо „Царске сонете” као рефлекс на „староставно” отменог Дучића, као и Бојића – излази у сусрет наступајућој авангарди. Његова „Луда песма”, у својој програмској полемичности, раскида формалне и друге устаљене конвенције: „Ово је песма без ритма и рима, ово је песма написана обичним речима, јер јој музика стихова неће дати лепоту коју она и не тражи. Ово је песма нелепа и одваљена као сив камен из наших срца, дубоких и мучаљивих као пећине. Ово је песма крвава, јер је намењена онима који су крв левали, који су били горостасни у прегарању у жртвовању себе, мислећи добро другима.”¹⁵ У запису „Живот” Видаковић као да говори из књижевне епохе коју није дочекао, уносећи међу борбене и бунтовне тонове и свеобухватни витализам Гијоа, али и животни елан Бергсонов, као што навешћује и Црњанскове суматраистичке везе дотад непосматране: „Све живи, увек живи, пошто све има један безмеран разлог који никад не престаје. Вечито само живот. Чујте! Нема смрти. Каква спасоносна утеха, лепша од свих религија, од свих филозофија, свих хармонија и светлоносних таласа, уништавајући једну фаталну заблуду. Све је вечити живот. [...] Живот у највећој мери, са највећим интензитетом. Егзалтирати га до највиших врхунаца, опити сва своја чула, опити мозак и свест. Осећати бескрајно обиље живота у њему. Око себе, кроз себе, кроз земљу, осећајте, осећајте, кроз ветрове, кроз мора, кроз ваздух, осећајте, осећајте, кроз звезде, кроз сунце и све што је иза њих, тамо даље.”¹⁶ Жи-

¹⁵ *Исјо*, стр. 387.

¹⁶ *Исјо*, стр. 55, 57.

вотворна повезаност свега са свиме. *Има сеоба. Смрти нема* – допире из књижевне будућности одговор на Видаковићев озарујући запис из године почетка Великог рата.

Не можемо превидети ни песме некога ко се, међу младобосанцима и доцније, по стиховима није одвише распознавао. Наиме, Перо Слијепчевић 1913. објављује две песме о тек утихлој трагичној опсади Скадра. За разлику од високих стилизација и апстракција у парнасовском третману актуелне српске епопеје – код Дучића, као и у Видаковићевим сонетима – у песмама „Скадарска војна” и „Жене” лирски ракурс спушта се у непосредну близину догађаја и промаљају реални ликови скадарских епских заточника, мушких али и женских, у беспримерном али узалудном пожртвовању: „Низ арбанашке равни замагљене / у поворкама дугим иду оне. / По цела мноштва, у црну ко ноне, / путују оне, замишљене жене.”¹⁷ Пре потоњих Симовићевих, очито, распознајемо и монументалне Слијепчевићеве „Источнице”, за које песник *Источница* није ни морао знати, али су оба удаљена песника делила истоврсну визију живоносног женског принципа.

*

Гаврило Принцип, младић с именом архангела и титулом у презимену, постављен је на самом челу поратне авангарде као књижевна фигура, симбол маргиналног јунака, без златног ореола. Скрајнут након велике страдалне победе, имао је боготан потенцијал за генерацијску идентификацију. Док су младобосанци били привучени Мештровићевим пројектом Видовданског храма, након „велике лудорије рата”, читава та државотворна замисао авангардисти Црњанском делује гро-

¹⁷ Перо Слијепчевић. *Белетристички радови и ирејиска*. Прир. Радван Вучковић. Бања Лука, Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске, Свет књиге, 2013, стр. 126.

тескно наспрам мученика Принципа и толиких знаних и безимених. Беше то одговор „са такозваног дна народа”, усмерен према хладном „империјалном” врху – не некаква противсрпска работа или непатриотски отклон песника – код кога је родољубље (по Црњансковим аутоироничним речима из *Ишаке и коменџара*) имало „облик наслеђеног породичног лудила”. Принципа, хероја и народног сина, Титова Југославија прихвата као „икону”, револуционарног претечу, а младобосанце – будући да их није било само православних, него и босанских муслимана и римокатолика – читава као веснике здружене ослободилачке борбе југословенских народа.

Иван В. Лалић двапут тематизује Принципов историјски чин. Први пут, у песми „Гаврило Принцип” у збирци првенцу *Бивши дечак* (1955), а потом се – рекли бисмо с правом – истој теми враћа песмом „Принцип на бојишту”, у збирци *Крућ* (1968), с назнаком да је посвећена „Оцу”. Био је то за песника повлашћени сегмент породичне меморије, живота оца Влајка, „више пута хапшеног” као припадника Младе Босне. У раној песми, из спољне посматрачке тачке сагледава и реконструираше доживљајне појединости младића у дугим тренуцима пред атентат. У доцнијој песми проговара у првом лицу. Укинута је маниристичка дистанца ране песме, као што је померен фокус с унутрашњег доживљаја на „идеолошку” позицију, тј. митску или предањску матрицу Принциповог акта. Лик Принципов, у унутрашњем монологу, самарава свој наум према епској слици Косовског боја („Овај излазак на пусто разбојиште, / Без бурме и коласте аздије, / Без табора честитог кнеза”), при чему одсуство епске сценографије потенцира унутарњи, духовни садржај убилачког чина. Атентатор је помешан не само са пролазницима, него и са „златним сенкама”, витешким прецима: „Ја сада већ без избора, на празном пољу / Где тутње копи-та битке // Подижем руку: // – Све да свето и честито буде – //

И пуцам.” Између мисли да је Принципов чин ствар индивидуалног избора и крајњег сазнања да смо у власти велике приче чији смо заточеници, креће се модерни, егзистенцијалистички нагласак Лалићеве песме, која се ипак окончава личном одлуком да се на такав поредак пристане и окидач повуче. У *Стиховима из дневника* (1990), у документарној поезији разуђеног слободног стиха, Стеван Раичковић понудио је и параболу „Аустроугарски престолонаследник”, под кровним значењем парадокса из стиха Момчила Настасијевића: „Лове а уловљени.” Малтене манијакални устрељивач животиња – за каквог је важио надвојвода Франц Фердинанд – постаје ловина младог ловца, потом самог препознатог „као беспомоћни и уловљени соко у кавезу”. Лиричар је распоредио повесне чињенице и дискретно указао на аналогije између два (упореди-ва и неупоредива) људска удеса.

С краја шездесетих, Принципова сен осењује читав један нараштај младих песника затечених у Сарајеву. Рајко Петров Ного је, недавно, оставио вредан мемоарски запис о улози младобосанаца у обликовању његових вршњака, о младалачком фантазму по имену Гаврило Принцип: „Више нас зближавају заједничка незадовољства и јунска побуна него што нас раздвајају вере и нације. Тек ћемо касније почети да напредујемо у прошлост... Засада пишемо песме о Принципу, јер је Гаврило Принцип, прерушен у завереника анархисту, био наш преки путовођа из охолог заборављања сопствених коренима... Ево нас како на Видовдан стајемо у Принципове стопе крај Принциповог моста и рецитијемо оно што је сужањ у затворској порцији урезао [...] (Још дуго, када се већ будемо осули, за Видовдан ћемо Караџић и ја носити цвеће и палити свеће младобосанцима крај Кошевске капеле).”¹⁸ Нашло се толико еле-

¹⁸ Рајко Петров Ного. *Зайиши тио, Рајко*. Београд: СКЗ, Београдска књига, 2011, стр. 41.

мената, социјалних и менталитетских, за поистовећење с митским атентатором, којим је била симболички маркирана топографија сарајевског градског језгра. Налет из забити у прво доступно средиште великог света и живота – био им је заједнички аутобиографски сиже. У песми „Надиремо скитски”, из „шездесетосме”, Ного даје бруталну, цинично романтичну аутопројекцију: „Надиремо ситни здепасти и тврди / Освајамо мучки лоповски хајдучки / Косооки кривоноги пригушени скитски / Трпки полудивљи надиремо митски.” „Прадедовским тмицама” заокупљен је и у наводу поменути Радован Караџић у два песмама надахнутим Принципом. Опочињући имаго претка појављује се приликом агоничног саморазматрања лирског гласа што не препознаје мету личне борбе, не препознаје ни себе самога, заправо. Тако је, рецимо, у песми „Збогом атентатори”: „Изгубљена браћо, то нас време проба. / У главаре света пуцајте без мене! / Сулуди другари. Гавранови века. / Свет је на путељку, без снаге и вере, / Без мете и метка.” Слична смисаона интонација, епохалне нискости и бесциљности, провејава из ране песме Ђорђа Сладоја „Сарајево, Сарајево”, поентиране следећим катреном: „Чујем: шушти свила, звецкају панцири. / Пролазе лакеји, кљаста ађутанти, / Свечана страшила, сподобе и жбири: / У кога да пуцам и кога да памтим.” Недавна Сладојева песма, „Гаврило Принцип” (*Злајне олујине*, 2011), подразумева стапање перспектива и гласова лирског јунака и лирског субјекта с искуством нашег времена.

Милан Ненадић, по милости рођења Принципов земљак, био је опсесивно усмерен на дописивање модерне песничке митопеје о Новом Обилићу. Посвећује му више песама, као и сонетни „Венац за Гаврила”. Тај сонетни низ, у борењу с формалним препрекама сажима сав противречни значењски опсег Принциповог и српског историјског случаја. „Враћам себе земљи, из земље израстам / Страшна ли сазнања, а ја малолет-

тан / Свет кушао нисам, а несреће схватам / И у њима пливам од чедности срећан” – причујемо одлучни глас Принципов у трећем делу Ненадићевог сонетног венца. У деветом пак сонету налазимо место у коме се читује горки талог искуства нашег песничког савременика: „Знам да нам у госте није Историја / Ни дошла без коца, конопца, стратишта, / Од Косова на нас гледа та морија / Као да смо Нико ослоњен на Ништа.” У наведеном катрену из „Венца за Гаврила” nihilистички мрачни исход сугерисан је и на колективном плану, у муко-трпном историјском току одређеном давним и неокончаним косовским удесом. Као тематску новину унутар Принциповог „лирског корпуса” Ненадић надодаје и „Песму на затворској порцији”, у којој се не појављује Принцип атентатор – него лирик у дијалогу са крхким и преважним језичким бићем, као имплицитна полемика са олаким оценама о мањку песничког дара сарајевског подвижника: „У мраку си са мном, дрхтећа, о ситна. / Срцем љубим косу, очи твоје, тело. / Цела си, и лепа, земљи страшно битна, / Сама смрт те мени приписа у дело.”

Међу скорашњим песмама о Гаврилу Принципу, мимо негдашњег сарајевског (одавно растераног) песничког кружока, Крагујевчанин Владимир Јагличић у песми „Анђео” – већ насловом упућујући на Андрићеву ознаку младобосанаца као „побуњених анђела” – на обновљена ревизионистичка настојања да се изобличи, тероризује Принцип повесни лик, одговара песнички одрешито и гласно: „Плаћеним пером, поткупљивим кистом, / тако је лако у скривеној претњи, / пред силом света, за угођај летњи, / утврђивати кривце новом листом – / и слободара звати терористом / и освајача племићем у шетњи.” Милена Марковић, београдска песникиња и драматичарка, ауторка комада о Младој Босни под насловом *Змајеубице*, у песми „Лаку ноћ синови моји”, прибегава једној суптилној ауторској стратегији. У форми успаванке најпре претреса про-

сечни садржај одрастања данашњих мекопутих и жестоких урбаних дечака, уводећи, из другог плана, и укупне савремене околности, да би изненадним криптоцитатом Принципових зидних стихова из Терезина необичну успаванку изокренула у контрауспаванку, или пак будницу:

још је боље да не мрзите него
чекајте
и ништа нема смисла знам и
срамота вас је и стид
чекајте
радите склекове
наше ће сени ходати по бечу
лутати по двору плашећи господу
чекајте
лаку ноћ синови моји.

Напокон, у својственом апсурдно-хуморном кључу, „малолетног Г. П.” одскора узима у обраду Матија Бећковић у песми „Извињење”, у којој инсценира три шалозбиљна извињења у име свога „непаметног” народа, обраћање у историјском луку од Мурата до Фердинанда и Хитлера, имајући на уму сличне недавне јавне гестове наших владалаца. Принципова фигура, у таквој оптици, надраста своју појединачност, у одвише горкој иронији историјског тока:

Извини царски сине и унуче
Ако икако можеш
Сад је касно за све осим за извињење
Ко је тада могао и помислити
Да ћеш ти испасти горостас
У односу на касније долазнике

Који су долазили кад год хоће
Као у своју кућу
Надвојвода ипак није каплар
А све смо их стављали
Под горње венце и највише ловоре
А тебе дочекали барутом из шестопуца.

Велики кôд српске поезије лако је препознао потенцијал лика Гаврила Принципа и убрзо га сврстао где припада, као актуелизовани лик кључног српског песничког архетипа. Тако веродостојном симболу никакве деформације циничног књижевног или политичког ума, до дана данашњег, нису могле ништа. Исто тако, књижевни нараштај Младе Босне, по наговештеним могућностима, по усмереном деловању у књижевном животу али и појединачним остварењима, представља генерацију вредну пажње и књижевноисторијске видљивости, као копча између две епохе, модерне с почетка века и поратне авангарде. С Митриновићем, Видаковићем и Слијепчевићем, пре других, наша слика о „малом златном веку” српске поезије постаје потпунија.

НАСТАСИЈЕВИЋ, ПОПА, ТАДИЋ: ЛИНИЈА ПОЕТИЧКЕ СРОДНОСТИ

Како се нечије песничко дело уобличава и размешта у припадајући временски контекст националне књижевности, постају све видљивије унутарње везе са овереном песничком претходницом. Тако се, сасвим сигурно, може повући линија од Момчила Настасијевића, преко Васка Попе, до Новице Тадића – што је, спорадично, у критици и чињено. Нужне разлике на површини не потиру исто такве сродности по дубини: језгрени и језгровит језик, све драматичнији и мрачнији исказ о човековом положају у свету који реферише о савременим крајносним околностима и активира древне образце и представе. Када се с временске тачке друге деценије двадесет и првог века осврнемо унатраг, на разногласни двадесети век српске поезије, онда нам се ова три песника издвајају као репрезентативни, врхунски гласови трију трећина протеклог столећа.

Од песника „Осаме на тргу” Новица Тадић наслеђује духовну драму појединства неразрешиву „овде доле” и тежњу лирског субјекта ка самопоништењу. Од песника *Нејочин њоља* преузима и развија језовиту фреску „десакрализованог космоса”, с тим што му је поглед највећма управљен у сопствену нутрину и блиску околину, ниску и обесвећену. Настасијевићев узвик у песми „Молитва” из круга „Бдења” („црва ми, оче,

у нагризање, / Расточи о расточи раба”¹), или, још и више, из „Радосног опела” („Загорчај, загорчај, зацрни”), одјекује у раном Тадићевом „Антипсалму”, али и у позној „Молитви за непостидну смрт” рецимо, премда с битно различитим смисаоним нагласцима, показујући еволуцију смисла што га Тадићев лирски субјект придаје акту аутодеструкције.

Застанемо код наведених Тадићевих лирских примера. У „Антипсалму” нагласак и стоји на префиксу *анти*, односно на обртању познатих одлика библијског жанра: бог који се слави и хвали, доносилац је свирепости. Сладострасно самомучење и изобличење овде прелази „ивицу сатанизма” – да позајмимо синтагму из чувеног есеја Миодрага Павловића о Попи² – што је елеменат баштињен још од романтичара и Бодлера. Крај тела је бесмислени крај свега, тријумф деструктивне игре, лирски субјект не моли за спасење него за разорење:

Све што дише, нек ми ваздух отме;
све што пије, нек из моје посуде пије. Сваког гада
наврни на мене.
Нек се непријатељи моји окупе око мене,
и нек се веселе, славећи Те.³

Код Настасијевића, али и код позног Тадића, самопоништење представља убрзани начин и пречи пут ка ослобађају-

¹ Стихове Момчила Настасијевића наводимо према: Момчило Настасијевић. *Поезија*. Сабрана дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Петковића. Горњи Милановац, Београд: Дечје новине, СКЗ, 1991.

² Миодраг Павловић. „Од камена до света”. У: *Осам њесника*. Београд: Просвета, 1964, стр. 234.

³ Новица Тадић. *Сабране њесме I*, стр. 233. Наводи Тадићевих стихова дати су према: Новица Тадић. *Сабране њесме I–IV*. Подгорица: Друштво чланова Матице српске у Црној Гори, 2012. Стихове из оставштине цитирамо према петом тому поменутог издања. За ово издање, надаље користимо сиглу СПНТ.

ћем, разрешујућем есхатолошком исходу. „Јер и пакао је твој, / и пропоје”, налазимо хришћански утемељен парадокс у поенти већ навођене Настасијевићеве „Молитве”, а слично читамо и у низу других песама што тематизују духовно и самртно утапање телесности у бесконачну творевину, па тако и у песми „Радосно опело”: „Мрењем све живљи, / старошћу све дубље млад.” Песма „Молитва за брзу и непостидну смрт” (*Ђаволов друј*) – још се из наслова види – такође зазива окончање оностраног живота ради одласка у испуњену трансценденцију, свакако лишешну несносних искуствених садржаја: „даруј ми, Преобилни, брзу и лаку смрт. Пошаљи ми је што пре, да не будем анђелу мом стид и застиђе.”

Спасоносни прелазак у оностраност чини смисаоно исходиште и у два завршних песама Тадићеве збирке *Ту сам, у њами*. У песми „Долази плата”, лирски субјект се обрео између врагова, одоздо за петама, и анђелима што га одозго туку, надајући пређашњем тематско-смисаоном контексту воље за смрт и свест о егзистенцијалној неснађености, удесом додељеној: „Као да сам туђинац / коме нема места на Земљи.” У краткој песми под насловом „Тонем” сажето су и пластично приказани унутарњи пад и деформација лирског субјекта, да би се, у завршној инвокацији, дословно зазвао традицијски лик посредника између људске хоризонтале и мистичне вертикале, да извуче душу из тела: „Ти, анђеле, дођи / да ми душу / извадиш // из понора, из чађи.”

У склопу теме самопоништења личности, заједничке Настасијевићу и Тадићу, пажњу може привући и песма „Речи” (*Ђаволов друј*), где се постојање (хајдегеровски) поистовећује са говором („Насељавам речи и нумере”), а сам лирски субјект декларише већ присутну расточеност, дезинтегрисаност, која се одвија посредством „речи и нумера”, на путу ка оној страни и апсолуту:

Моје је свуда,
и моје није нигде.
Талас сам без мора и даљине.

Сав одлазим у једном правцу;
кроз речи у бесконачно,
кроз нумере у божанско.

Значи, појединство нестаје, али се претапа у нуминозно, чија је незнатна честица. Поништењем, појединац надраста пропадљиву и дефектну индивидуалност, поставши опет део безмерности из које је и потекао.

Ранијом приликом, поредећи Попу и Тадића, приметили смо да је након Попиног прекорачења оквира антропоцентричне лирске перспективе и увођења дотад песнички нетретираних бића и предмета у циклусе „Предели” и „Списак”, код Тадића и тај посвојени тематски простор постао претећи окренут према лирском појединству: „Фантом силе страха, под именом кезило, улази у кућне ствари, у флашу, порцулан, сијалицу, славину, иглу, у прозор, у посуђе, и тако и наши корисни предмети садејствују у још чвршћем стегању обруча око човека.”⁴ Опсада камерног па глобалног простора заузима средишње место, како у циклусу „Опседнута ведрина” Попине почетне *Коре*, тако у Тадићевим почетним *Присусћивима*. На самоме почетку и једног и другог лирског првенца собни простор оглашен је за опасан простор, са неодређеним, али свакако демонизованим инвентаром. Уводна Попина песма „Познанство” доноси слику свода „жедних непаца / над мојом главом”,⁵ пространство се привиђа као „седмокраки језик”, чак и

⁴ Драган Хамовић. „Сведочанство о тами”. У: *Песничке ствари*. Београд: „Филип Вишњић”, 1999, стр. 156.

⁵ Наводи стихова Васка Попе према: Васко Попа. *Сабране њесме*. Прир. Борислав Радовић. Вршац: Друштво „Вршац, лепа варош”, 1997.

сопствено дисање одаје „дах зверке”. Опасност је потпуна. Сасвим је аналогна Попиној, мада је динамичније дата, представља *тамној њењача* коју развија Тадић, такође на композиционо повлашћеним местима, предњем и задњем оквиру збирке *Присусиња* – као злокобна неодређеност што се претвара у многа обличја. У Тадићевој песми „Кокош у соби” још се одређеније приказује окупираност заштитног простора човековог од стране демонске сфере, оспољене у нечистом зооморфном лику који ће доцније запремити и космичке димензије, као „Свеколика” и „Огњена кокош”: „њу не видим / иако собни простор / квоца и узмахује / да ми ваздух лице шиба.”

Својствена раскош Тадићеве продорне тамне имагинације пренета је и разиграна на другим камерним микротопосима, у простору динамизованом појавама нејасног порекла и неочекиваних облика. На радном столу, рецимо, „мирују канцасте руке”, нахтасна крије рукописе „са зглавкастим удовима”, а плафон се „у бело перје раздели”. У своје скоријем раду, Радивоје Микић изнова подсећа на изворишта речене имагинације, указујући и на истојврне жанровске цитате Попине и Тадићеве поезије: „Кад је реч о жанровским цитатима у поезији Васка Попе, они у највећем броју случајева долазе из усмене књижевности и културе. И у поезији Новице Тадића има јако много елемената који упућују на ту културу. Најважнији је свакако основни доживљај света као извора ужаса и том доживљају примерено ’пуњење’ слике света у Тадићевим песмама бићима и појавама које тај доживљај оснажују (скакутани, кезила, грицкала, вештице, ђаволи, киклопче, симболичко кодирање простора и времена које садржаје живота из овог света премешта у неки други, па се, захваљујући томе, појављује слика ружног и страшног света који нема све црте емпиријског али снажно подсећа на њега). Отуда се и може говорити о врло великом значају фолклорно-митолошке подлоге у поезији

Новице Тадића.”⁶ Биће да Новица Тадић, као и Попа рецимо, припада реду песника што продуктивно надилазе извесне кључне дихотомије. Мислимо овде на опреку *фолклорно/урбано*, за коју се обично мисли да један чинилац искључује други. Као што не може бити приговора ставу аутора прве монографије о Тадићевој поезији о улози митолошко-фолклорне подлоге, тако се приклањамо и оцени Новице Петковића када непосредно повезује Настасијевића и Попу као песнике модерног града, придодајући и најмлађег аутора у нашем аналитичком троуглу: „Настасијевић, крај свега осталог, претходи рецимо Васку Попи као модеран српски песник урбане средине. Град као модерна неман, и као преврнут, антихристов свет, то је основно сликовно језгро развијено у четрнаест песама. Тако, на пример, не код Попе, него већ код Настасијевића налазимо градске станове и собе као кутије у којима чкиљи слабашно видело.”⁷ Дуго непрепозната демонска слика града у Настасијевићевом кругу „Речи у камену” – коју је рашчитао Петковић током приређивања критичког издања Настасијевићевих дела и увида у сачуване верзије текстова – не само да је потврдно одговорила на раније (умесно постављено) питање да ли је Настасијевић уопште песник модерних времена, него нам је отворила пут да доведемо у конгенијалну везу „великог вражјег ждрела” с почетка Тадићеве песме „Призивање ноћи” и слике „тма котлова у котлу” из прве песме круга „Речи у камену”.⁸ Постаје очигледно да је и чудовишна визија модерног

⁶ Радивоје Микић. „Ђаво и песнички облик”. Поговор у: Новица Тадић. *Избране њесме*. Београд: Завод за уџбенике, 2009, стр. 288.

⁷ Новица Петковић. *Настасијевићева њесма у настасијању*. Београд: БИГЗ, 1995, стр. 153.

⁸ Види: Драган Хамовић. „Песник страшне унутарње борбе”. У: *Новица Тадић, њесник*. Зборник. Краљево: НБ „Стефан Првовенчани”, 2009, стр. 36. О томе је детаљније писао и Радивоје Микић у тексту „Песник тамних ствари”, који је предговор Тадићевих *Избраних њесама* из 2009, стр. 21–22.

града један од средишњих тематских елемената по којем се распознаје сродност трију песника, поред свих особенних ауторских разрада исте полазне представе. Нарочито Тадић заштрава и маштенски обогаћује такву слику, засновану код Настасијевића и кристализовану код Попе, постављајући на градско попрште своје поезије читав један разуђени, фрагментарни спев о урбаној немани и његовим житељима. Треба запазити да од шифрираног описа модела града код Настасијевића, преко високо стилизованог израза код Попе, у Тадићевим призорима и ситуацијама модерна урбана фреска, испрва с наглашеном гротеском, садржи разноврсне натуралистичке наносе и нискомиметички засноване микро-приче, с библијско реалистичким преплетом свакидашњег и чудесног – особито у каснијим и позним песмама. Она „патетична” тема *одбране људског*, коју је давно Павловић био издвојио код Попе, у поезији Новице Тадића са уопштеног прелази на сасвим лично обухваћен план, и речена патетика опште одбране прелази у борбену исповест једног преосетљивог, посрнулог и опседнутог случаја. Не брани се, другим речима, код Тадића човек уопште (сагласно миту о модерном човеку као посебно угроженом), него је сам лирски глас дословно разапет између атака из спољашњег света и сопствене узбуркане душевне унутрашњости. Тадић наглашава свест да главна опасност долази изнутра, радије се самооптужује него што оптужује.

Мимо других формалних и тематских блискости, одиста, сва тројица песника заштраво постављају прва и последња питања човековог бављења у свету. Кренућемо трагом поетичких исказа трију песника, који се међусобно дозивају и саглашавају. У есеју „У одбрану човека” Настасијевић, између осталог, исписује: „Корен, дакле, и добре и зле коби човекове је што, родив се извитоперен, неизграђен, ненађен, на своме неизбежном путу тражења, изгуби се и изопачи, јер се није из-

градио и нашао.”⁹ Настасијевић, даље, препознаје уметност као спасоносну, јер „огледајући се у њој, тек ту назремо свој прави лик”. У записима из оставштине Тадић такође описује потрагу за новим ликом, путем разграђивања свог затеченог лика, или маске: „Кроз обезличења, изобличења, ишао је мој пут до аутентичног исказа и изворне слике”¹⁰, додајући потом и ово: „Крајња значења и најдубље корене моја свакодневица је прикривала и ја сам трагао за њима.”¹¹

Слично Попи, и Тадић је био шкрт на аутопоетичким изјашњењима, која су била ретка али тиме и веродостојнија. Егзистенцијално, надестетско значење функције поезије и службе поезији дели, с осталом двојицом, и песник *Сћоредној неб*. „Бити песник”, пише Попа у запису „Извор живе речи”, „значи, више него ишта друго, бити човек који је спреман да животом својим искупи речи за своју песму из њиховог извора. Без самозаборава нема усредсређивања, нема откровења, без откровења нема и не може бити песме барем онакве какве је до теби стало.”¹² На довољно места налазимо код све тројице песника истородне одговоре на базична песничка питања. Будући да у песничкој свести баштини искуства и Настасијевића и Попе, у Тадићевој експлицитној поетици сустичу се и, разуме се, модификују становишта значајних претходника – а у пракси су активирани и својски прерађена.

Сажетост израза представља нешто дубље од појединачне стилске склоности. Опажање Павловићево поводом Попиног песничког језика важи и за Тадића: „Озбиљан испит прошле су речи које сачињавају ове стихове: иако њихова лексика даје утисак отворености, јер користи разне изворе, архаичан говор напоредо с уличним жаргоном, класичне поетске обрте напо-

⁹ Момчило Настасијевић. *Есеји. Белешке. Мисли*. Сабрана дела, стр. 72.

¹⁰ Новица Тадић. „Записи”. СПНТ. *Оставштина*, стр. 153.

¹¹ *Истио*, стр. 154.

¹² Васко Попа. *Истио*, стр. 566–567.

редо са жестокиим натурализмом модерних метафора, ипак свака доведена реч ту има велики задатак и велику одговорност.¹³ Кључ сажетости је за Тадића у томе да „реченице, речи на делу, кад се адекватно и до краја употребе, као да не остављају места за даљи говор”.¹⁴ Исто, само мало друкчије, записује Попа поводом Настасијевића, говорећи да је овај песник „речи навикао да дејствују”.¹⁵ Сажимање је импулс поникао из основе процеса модерног песничког развоја, загладаности у сопствени медијум и његове сазнајне и изражајне моћи, у његову наслојену меморију што се тим сажимањем активира. Кратке усмене врсте и активни говорни облици задобијају улогу модела на којима се опробавају нове песничке могућности. Следећи Настасијевића, али и Растка Петровића, Попа се приклања дотад *сјоредном небу* нашег фолклора, нарочито загонеткама, али и другим кратким усменим формама. На фолклорни елемент рачуна и Тадић, на разним нивоима, од жанровског до лексичког. Указивано је, рецимо, на његове песме бројанице, али и на употребу и преобликовање разних фразеологизама и говорних обрта – а може се лако уочити селективно донет, кондензовани, гномски искуствени израз наше патријархалне културе, из другог, али дубљег плана. Када је Новица Петковић тумачио као *хендијадис* („једно помоћу двога”) синтагму „вода чудо”, а она стоји у средишту слике градског Левијатана с почетка Настасијевићевог круга „Речи у камену”, скренуо је тада пажњу да се наведени пример разликује од образаца из усмене залихе, међу којима је навео и пример „непочин поље”, што га је из корпуса загонетки преузео Попа. Већ с почетка Тадићевог песничког дела налазимо особити пример ове фигуре карактеристичне за усмене песме, у помиња-

¹³ Миодраг Павловић. *Исјо*, стр. 235.

¹⁴ Новица Тадић. „Искази”. СПНТ IV, стр. 274.

¹⁵ Васко Попа. *Исјо*, стр. 578.

ном лику *кезила*, у истоименом циклусу. Кезило преображава кућне предмете у мрачне ентитете: лонац кезило, флаша кезило, бокал кезило, порцулан кезило, сијалица кезило, славина кезило, игла кезило. У краткој песми „Игла кезило” управо се алузија на Попине „Пределе” чини доста извесним:

Издужио си се кезило и кроз иглене
Уши у иглу увукао

Кад се на врху игле као фењерчић
Кап крви зањише

Згужван се тамо смејеш и до у сам врх
Лагано огладнелу усницу спушташ

„Тањила се фолклорна жица, тањила, али није пукла. Ево је још под прстима”¹⁶, сугерише и сам Тадић у једном запису. Тактилна слика за којом Тадић посеже наводи на дискретно, али иманентно присуство фолклорне нити. Ако Настасијевић послушнује и обликује кривуљу „матерње мелодије”, Попа томе претпоставља сликовно језгро језика, његове фразеолошке склопове.¹⁷ Попи је у томе близак Тадић, код кога је такође слика – што често прераста у сведено дату сцену или ситуацију – централни елемент у лирској градњи. Али, оно што обједињује искуства двојице претходника у Тадићевој ауторској артикулацији тиче се присног садејства фолклорног и библијског тона са лексичким садржајем, што може имати везе и с ослонцем на језик вуковских превода *Свейої йисма*, односно са неугаслом вуковском супстанцом песникове завичајне је-

¹⁶ Новица Тадић. „Записи”. СПНТ. *Остјавићина*, стр. 154.

¹⁷ Миодраг Павловић описује Попин лирски говор, опет примењиво и на Тадића: „У синтакси он се опредељује за прихваћене, идиомом освештане формуле, било фолклорне или уличне” (*Исјо*, стр. 236).

зичке основе. На подтекст *Светлої йисма*, значајан за Настасијевића, Тадић је сигнализовао директно, како мотивима, лексиком и синтаксом, тако и низом цитата које је уносио као мота или као наслове збирки, нарочито у зрелом и позном периоду (*Пошукач*, рецимо, или *Незнан*).

Гранично подручје говора и ћутања дотичу у својим разматрањима сва тројица песника. У „Белешкама за стварну реч” Настасијевић бележи: „И реч је тада, не да се њоме завара ћутање, не да се јефтино у себи што скупље прода, већ да се кроз њу отвори оно што је најмуклије у бићу, већ да само ћутање проговори.”¹⁸ Попа гради слику „бдења и ћутања” као песникових дарова на путу живих речи ка њиховом извору.¹⁹ У истом смисаоном смеру размишља и Тадић: „Ако песник није и од речи и од тишине, и од говора и од смисла, и од звука и од значења, онда он није оно за шта се издаје.”²⁰ Али, Тадићеву позицију од претходника осетније одваја иронијско сузбијање момента мистификације којој нагиње оваква песничка самосвест. Појам ћутања Тадић уме да детронизује, преведе на сасвим дословно значење, као отклон од вербалне мељаве или осиромашеног песничког језика данашњице. „Боље је онда ћутати на неки од сувислих начина, или начисто зачепити”²¹, пише у своме позном запису. Писање му није друго него учешће у општем хуку и писку, јер је савременом човеку, како рече, тишина страшна: „Моја се песма прикључује поменутој писци и метежу, тако да је урнебес потпун, без премца.”²² Тадић, по правилу, подрива Настасијевићев, као и Попин, патос песничке посредничке улоге у мистично схваћеном процесу стварања песме, на средокраћу између речи и њиховог древног из-

¹⁸ Момчило Настасијевић. *Есеји. Белешке. Мисли*, стр. 46.

¹⁹ Васко Попа. *Исјо*, стр. 56.

²⁰ Новица Тадић. „Искази”. СПНТ IV, стр. 276.

²¹ *Исјо*, стр. 275.

²² *Исјо*, стр. 276.

вора. Улога више није повлашћена, свештену службу живим речима доводи у питање под разорним упливом силе оспоравања, силе што унижава и мучи биће лирског субјекта. Сетимо се песме „Дошао си да ми тражиш песме” (*Нейойиребни сайујиници*):

Немам песама; Немам стихова.
Само неко сплеткарење
малих демона у куту, и тамо
поред прозорске завесе, ноћу.
Само се ружне мисли роје
и одељују ме од Господа.

У неретким играма именовања којима прибегава, песме и стихови задобијају код Тадића међусобно противан смисао и значај. „Ви сте ништа. Ви сте привид” – наводи у песми „Ваздушаста стихови” (*Ђаволов друї*), док у истој збирци, у минијатури под насловом „Песма”, активира снажне новозаветне аналогije: „Песма је камени гроб. // Ти се сам распни, / и сићу у њега, ако знаш.”

На другом месту, самом чину певања Тадић не укида сврховитост, заштитну функцију „лаке кошуљице на цичи од искона”, него је у још једној минијатури из недовршене збирке *Ја и моја йраиња* изнова потврђује, евоцира могућну ситуацију из детињства у ноћној планини, при томе евоцирајући и оно Попино непријатељско *чудо* из циклуса „Врати ми моје крпице”:

Кад посустанеш, запевај.

Из свег гласа запевај,
да те чује планина.

А глуво чудо што је
увек негде поред тебе,
да трепне очима
и да се осмехне.

И на овом примеру видимо освојени лик Тадићеве лирске сажетости, која укључује у себе пређени пут претходника. Поред извесне значењске отворености, слика је ипак смештена у замисливи простор, искуствена је колико и симболична, патетична колико (чак инфантилно) хуморна. Сви су ти елементи, помирили и спојени, садржани у склопу ове невелике творевине. „У неколико речи, / у неколико живих слика, / записивао сам тренутна виђења”, читамо у песми „Кад никог нема” (*Тамне сивари*). У једном исказу из интервјуа Тадић понавља исто признање о своме ауторском поступку: „не стремим савршенству, анархичан сам, импулсиван; волим фрагменте, минијатуре, хитре записе.”²³ Али од начела спонтаности и диктата несвесног надреализма и сродних експеримената и Тадићевих „тренутних виђења” и „хитрих записа” повелика је разлика. Речене живе слике код Тадића, по правилу, поседују таман или светао епифанијски карактер, у њима су језичке експресивне и значењске снаге у пуном набоју, изнутра припреманом – баш према Попином поетичком рецепту – самозабавом и усредсређењем, бдењем и ћутањем. Али, с друге стране, Тадић никако не остаје на фрагменту. При композицији својих збирки, односно већих песничких целина, имплицитно, а у више записа непосредно, показује ауторску тежњу да фрагменте и тренутна виђења уклопи у сложенији смисаони мозаик, реализован на нивоу циклуса или читаве збирке. „Састављам бесконачну поему од мноштва фрагмената. Расте не-

²³ *Исјо*.

ко чудо под мојом руком, пред мојим лицем”²⁴ – открива нам песник, да би у другом запису био још експлицитнији: „Не пропусти да бар неку од мојих књига прочиташ и као једну једину песму.”²⁵ Свакако да тежња ка обнови великих облика, путем циклизације, повезује песника *Седам лирских кругова* и Попу, пројектанта опуса склопљеног од низа кругова у великом кругу, с Тадићем који је (у више прилика) уместо избора песама из различитих збирки, радије комбиновао две или три целовите збирке, смештајући их у новоформирану целину.²⁶

У друштву најбољих, изнутра сродних и сагласних, мимо сопственог нараштаја и раздобља, у поређењу оног што је заједничко или упоредиво, видимо песникову праву цену. Сродности и разлике између упоређених песника у књижевноисторијском ланцу ојачавају и тај ланац и сваку од карика понаособ. Помаже тако и Тадић песничким прецима да се одрже, потврђујући се и обнављајући у особеном потомку, показујући у којим се аспектима наслеђе великих претходника оплодило и приновило у гласу једног од водећих песника нашег временског одсечка, по којем се, можемо рећи, ово посувраћено и пометено доба можда понајбоље препознаје. Првој двојници у низу Настасијевић–Попа–Тадић одавно је потврђен највиши статус у општем књижевном развоју и песничком досегу, а трећем – тешко да може ишта стати на пут да им се прикључи на тој висини.

²⁴ Новица Тадић. „Записи”. СПНТ. *Оставиштина*, стр. 153.

²⁵ *Исјо*, стр. 157.

²⁶ Види: „Белешка о приређивању *Сабраних њесама* Новице Тадића”. У: СПНТ IV, стр. 295–296.

ДУШАН РАДОВИЋ, ГРИГОР ВИТЕЗ: ДВА „ДЕЧЈА” МОДЕРНИСТА, ПЕДЕСЕТИХ

1.

(Излазак Душана Радовића
из осмерачке матрице дечјег стиха)

Требало је да прође подоста времена да Душан Радовић не остане само омиљени писац читаоцима дословно свих нараштаја, него и да се почне сагледавати у развојном контексту књижевности којој припада, чак независно од скрајнутог књижевног сегмента којем је посветио тежиште свога рада. То што се о појединим истакнутим појавама књижевности за децу све одређеније говори као о саставном делу укупне књижевне уметности поприлично дугујемо ауторском уделу самога Радовића. Наиме, овај аутор, од модернизатора књижевности намењене младима постаје у нашој свести и сагледавањима саучесник, макар будни пратилац општих модерних кретања. О томе се већ пише и то се без одвише напрезања доказује. Само је требало осврнути аналитичку пажњу и указати на то да је дечји, наивни израз једно од значајних оруђа модерних поетика.

Опште је место у критици да појава Радовићеве збирке од девет песама *Поштована децо* (1954) означава преокрет у поезији за децу свога доба. У часу када се модерни сензибилитет обнавља и у главном току српске поезије, исти процес збива се и у тзв. дечјој поезији. Сам Душан Радовић, у књизи *Ко је ово Љубивоја Ршумовића и Душана Петричића* (1982), присећа се

околности својих песничких почетака, описује унутарње прилике које су претходиле поменутом личном, и не само личном, преокрету. „Ја сам брзо научио да пишем стихове... То је једна вештина коју сам брзо савладао: вешто и лако писати песме! Међутим, могао сам писати песме ни о чему... И то нису биле никакве песме.”¹ Већ следећа реченица Радовићевог исповедног сведочења довешће нас у средиште ствари, описане са непосредношћу која би и детету била јасна: „Ја сам се дуго мучио да то што знам заборавим, а да дођем до нечег другог, што не знам.”² Почетна, дубока свест о неопходности ослобађања од усвојених песничких модела да би се уопште укорачило у свет књижевности у темељу је подухвата чији је учинак постао превратнички. Призивамо овде у подршку становиште Милована Данојлића, који ће на тему односа модерности и *наивне ђесме* написати и ово: „Она се обликује на граници између постигнутог израза и формалног експериментисања, али нити вуче уназад, нити унапређује израз. Наслеђе, нити било које друго усмерење високе културе, није њена брига.”³ Управо је терет наученог и наслеђеног и био препрека почетнику Радовићу: „Основни је проблем да човек некако дође до себе и до свог језика. Тај језик којим сам ја писао до тада, то је био позајмљени језик од Десанке Максимовић, Милана Ракића, Јована Дучића, па према томе, цела та техника је била туђа.”⁴

У наведеном присећању песник ће дозначити и биографске појединости у којима се збило „велико откриће” и „почетак”: „Тада сам први пут почео да верујем да бих могао писати песме...”⁵ Ра-

¹ Душан Радовић. *Баш свашта*. Сабрани списи. Прир. Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике, 2006, стр. 10.

² *Истио*.

³ Милован Данојлић. *Наивна ђесма*. Огледи о дечјој књижевности. Београд: Завод за уџбенике, 2004, стр. 54.

⁴ Душан Радовић. *Баш свашта*, стр. 11.

⁵ *Истио*.

довић, очито, придаје прекретнички значај тренутку настанка песме „Страшан лав”, уз још две у низу од девет песама што чине збирку *Поштована децо*. О том ће прелому говорити и у другим приликама, уз напомену да су га управо два почетна стиха потоње песме „Страшан лав” дуго опседали: „Имам ја и бољих песама, које више волим од ове, али је баш та за мене остала значајна по томе што ме је спасла, избавила из оног јада и чемера. Немоћан сам, немам знања да објасним ни себи ни другима у чему је ствар. Можда у квалитету и распореду акцената, у реској метрици, у нечему јесте.”⁶ Зато ћемо у овоме раду настојати да нешто подробније осветлимо шта је то друкчије одјекнуло у равни стиха, на примеру песме што стоји на почетку једног значајног дела, на почетку дуго припреманог, ослушкиваног и напипаног у простору песникове интуиције.

Када се поведе реч о Радовићевој непосредној модернистичкој претходници у српској поезији за децу незаобилазан је помен Александра Вуча и надреалистичког покрета чији је био актер. Превласт игре што потире и формалне и тематске конвенције, чини првенствено обележје новости коју су Вучове поеме донеле. Мало шта споља заједничко, с друге стране, Вучо има са Браном Цветковићем, песником који је обележио међуратни период поезије за младе. Помиње га Радовић као своју дечачку омиљену, чак подстицајну лектуру.⁷ Чика Брана, како се потписивао, након Другог светског рата који није преживео није претекао ни као песник, из разлога који нису књижевни а које можемо претпостављати. Неизбежни повратак Чика Бране у живи књижевни простор за децу десио се тек у новије време.

Зашто помињемо Брану, па још поред Вуча? Наш надреалиста је оглашен као иноватор у песничкој области којом се

⁶ *Истио*, стр. 31.

⁷ *Истио*, стр. 9.

овде бавимо, и таква оцена не може бити спорна. Тумачи који су се, скорије, дотицали песничке појаве Бране Цветковића, склони су да Чика Брану одреде као врсног наследника Чика Јове, и међаша између старог и новог у поезији за децу. Макар с нашим дечјим класиком делио неке видљиве и важне одлике, од позиције одраслога (са које претежно певава детињи свет) до стиховног умећа, Бранин дечји песнички израз није епигонског реда и ранга. Опскрбљен за опсежно искуство Змајеве певаније, Брана осваја облик стиховане приче, које су, с бриљантном, освајајућом лакоћом, испричане кроз скривене (парно) римоване трохејске осмерце. Необичност је у томе што су ове Бранине *врло рејке иријовейке* графички преломљене у прозном облику, али су доследно реализоване као стихови, понајвише осмерачки. С друге стране, трохејски осмерац доминира Браниним песмама, и ту је одиста близу Змајевом тону, а ту је, поглавито, присутна стандардна строфичка организација, као што је катрен. С друге стране, у „приповеткама”, они скривени трохејски осмерци се уланчавају према налогу и потребама нарације, без строфичких ограничења. Осмерац је подлога и Вучове поеме *Сан и јава храброј Коче*. Искорак из осмерачке матрице Вучо предузима тако што ће осмерац, према потреби, преполовити, правећи ритмички рез, или пак, надодајући на осмерачки стих још један чланак од четири слога, градећи чланковити дванаестерачки стих. На тај начин, образац променљивог ритма Вучове поеме је успостављен.

На примерима Бране Цветковића и Александра Вуча показују се јасно две ствари. Најпре, да је осмерац један од претезних метричких матрица дечјег колико и усменог стиха, као и то да је пријемчив за разноврсне прекомбинације, ломљења и уланчавања у синтаксичке јединице различног простирања. Тако су и иноватори песме за децу, наивне песме засноване на

простом осмерачком склопу, на истој подлози предузимали и захвате промене, као по слову цитираног Данолићевог става, „на граници између постигнутог израза и формалног експериментисања”. Крећући се око те границе, иступио је из постојећих оквира и Душан Радовић, на самопризнатом почетку његове поезије.

Од осмерца полази и Радовић у почетној и завршној песми збирке *Поштована децо*, „Страшан лав” и „Плави зец”, а почетак и крај структурно су повлашћена места у компоновању књижевног низа. Нарочито ако имамо сведочење, какво већ имамо, о интимној ауторској револуцији која се збила појавом песме о страшном лаву. Наиме, у почетном стиху „Био једном један лав” остварена су сва четири јака времена стиха, што значи да су акцентована сва четири непарна слога, што је канон у трохејском осмерцу. Суптилна и далекосежна разлика крије се јамачно у томе што бирањем једносложне речи *лав* стих постаје каталектичан, одсечно прекинут на седмом слогу под наглашеном једносложницом (тј. скраћен за један слог, завршни и обавезно ненаглашени). Тај рески метрички гест, који наслућује Радовић одбијајући да га тумачи, постаје стожер за уређење почетног строфоида.

Након првог, наредна два стиха биће одливци претходног полустиха, у ствари каталектички четвртци са једносложном епифорском речју *лав*.⁸ Иза другог и трећег стиха следи нови скраћени осмерац с римованим једносложним завршетком. Овако деструисан осмерачки образац чини да проради драмска експресија и ритам лако променљив. Разговорном утиску допринеће четвртачки рефрен, одјек „слушалачке” стране: „Страшно, страшно!”, који се понавља након сваког од пет строфоида. Следећи строфоид је осмерачки, са синтаксичким

⁸ Акаталектички четвртци у овој песми су рефренски стих *Страшно, страшно!* и стих *шрамвај цео*.

паралелизмом у првим полустиховима, као и јаким ударима на једносложници *ири* у сва три стиха на шестом слогу⁹, што је очито ритмичко одступање, али уравнотежено реализованим јаким временом стиха на седмом слогу. Као што је у првом строфоиду насловна реч *лав* трипут поновљена, такав је случај и са речју *ири*, значењски носивом у другом строфоиду. Сплет ефектних понављања наставља се и у трећем строфоиду: завршна реч првог стиха (јео) на крају је наредног првог полустиха, а потом се онда уједно сатворила и суседна и унутрашња рима *јео/хиео*. Одмах затим, након два канонска осмерца, опет се прави рез употребом четвртца („трамвај цео”), римованим са претходним стиховима и завршним стихом трећег строфоида. Дакле, четворострука рима у канонском положају ојачана је и једном унутрашњом римом. Четврти строфоид је класични трохејски осмерачки дистих, а пети, завршни дистих састављен је од два четвртца која се међусобно римују (*Брана/дана*), и осмерцем који се римује с крајњом речју претходног строфоида (*знао/избрисао*).

Само овакав, летимичан опис који не залази у метричке танчине, показује силан преплет ритмотворних средстава употребљених у обликовању ове прекретничке песме за децу Душана Радовића. А у основи тог преобликовања остала је осмерачка матрица, која се скраћује, полови, даје у променљивим строфичким облицима, а мењају се улоге и других средстава, попут позиције риме и строфичког облика.

И завршна песма у збирци *Поштована децо*, чувени „Плави зец”, заснована је, већим делом, на осмерачком предлошку, али су динамика и обрти постигнути нарочитим обликовањем разних строфичких целина и ефектно постављеним римов-

⁹ Сва три друга полустиха (*на ири ноје, на ири ока, на ири ува*) могу у потпуности остати и без ритмичке тензије на својим почецима уколико би се њихови дугосилазни акценти пренели на проклитику *на*.

ним низовима, као и местимичним расклапањем стиха на четварац, неретко каталектички. Ту су, наравно, и други метрички „испади”, већ увелико легитимизовани. Опет је једносложница кључна реч песме, овога пута *зец*, и она, као епифора, удара одсечан такт у другом строфоиду „Плавог зеца” („Овај зец/зна да свира,/ Овај зец/зна да плете”). Али, Душан Радовић приређује и овде сложену мрежу звучних фигура и понављања, закључно са рефреном. Све је подложно ћудљивој промени, само даље од монотоније, „добошарске” музике, у игри су сва оруђа за успоставу снажног и непредвидљивог ритмичког хода. Али у распознатљивој основи и тога модерног певања удара старински трохејски такт, кроз четварачке полустихове или чланке, као и осмерац као базични метар за даља отискивања у неисprobано.

Почев с преуређеном стиховном матрицом, Радовић у наредним песмама првеначке збирке слободно испитује различите ритмове, факултативно користећи и изневеравајући погодбе које је затекао. Игра је ту започета, ослобађање је почело, као и долажење до свога песничког језика, оно које траје до краја.

2.

(*Кад би дрвеће ходало* Григора Витеза
у светлу Миљковићевог читања)

Листајући сабране критичке написе Бранка Миљковића затичемо, међу осталим кратким, песнички личним и одрешитим текстовима о песницима савременицима и сапутницима – ближим и даљим поетичким сродницима – и осврт на једну збирку песама за децу, *Кад би дрвеће ходало* Григора Витеза¹⁰,

¹⁰ Бранко Миљковић. *Кријишке. Сабрана дела*. Прир. Сава Пенчић. Ниш: Просвета, стр. 121–122.

објављен с почетка 1960. године у листу *Књижевне новине*.¹¹ Данас се тако нешто напросто не догађа, књижевни атари прилично су одељени, премда би понеки наслов, рецимо, Владимира Андрића или Игора Коларова – и не само њих – заслуживао критички третман једнак ма којем уметнички иновативном и успелом књижевном делу. У студији о „поетици модерног” у српској поезији за децу, Јован Љуштановић посебно фокусира период када је датован и Миљковићев текст, те скреће пажњу на следећа тадашња занимања: „Под крај педесетих, на јавној сцени, артикулише се сложен и, донекле, противречан, универзално оријентисани поглед на дете и детињство и, унутар њега, један сензибилнији однос према књижевности, а посебно књижевности за децу. Он се поступно кристалише у новим, уређивачки динамичним књижевним часописима и културним рубрикама дневне штампе.”¹² Упућујући на уређивачки концепт сарајевског часописа *Израз*, Љуштановић изриче оцену важећу и за друга гласила сродног усмерења, кад је реч о присуству текстова о деци и о књижевности за децу: „Без конкретног повода и изван текућих књижевно-политичких и педагошко-просветитељских обзора, они су природан чинилац укупног *модернистичког* идентитета часописа.”¹³ Отуд није необично што се, на пример, чувена радио-игра Душана Радовића *Кайетан Џон Пийлфокс* појавила одштампана 1958. године у мартовској свесци часописа *Дело*, поред прилога Сузана Лангер или Душана Макавејева.

Бранку Миљковићу критика служи као простор сопствене поетичке експликације, и најчешће говори *новодом* изабраног песника на општије, њему самоме блиске теме. Тако, пре него

¹¹ Бранко Миљковић. „Кад би дрвеће ходало”. Београд: *Књижевне новине*, год. 11, бр. 111, 29. јануар 1960.

¹² Јован Љуштановић. *Брисање лава: поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник, стр. 227.

¹³ *Исто*.

што, тек у последњем пасусу приказа, помене Витеза и његову прекретничку збирку, оцењујући је безрезервно високо, Миљковић објашњава да добра дечја поезија „одраслом читаоцу пружа могућност да открије у себи првобитна неутуђена поетска искуства”¹⁴. „Чак бих смео да тврдим”, наставља Миљковић, „да права и чиста поезија може бити понајпре поезија за децу, која ни по коју цену не жели да своју игру замени животним ставом, своју досетку унапред датом мишљу и свој антропоморфизирани, осећајни космос потчини законима гравитације и следе озбиљности.”¹⁵ Миљковић разматра продуктивни потенцијал инфантилног песничког становишта и више година пре писања текста о Витезу, у часопису *Видици*, поводом актуелних француских аутора: непреведеног избора поезије за децу Андре Баја¹⁶, као и књиге Макса Жакоба и Марка Ноена: „Деца имају једну запрепашћујућу логику коју имају занесењаци и примитивци, логику у којој један и један нису ни један ни два него – птица, логику наивнију али и дубљу од наше логику, коју је створила свакидашњица.”¹⁷

Исто тако, рецимо, Данило Киш, приказујући у НИН-у Данојлићеву збирку *Како сјавају џирамваји*, настоји да донекле измести критички видокруг из домена наменске књижевности за дечје читаоце, истичући да је посредни „пре једна поезија sui generis неголи поезија за децу у правом смислу те речи”.¹⁸ Киш се послужује Жакобовим одређењем „за децу и осетљиве” (које налазимо и код Миљковића), постављајући даље у

¹⁴ Бранко Миљковић. „Кад би дрвеће ходало”, 1960, стр. 10.

¹⁵ *Исто*.

¹⁶ Бранко Миљковић. „Поезија за децу” (поводом *Poésies choisies pour le enfants par Andre Bay*). Београд: *Видици*, год. 4, бр. 21, март 1956, стр. 17.

¹⁷ Бранко Миљковић. „Поезија за децу и осетљиве” (поводом књиге песама Макса Жакоба и Марка Ноена). Београд: *Видици*, год. 3, бр. 15–16, мај–јун 1955, стр. 7.

¹⁸ Данило Киш. „Дечје – као маска”. Београд: НИН, год. 10, бр. 487, 1960, стр. 9.

средиште стару дефиницију „уметности као игре”, најочитију у „наивној” или „примитивној” песми. Другим речима, не само да становиште детињства, и личног и колективног, постаје све присутнији поетички елемент носилаца обновљене авангарде (попут надреалиста), него је он уграђен као тековина, и као тема за решавање, и код поставангардних нараштаја. Упоредо, и сама књижевност за децу претемељује се на дечјем становишту, након оне одмакнуте педагошке позиције, узимајући такође, попут једног изразитог покрета модерне (анти)књижевности, а кудикамо легитимније, заставу „чисте игре” као припадајућу. Детињство је из „изванкултурног простора”, с маргине, прешло у повлашћени простор модерног певања и мишљења, у контексту обнове изворне, зачуђене и неконвенционалне перспективе стварања.

Вратимо се опет Миљковићевом кратком приказу Витезове збирке. У поменутом последњем пасусу, након кратког навода из насловне песме збирке *Кад би дрвеће ходало*, Миљковић вредносно издваја поименце неке од песама: „Песме ’Невидљиве птице’, ’Сјенка’, ’Одјек’, ’Оклопљена лађа’ и ’Дим’ (све из циклуса ’Загонетке’) још једном доказују да је права поезија поезија за све, без обзира коме је она у првом реду намењена.”¹⁹ Песник-тумач у набројаним песмама из циклуса „Загонетке” налази примере за праву поезију. Да ли се, осим оцене уметничке изведености, у таквом истицању може прочитати и дубљи, епохални сензибилитет? Кључ је свакако у заједничком имену: „Загонетке”. Витезове песме из наведеног циклуса засноване су на жанровском обрасцу поменуте кратке усмене врсте, а овом сегменту народне књижевности тадашњи се песници обраћају и с другим примислима и циљевима. Игра загонетања и узвратног препознавања предмета или појаве у краткој, ефектној слици, свакако да је двоструко делотворна

¹⁹ Бранко Миљковић. „Кад би дрвеће ходало”, 1960, стр. 10.

форма за најмлађег читаоца. Али поетика загонетке лежи и у сржи поетичког преврата Васка Попе, најочигледније – као што је одавно указано – у циклусу „Списак” у *Кори*. Знамо да је Миљковић, у једном концизном интервјуу за НИН (1960), издвајао Попу због његове сажетости (чији је еталон свакако жанр загонетке), а знамо и за његову песничку амбицију да изрази „прочишћено народно искуство”. И за песника усмереног према деци, какав је Витез, и за песника коме деца нису циљна читалачка група, чинилац игре свакако да јесте интегративан када се преузима склоп загонетке у обликовању сажете, сликовно сугестивне песме. Тамо где песник за децу, из прагматичких разлога, мора стати, овај други песник наставља даље, ка активираним миту, обреду и архетипу – призиваним и преобликованим у модерној песми. „У сликовном приказу препознати приказано, у питању одговор – то је основна функција загонетке”, писао је поводом Попе Новица Петковић: „Попа, међутим, помера тежиште на приказ [...] Песник нас враћа самој слици. Као пред нечим чудесним, зауставља нас пред њом. Јер слика не само касније, код њега, него већ у самој загонетци заиста може бити чудесна.”²⁰

У песмама-загонеткама, Григор Витез загонета справе из модерног видокруга, као што су гитара и пегла, на пример. У песми „Невидљиве птице”, звук гитарских жица неочекивано је (а тачно) тропички представљен у лику „невидљивих птица” што излазе из „шкриње” под ударом десет патуљака, тј. прстију којим се свира. Артифицијелни предмет, у бајковно-хуморном оквиру тропичног описа, Витез претвара у природна бића попут птица, очуђених као невидљиве, али чујне. Хуморна потка још се изразитије остварује у песми-загонетци „Окло-

²⁰ Новица Петковић. „Увод у проучавање Попине поетике”. *Поезија Васка Попе*. Зборник радова. Београд, Вршац: Институт за књижевност и уметност, Друштво „Вршац, лепа варош”, 1997, стр. 29.

пљена лађа”, чији је очекивани одговор „пегла” (или „глачало”). Заокружена представа оклопљене лађе што умирује таласе под собом такође припада врским примерима песничко-игровне инвенције.

Занимљиво је, опет, да међу Витезовим песмама што их помиње као понајбоље, Миљковић чини троструки лапсус. Наиме, код три песме из циклуса „Загонетке” не наводи њихов прави наслов, него њихову одгонетку. Да ли је томе несвесно кумовала и околност да Попа, као антологичар запостављеног „женског” дела усмене баштине, у зборнику *Од златна јабука* (1958) – објављеном годину дана пре појаве Витезове збирке – изабраним загонеткама као наслове ставља управо њихове одгонетке? Сасвим могуће, тек песме „Вјерни пратилац”, „Свога и нема” и „Чудан син” наш песник приказивач нехотице пре-насловљује у „Сјенка”, „Одјек” и „Дим”.

Упоредимо песму-загонетку „Чудни син” с народном загонетком чија је одгонетка скоро иста: „дим”, тачније „ватра и дим”: „Док се мати роди, син по кући ходи.”²¹ Код Витеза, слика је развијена на видљивом трагу наведене народне загонетке, с незнатном стилизацијом: „Чудан син / Вијорин: / У злату се роди / И по небу ходи.” „Човјеку одговара као човјек”, тако почиње Витезова песма с одгонетком „одјек”. Након помало неочекиваног списка бића, предмета и појава повезаних појмом „језик” („Вуку као вук, / Звону као звоно, / Ћуку као ћук, / Јелену као јелен, / Грому као гром”), наступа поента којом песма „Свога и нема” одјекује извесним заумним гласом: „А никоме на језику свом.” Као да се овим свршетком посредно потврђује Миљковићев став из већ помињаног текста о Бајовој антологији: „Дете може да прими, а да то не буде на силу, и песму која је силогистична, али само ако су премисе из којих је

²¹ *Антологија љоворних народних умотворина*. Прир. Миливоје В. Кнежевић. Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ, 1972, стр. 255.

изведен закључак невероватне и чисто хипотетичке у стварности.²² Песник поступно доводи до изненадног закључка, што је главни квалитет којим дете читалац доспева у, одједном пријемчив, домен апстракције.

Ипак, одлучни, малтене ексцесни Витезов искорак из строго одељене области певања за децу сведочи песма-загонетка „Вјечни пратилац”. И ова песма, чија је одгонетка „сенка” (односно „сјена”), има тематског парњака међу народним загонеткама: „Гором иде, не шушка; водом иде, не брчка.”²³ Усмени загонетач, у претходној загонеци, подешава исказ детињем хоризонту и речнику. Апсурдни нанос и мотиви Витезове песме о сенци више упућују на загонетке с истом одгонетком „Види се, а не да се резати?”²⁴, или „Сав свијет обиђох, а један пањ не могу”²⁵, у којима се изражава немогућност да се изађе на крај с насловном појавом. А овако је у Витезовој песми:

Не можеш од њега побјећи,
Не можеш га изгубити,
Не можеш га посјећи,
Не можеш га убити,
Не можеш га у понор свалити,
Не можеш га ничим спалити,
Не можеш га истопити,
Једино га можеш у мрак утопити.

Тешко да је, строже узев, ова песма уопште за децу. Најпре, песник насловом „Вјечни пратилац” асоцијативно приближа-

²² Бранко Миљковић. „Поезија за децу”, стр. 17.

²³ *Анџолоија љоворних народних умотворина*, стр. 254.

²⁴ *Истио*, стр. 253.

²⁵ Васко Попа. *Од златна јабука*. Руковет народних умотворина. Београд: Просвета, 1966, стр. 29.

ва слику сенке представи о појединцу, удвојеном на два пола, укључујући и тамну, засенчену страну. Глаголи „убити”, „посјећи”, „свалити”, „спалити” – овде веома маркантни – због агресивне и деструктивне конотације припадају реду пред децом углавном избегаваних речи, чак и данас, кад је штошта померено и изокренуто у односу на негдашње стандарде васпитања. Тензија се, из стиха у стих, из сваког финалног глагола у глагол, појачава. Хумора нема ни у присенку, осим потенцијалног црног хумора у поенти. Сенка нестаје у мраку у коме све нестаје. Прилично неподесно значење за императивну дечју ведрину, свакако. Витез је, како и рекосмо, по основном импулсу песничке имагинације, искорачио из изабраних оквира, а песник драматичне и умногоне тамне визије, као што је Миљковић, реагује на такав потез, у поетичком раздобљу када су границе између песничких области биле свесно учињене порозним и условним.

ЈОВАН ХРИСТИЋ: СЕЋАЊЕ И ЗАБОРАВ

У јавним исказима Јован Христић се одлучно бранио од ознаке ерудите, премда му је више припадала него многима који се од такве титуле не би бранили. У самим песмама се, исто тако, иронијски осврће на доксографе, на znalце цитата и алузија, научнике забринуте за судбину човечанства, чини отклон од напамет научног искуства: „Ерудиција није само ужасна начитаност, него и ужасно памћење. Али мене више занима заборав од памћења. Шта је оно што остаје у сећању? Зашто баш то, а не нешто друго? Зашто и како се неке ствари одједном појаве, а мислили смо да смо их давно заборавили? Ерудиција не бира, а мене занимају механизми избора”¹ – одговара Христић у књижевном разговору из 1989. године. А опет, не може се никако оспорити да он, као песник и есејиста и у свему шта је писао, проговара као човек преопсежне културе, у веома продуктивном значењу речи. Међутим, одбијање ерудитне легитимације није овде ствар личне пристојности, нити пак маска за претерану самосвест: у основи тога је нешто основније, што прожима читаву поезију и мисао о књижевности Јована Христића. Присетимо се, за ову прилику, и завршнице његовог есеја „По Грчкој, са Паусанијом”: „*Ойис Хеладе* је књига сва од

¹ Јован Христић. „Више ме занима заборав од памћења”. У: Александар Јовановић. *Порекло ње сме*. Девет разговора о поезији. Ниш: Просвета, 1995, стр. 46.

сећања и сва од заборава. Можда више од заборава, више од белих маргина него од оних са прецизним историјским датумима на њима. И зато се са узбуђењем чита, пошто нас води у два света: у онај од кога је нешто остало, и у онај од кога ништа није остало.”² У непосредној вези с темом сећања и заборав јесте и велика, апоретична тема времена: „Свако време има увек довољно историје за собом да би је могло осећати као терет, и ми смо час сувише млади, час сувише стари, већ зависимо од тога с које стране и на који начин посматрамо и просуђујемо.”³ У песми „Калимах код пирамида”, из *Александријске школе* (1963), насловни лирски јунак листа рукопис заборављеног писца и размишља „како су срећни они којима се, / Претвореним у прах, ни име, ни дела више не помињу, / И који сада мирно проводе своје дане на Острву блажених.” Памћење, као магацин искуства, и стеченог и наслеђеног, ствара оптерећење што може нарасти до неподношљивости.

За ослобођење од неизмерног притиска постојања, очевидно, није довољна само смрт, него је, у тој тежњи за потпуним самопоништењем, потребан и заборав. С друге стране, неко незапамћен и анониман, у песми „Читајући Хорација”, из исте збирке, додаје свој стих на маргини књиге римског песника, књиге већ и саме „покривене прашином”, у очекивању да било ко, било кад, прими „у своје срце, драгоцен дар те тавне музике, / Усамљен и сам”. У поменуте две песме Христић показује две крајње тачке на замишљеном емоционалном клатну између воље за опстанком у памћењу и нестанком у забораву. „Заиста, филозофска мисао Европе је, следећи Грке, тражила истину на страни не-заборава, дакле памћења и сећања, и тек је у модерном добу начинила мање или више пла-

² Јован Христић. *Професор математике и групи есеји*. Београд: „Филип Вишњић”, 1998, стр. 82.

³ Јован Христић. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1968, стр. 147.

шљив покушај да и забраву призна одређену истину”⁴ – истиче Харалд Вајнрих на почетку своје студије о „уметности и критици заборава”. Тензија између класичног и модерног становишта, па и на примеру овде изабране теме, даје тон Христићевој поезији од почетка до краја.

У тематској близини поменутих двеју песама налазимо песму „Давно заборављене књиге”, објављену у каснијим *Стиарим и новим њесмама* (1988): „Давно заборављене књиге што чекају неког ко ће их отворити / И пронаћи у њима неку истину, трајнију можда / Од жагора који нас заглушује са свежих страница.” Наведена поента уводи у динамику односа памћења и заборава још једну, актуелнију димензију из поља књижевности. Наиме, као што још од песме „Непрекидна свежина света” (*Песме 1952–1956, 1959*) супротставља „напамет научно искуство” (којим је иначе дубоко подложен) и открића „неисцрпних светова чула”, Христић ће постепено, кроз знању, неодољиву и мудру афирмацију „општих места”, постати заговорник класичне јасноте наспрам претенциозне буке и свакојаким радикалима модерног писања и мишљења.

Најпре је потребно подвући да су појмови сећања и заборава корелативни и код Христића, при чему заборава није тек дефект памћења, него и неопходни сарадник памћењу и самом животу, како на индивидуалној тако и колективној равни реченог феномена. У Христићевој поезији и есејистици непрекидно се укрштају те две равни – биографског сећања и културног памћења – и њихов однос, од почетка, песник проблематизује. У студији *Култура њамћења* Јан Асман овако одређује механизам памћења: „Памћење, дакле, поступа реконструктивно. Прошлост се као таква у њему не може сачувати. Она се стално реорганизује кроз ток садашњице и промене ре-

⁴ Харалд Вајнрих. *Лейа. Умјетности и критика заборава*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Фабрика књига, 2008, стр. 20.

ферентног оквира значења. Ново се увек, и само, појављује у облику реконструктивне прошлости.”⁵ Опис који смо навели довољно је примењив за третман тематике сећања и заборава у Христићевој поезији, нарочито пратећи промену временске, односно искуствене перспективе. За младог Христића модерно представља „једно специфично осећање прошлости, један објектив кроз који ми посматрамо прошлост”⁶. Другим речима, стално реорганизовање сећања, општег и личног, полаже се у темељ модерног песничког напора, како га је Христић видео и практиковао. Како онда повезати и помирити, с једне стране, песников отклон од „напамет научног искуства”, и, с друге, похвалу општим местима, заборављеним књигама и њиховим можда поузданијим истинама од „пренемагања краткотрајних песника” нашег доба? Мислимо да је начин надилажења ове контрадикције у специфичној оптици којом Христић сагледава изабрани простор античке Грчке. Антика није за песника неприкосновени модел и еталон, него „традиција свих традиција”, почетни простор, одакле почињу „сва наша поређења”.

Мада је кренуо од Александрије као културног симбола најближег искуству савремене „постмодерне”, привилеговани простор препознат у одабраној хеленској старини Христић налази на самом њеном запамћеном почетку, међу песницима-мислиоцима предсократовског доба. У лични мит о предсократовцима песник пројектује кључ разрешења свега што чини бременитом и безизлазном духовну позицију, на којој је, у свом времену, стајао: „Зато нам језик предсократоваца и изгледа прозрочан, они као да речима додирују ствари које нам се у њиховим реченицама учине надокхват руке, као обли каме-

⁵ Јан Асман. *Култура њамћења*. Прев. Никола Б. Цветковић. Београд: Пролета, 2011, стр. 41.

⁶ Јован Христић. *Поезија и критика њоезије*. Нови Сад: Матица српска, 1957, стр. 24.

нови на дну бистрог мора”,⁷ пише Христић у есеју „Непролазна чар предсократоваца” и наставља: „Предсократовци долазе до нас као јунаци пра-прича, њихова мисао претворила се у наш сан о добу у којем су основне истине света биле надхват руке, а њихове једноставне и упечатљиве слике не престају да подстичу наша сневанања.”⁸ Мада говори у првом лицу мноштвене, описани мит о предсократовцима свакако је најличнија Христићева митопејска творевина. „Мит је прошлост концентрисана у фундирајућој причи”, пише Јан Асман.⁹ У пређашњем Христићевом сажету о предсократовцима стичу се обе функције мита и културног памћења у односу на садашњост, како их Асман одређује: фундирајућа и контрапрезентна. Фундирајућа функција „ставља садашњост под светлост једне историје која допушта да она буде смислена”, док контрапрезентна функција „полази од недовољног (дефицијентног) искуства садашњости и у сећању призива прошлост која најчешће поприма карактер херојских времена”.¹⁰ Временом, од сећањима и знањима пренакрцане Александрије као просторне метафоре савремене ситуације, у познијој поезији Христић фокус помера према Хомеру и архајским, херојским временима, ка фундирајућој причи европске традиције. У песми „Дошло је лето” одлазак на пусто острво „са својим Хомером у рукама”, на друговање „с боговима и херојима”, чини симулацију почетне, митотворне, предсократовске стварности. Почетни текст књижевног памћења Европе, значи, служи надилажењу једнодимензионалне свакодневице. Књижевно памћење прекрива садржај недовољне реалности, коју лирски субјект забораваља у хронотопу лета и средоземног острва, оживљеног древном песничком имагинацијом.

⁷ Јован Христић. *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар, 2005, стр. 246.

⁸ *Истио*, стр. 248.

⁹ Јан Асман. *Истио*, стр. 79.

¹⁰ *Истио*, стр. 80.

С друге стране, насупротив знању света у карактеристичним Христићевим песмама повратничког, зрелог периода (као што су „Живот сачињен од ситница” и „По цео дан седим у библиотеци”) из основног сећања или заборава помаљају се митизоване слике зуја пчела из врта детињства и дечачки сан о мору, рајске представе најранијег доба, и прекривају актуелне призоре из библиотеке и велике речи мудрих књига. Наспрам универзалних истина и обухватних амбиција односи превагу „живот сачињен од ситница”, мале или елементарне лепоте које се не могу „описати друкчије него општим местима”. Са културног, тежиште прелази на интимно сећање. Вредности се ревалоризују. Стога чулно сећање и сентиментална меморија добијају врхунско место на унутарњој хијерархијској лествици, а опште вредности губе пред чињеницом да живот копни. Превага првог члана опреке ефемерно/трајно резолутно је дата у позним „Трима пјеснима љувеним”:

Сад му не остаје ништа друго него да напише песму
О додирима, пољупцима, шапутањима,
И речима их некако сачува да не потону у зјап заборава.

Вара се. Речи не чувају ништа, и односе све
Као и ветар који је ушао кроз прозор што је однео све
Када се последњи пут загрлише.

Анулирана је постојаност текстуалног памћења, изједначена са збивањима што тренутно одлазе у неповрат. Али са такве полане, нулте тачке нагло почиње да расте вредност тренутака осталих у интимном сећању. Свеколики живот, као по слову реченице Пола Валерија да је памћење „тренутност *прошлости*”¹¹, сабија се у тај битни тренутак, у Христићеву песми „Три песме о лету”:

¹¹ Пол Валери. *Свеске*. Прев. Коља Мићевић. Београд: Службени гласник, 2010, стр. 320.

Старе песме које знамо напамет кажу да је лето кратко,
Да не траје ни трен. Али у том трену
Збуде се све што треба: и љубав, и зов бродова
Што креће на далека путовања са којих повратка нема.

Свакако да у оваквом вредносном обрату препознајемо непосредни утицај авангарде – сетимо се само Матићевог изјашњења за „пролазност најпролазнију” наспрам вечности. У реторизованом, самоубеђујућем финалу „Три пјесни љубене” управо сума у сећању преосталих тренутака, најкраткотрајнијих осета – као што су кап кише на лишћу, пена таласа, сувота коже на сунцу, додир груди на топлом камену, усне слане од мора смиреног у предвечерје – поставља се као садржина довољна „за читав један живот”. Сећања као замена за живот који се празни. У „Летњој литургији за мртвог песника” лирски глас прибегава поистовећењу сећања с „оним што називамо стварношћу”:

Нису сећања магла у којој се назире све разређенија збивања:
Ти би, као далеко бољи познавалац езотерије, знао шта је то;
А ја, као непоправљив емпирист, могу само да ти кажем
Да дође вече када опет седимо у твојој соби
И водимо (не баш увек озбиљне) разговоре какве смо
знали да водимо.

Преминули Иван В. Лалић, коме је песма посвећена – песма што је заправо призив сећања на мртвог пријатеља – зналац је тајних знања насупрот „непоправљивог емпиристе” који потписује песму. Позиција емпиристе заправо се и открива у свим поменутих апологијама тренутака искуства „неисцрпних светова чула”, које помиње у програмској „Непрекидној свежини света”. Већ на истакнутом месту поеме „Mezzogiorno”

(Александријска школа) лирски глас Јована Христића даје предност чулном искуству у односу на умно: „Не *Cogito, ergo sum*, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева.” Декартову крилатицу, заправо, противставља Локовој максими да нема ничег у интелекту што претходно није прошло преко чула. Вајнрих у наведеној студији о забору – у којој се понајвише бавио памћењем – скреће пажњу на становиште Пола Валерија из *Свезака* да је памћење „суштински телесно” и „само захваљујући телу мишљење добија озбиљност”¹² да, по Валерију, уметност мишљења битно зависи од „сврховитог заборава”¹³. Аутор есеја „Медитеранска надахнућа” свакако је био међу ауторима од значаја за Христићево формирање и Валеријева концепција памћења и заборава уграђена је у позицију и нашег песника, што се упоређењем низа места, лирских и есејистичких, може јасно видети.

Сећање је акт семиотизације, пише Асман и потом наглашава: „Прошлости се сећамо само онолико колико је потребно и само онолико колико је испуњена смислом и значењем, дакле, само онолико колико је семиотизована.”¹⁴ Ова напомена првенствено се односи на културно памћење, али се, по аналогiji, може применити и на област индивидуалног сећања. „Ја сам сам у сваком тренутку једна огромна чињеница памћења, највећи могући главни; сећам се да сам био, и да сам био ја; и ја се губим, и проналазим се исти, иако то не знам, али један други. Без те нетачне успомене, нема мене. – Сваки пут кад има успомена, има илузија о очувању једног себе”¹⁵ – читамо у Валеријевим записима аналогну слику онога стања што га препознајемо у тестаментарним Христићевим лирским

¹² Харалд Вајнрих. *Истио*, стр. 266.

¹³ *Истио*, стр. 267.

¹⁴ Јан Асман. *Истио*, стр. 309.

¹⁵ Пол Валери. *Истио*, стр. 318.

текстовима. Околност да песник на важним местима *Александријске школе*, а посебно у позним стиховима, семиотизује ефемерне чулне осете протеклог живота, а обезначава стечени културни пртљаг, проистиче управо из аксиологије „непоправљивог емпиристе” и сензуалисте. Лајтмотив последњих исписаних стихова, као што је завршница песме „Кроз отворени прозор чујем жамор гласова”, потврђује супремацију телесног памћења над културним, односно његову смислотворност пред вратима смрти: „Гласови, сенке, погледи, додири, / Хоћете ли нестати сасвим, / Или ћете искрснути још једном, да бих могао да кажем: / То је живот.” Став да „речи не чувају ништа” у стиховном запису, у писаном тексту као медијуму памћења, одјекују подземном апсурдно-иронијском интонацијом, на коју је свакако песник и рачунао у поставци песме.

Претходно назначен прелазак, заправо силазак са инстанце културног памћења, тј. знања, на раван интимног сећања, завршава се код Христића, најпосле, на базичном чулном нивоу. Не сан о мору, или идилски врт са пчелама – него осети чула (од тзв. виших ка нижим чулима) попут додира, остају на крају, кад све ишчили. Ова деградација заправо је привидна, како Вајнрих тумачи искуство Прустовог „невољног сећања”, које можемо повезати са овом темом у Христићевим стиховима: „Сва та чула, која је уметност памћења до тада презирала, надокнађују, према Прустовом уверењу, своју евентуално недостатну оштрину трајношћу својих чулних утисака и утолико памћењу које жели дуго да се сећа служе боље но што то чини чуло вида, које је краткорочно можда ефикасније.”¹⁶ Чини се да следећи Вајнрихов закључак довољно објашњава и путању Христићевог преласка од великог сећања свести до сећања тела и упућује на одгонетку енигматичне, вишеструке функције заборав: „Другим речима, невољно пам-

¹⁶ Харалд Вајнрих. *Исџо*, стр. 272–273.

ћење лежи на тунелу дугог и дубоког заборав. Много од онога што је најзад мање или више случајном констелацијом догађања која су по себи безначајна подигнуто до памћења претходно је можда током половине живота мировало скривено у дубинама понорног заборав.”¹⁷ Сам нагон живота, у крајњим часовима, као и на несвесном почетку, истура напред оно чиме понајпре упознајемо свет, тактилним актима, а онда и радом других чула. Песник који, мимо свега што напамет зна, потврду постојања још зарана налази у „додире песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева” није ни могао другачије поентирати свој песнички опус него уздизањем гласова, сенки, погледа и додира што израћају из дубине сећања у ранг доказа да живот још увек постоји.

¹⁷ *Исџо*, стр. 275.

МИЛОВАН ДАНОЈЛИЋ: ОД ГРУПЕ НЕОСИМБОЛИСТА ДО ПОСТСИМБОЛИЗМА

Више песника који у српску књижевност ступају у првој половини педесетих година двадесетог века – мислимо на ауторе које убрајамо у високо остварене и значајне – пре или касније обављају накнадни разрачун са раним радовима. Стеван Раичковић, на пример, збирку *Детинство*, рукопис двадесетогодишњака, изоставља из свога опуса још у књизи *Касно лето* (1958), да би је, у позније доба, ставио у фусноту мемоарског текста – чак и тамо понегде кориговану. Борислав Радовић, такође, од *Поетичности* и *Осталих поетичности*, у каснијим збирним издањима своје поезије оставља у оптицају једну једину песму. Дебитантски *Дневник о Улису* Јован Христић своди на четири песме (*Песме 1952–1956*, 1959), „штрихујући” (позоришним речником речено) главнину лирскопрозног текста ове иначе малене збирке. Сличну ревизију младалачког песничког корпуса чини и Милован Данојлић, са зреле тачке песничког искуства, у књизи *Ране и нове песме* (1979). У завршној напомени, песник објашњава непосредни подстицај и разлоге темељне селекције и редакције првих трију лирских збирки. При суочавању с песмама *Урођеничких њсалама*, *Негелје* и *Ноћној њролећа*, у циљаном промишљању питања непосредности лирског надахнућа, Данојлић износи негативну самооцену: „Највише су ми сметали празни вербални наноси и

стихови чије импликације нисам успевао да повежем са целокупним збиром својих искустава, осећања и схватања.”¹ Осамнаест година пре, односно у години када објављује песнички првенац, Данојлић одговара, поред других песника, на анкету редакције часописа *Дело*, насловљену „Искушење поезије”, о личном „путу до песме”: „Повод може да буде потпуно бизаран: нека реч, која сама кане на усну, само једна реч. [...] Једна само реч, један тон, један глас. Догађај какав. А песма, после, има и по сто, и по двеста речи. Потеклу оне тако природно да не могу себе да окривим за лаж.”² Макар по димензијама и снажном вербалном замаху, пређашњем опису сасвим одговара песма „Балада мојих година” из *Урођеничких њсалама*, оквирно организована у катренима, у три сегмента са укупно тридесетак строфа неуједначено дугих стихова, што почињу најавом: „Крикнућу ноћас крикнућу сада Јаукнућу све што знам.” Одиста, као да је у тих стотинак сликовно разбокорених стихова и неколико стотина речи стало све што налет потребе за изражавањем може у једном маху да истресе из ускомешане и доживљајно пренасељене младалачке индивидуалности.

Другим речима, у „Балади мојих година” на делу је стратегија посве ослобођене асоцијативности, упорног низања садржаја удаљених и диспаратних сфера, бизарних слика и алогичких спојева, декламативног патоса и емфазе с повременим упадима каламбура – као у каквој стилској вежби надреалистичког усмерења, или, још и више, слично експресионистичкој екстази Растка Петровића. Оно што на окупу држи овај песнички текст, као организационо начело – или, боље рећи, регулатив овог вербалног протока – јесу ритмички деструисана катренска строфа и доследно спроведена укрштена римовна схема

¹ Милован Данојлић. *Ране и нове песме*. Београд: Просвета, 1979, стр. 130.

² Одговор Милована Данојлића на анкету „Искушење поезије”. Београд: *Дело*, год. 3, бр. 1, 1957, стр. 64–65.

као формално везиво, и три, обимом приближно једнака сегмента песме, уз мрежу лексичких и појединих стиховних понављања или варирања („Године преокрета године заокрета године сунцокрета / Године цигланих капија године изгубљених река године ничијих дана”). Очеvidно, рани Данојлић близак је оним модерничким песницима што се залажу за спонтани лирски импулс, и за револт као основни став („само је један бог ког волим, и то је револт”). Ипак, чак се и међу песницима надреалистичког круга, током педесетих година, и теоријски и практично реинтерпретира улога несвесног у песничкој пракси, испрва апсолутизована. Давичо, рецимо, у осврту на своју књигу *Човеков човек*, сматра да је то један од песничких текстова који је у највећој мери ослободио „свега случајног, то јест непотребног”, и подвео „под једну врло ригорозно развијену линију дејствовања”.³ Програмски радикализам другог таласа авангарде већ тада је био, у самој песничкој пракси њених поборника, знатно ублажен, те су трагали за делатним, „измирујућим” решењима, у име даљег развоја модерне поезије. Ови су изазови тим више закупљали и нараштај што је тек улазио на песничку сцену, најчешће под менторским упливом утицајних надреалиста.

Данојлић у одговору на поменуту анкету *Дела* исповеда појединости песничког процеса, описује плодноне тренутке, као и непродуктивне, не устежући се ни од признања незадовољства дометом своје ауторске реализације: „Своје песме уопште не волим; туђе – да. Оно што други налазе у њима лепо, то сам написао несвесно. Ни пасиван, ни узбуђен. А мени се чини да сам најближи правом стварању кад сам запаљен, раздраган, распојасан, кад са скоро физичким осећањем бола прилазим акту писања. На моју несрећу, ствари стоје обрну-

³ Оскар Давичо. *Присвојносни*. Сабрана дела. Београд, Сарајево: Просвета, Свјетлост, 1969, стр. 114.

то.”⁴ Млади песник позитивно вреднује спорадични учинак несвесног у писању, али помиње и то да спонтана, ентузијастичка ватра не производи задовољавајући учинак. Тако се, у Данојлићевом видокругу, помаља неостварени идеалитет песме: „Песма је за мене све оно што не могу, што нисам, што чекам.”⁵ Описује потом ноктуралну визију што записивањем губи изузетност доживљаја, налик збивању „Ненаписане песме” Милорада Митровића. Данојлић се, у одговору на анкету, дотиче и своје верзије поменуте пројекције идеалне песме: „Волим своје ненаписане песме. (Да ли их волим?) То су они доживљаји за које све речи знам, ритмови које тако природно, као сам корак или руке, носим са собом и у себи. Те песме су често и римоване, и то правилно.”⁶

Начелно разрешење почетничког ауторског незадовољства читамо у закључку напомене с краја књиге *Ране и нове њесме*: „И спонтаност ваља неговати, а до изворности се писац мора пробијати. Лепота је нешто чему се служи [...] Поезију храни тежња ка савршеном; на путу ка врховно тачном изразу ниједна реч није последња ни неприкосновена.”⁷ Очито, главна недоумица младог Данојлића могла се сажети познатим Миљковићевим ставом о „измирењу надреалистичке и симболистичке поетике”, којим се иначе често поштапамо у недостатку теоријски образложенијег програма краткотрајне неосимболистичке групе. Програмски став о „измирењу” пре делује као реторичка маска, у околностима кад су идеолошки правоверни надреалисти своју доктрину, свима окренутим на модернистичку страну, промовисали као једину исправну. Надреалисти, попут Давича или Матића, били су, с почетка педесетих,

⁴ Одговор Милована Данојлића на анкету „Искушење поезије”, стр. 67.

⁵ *Истио*.

⁶ *Истио*, стр. 67–68.

⁷ Милован Данојлић. *Ране и нове њесме*, стр. 131.

веома посвећени окупљању и усмеравању, као и врло конкретној подршци сасвим младим песничким гласовима, на чије су прве радове – ако су били наслоњени на њима близак концепт – спремно реаговали као уредници књижевних часописа или издавачких кућа. На тај начин, поједностављено речено, регрутовали су свој књижевни подмладак у рату књижевних вредности с почетка педесетих, на путу стварања нове традиције – као што је, рецимо, веровао Давичо – на чијем ће апсолутном почетку бити они сами, хероји рушиоци претходне традиције.

Једина реченица на којој се можемо задржати у Данојлићевом штуром запису датом у оквиру групног наступа неосимболиста у часопису *Млада култура* („Реч је о неосимболизму”) јесте објава: „Ми, неосимболисти, имамо извесно осећање историје”⁸, уз претходну ограду од „постојеће књижевне политике”. Суочени с другачије заснованим поетикама, ови песници пребрзо убачени у књижевни простор, с позиције израђеније песничке самосвести реаговали су или одстрањем или крајњим свођењем текстова својих првих рукописа, некад здушно подржаних од беневољентних надреалиста. За младог Данојлића, обретеног у контексту таквих непомирљивости, кључна је била рана свест о недостатности спонтаног импулса у досезању истинске песме, постављене као мета којој треба тежити.

Свакако да је, тада, било неупутно овако нешто јавно рећи – али није био развојни налог нових модерниста *измирење* с надреализмом него његово *надилажење*, јер, напослетку, симболизам и јесте почетак модерног преображаја поезије, чији је један од кракова довео до авангардистичке и, посебно, надреалистичке радикализације. Модел за надилажење таквог рас-

⁸ Милован Данојлић. „Тражимо светлости при којој се може писати, сазнавати и волети”. Београд: *Млада култура*, бр. 52, 1957, стр. 6.

цепа – између усмерења ка високој служби поетској „религији” и потпуног порицања књижевности – био је делатно присутан у лику, у оно време, песнички премоћног Оскара Давича. Давичова поезија објављивана око педесете године, делимично писана пред рат, била је веома успели покушај таквог нужног „измирења”, зауздавања имагинативне бујности, чији је изворни подстицај дала заправо Рембоова поетика, реактуелизована тих година. Давичо, онај из *Хане*, недовољно је до сада истицан као показни пример за тадашње неосимболисте, а свакако је био песник од знатног утицаја на раног Данојлића по више препознатљивих поетичких одлика. Ипак, док је, од средине педесетих, Давичо кренуо даље, враћајући се полазним интенцијама надреалистичке пустоловине, Данојлић постепено дисциплинује израз, уједно вишесмерно истражујући своје ауторске могућности. Путања таквог развоја уочава се у песмама све кохерентнијим, и споља и изнутра, у обзирнијем руковању стиховном формом, као и у селективнијој употреби лексике из стално ширеног и модернизованог језичког фонда; потом, у отклону од одвећ бизарних визуелних и семантичких гестова, а напослетку, у смиривању раније повишеног тона – за рачун унутарње тензије чија се јачина функционалније одмерава. Симболистички налог „службе лепоти” и тежња ка „врховно тачном изразу” односи превагу у главној развојној линији Данојлићеве поезије, а њени су рукавци инфантилни („наивни”) и критичко-сатирички ток – у сталном прожимању са условном средишњицом његовог певања.

Пишући о Дучићу, малтене у исто време кад се појављују *Ране и нове њесме*, Данојлић нашег песника пореди са Јејтсом, чију је поезију обилно преводио: „И један и други су показали да се од Требиња, односно од Слајгоа, до света, може напредовати само цртом беспопштедног самопорицања.” Када песник, поводом других, изриче овакве тврде судове, значи да их нај-

дубље дели. Данојлић прибегава овде и заоштреној оцени наше културе, па и себе самог, као њене активне честице: „Прекко Француза, ми смо, дуго, с променљивом срећом, покушавали да дођемо до себе. У Дучићевом стиху, поред усвајања александринца, тај би се утицај огледао у тежњи ка строжем регулисању реченице.”⁹ Песник ову деоницу поентира општом дијагнозом, као да уједно има на уму и ону нежељену страну сопствених раних стихова: „Наша је болест болест источњачка. Њено је име свеобухватност која се губи у неодређености, или замире у расплнутости.”¹⁰ Одиста, када у светлу наведених речи промотримо песме из *Урођеничких њсалама*, потврђујемо пређашњи утисак да је овде уједно реч о оштрој критичкој самооцени.

Насупрот томе, Данојлићево разматрање почиње констатацијом да у Дучићевим песмама „пажњу највише привлачи оно што је тачно запажено.”¹¹ Тумач развија апологију „тачног описа” у коментарима успешних Дучићевих остварења, поготово оних из циклуса „Сунчане песме”: „Виђење је добило драматичну јасноћу”, истиче песник што је на почетку свога јавног наступа опомињао да су јасне песме опасне¹² те онда наставља: „Појединости су изврсно уочене, од њих су изнуђена неочекивана, високо осмишљена значења. Као да је довољно загледати се оштро према било којем пределу или појави, да би нам Природа, истом, понудила кључ за његово разумевање.”¹³ Ово пише, на примеру претходника коме се покајно враћа, песник што је већ испевао збирку *Чистиине* (1973) и у њима песме „Да разазнаш та тако видна, ал недокучива места”, „Балада о древним речима”, „Светиљци”, „Шума. Шушањ”, у

⁹ Милован Данојлић. *Песници*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, стр. 76.

¹⁰ *Истио*.

¹¹ *Истио*, стр. 79.

¹² Одговор Милована Данојлића на анкету „Искушење поезије”, стр. 68.

¹³ Милован Данојлић. *Песници*, стр. 93–94.

којима примењује управо исказану песничку стратегију. Глас личног ауторског опита – једнако колико и читање Дучића – наводи га на овакав закључак: „Тачан опис, у опису речи, води врло далеко. Савршено приказан исечак стварног садржи узнемирујуће почетке надстварног.”¹⁴

У одређењима „тачан опис” и „савршено приказан исечак стварног” лежи и главни кључ постсимболистичког израза и Дучића и Данојлића. Баура говори о „изоштравању посматрачког дара” код песника симболистичког наслеђа¹⁵, подвлачећи да је њихов задатак да „оно што види слика како види, да хвата његове несталне боје и променљиве облике.”¹⁶ Рене Велек је био склон да Бодлера и Малармеа посматра као предводнике двају различитих усмерења у оквиру глобалне симболистичке „регулативне идеје”: наспрам Малармеове „негативне онтологије” стоје Бодлерова романтичка „конструктивна имагинација”, „позитивни однос према бесконачном”, а пре свега концепт универзалне аналогije, што песнике уводи у бескрајне могућности опажања непосматраних веза.¹⁷ Слично томе, Марсел Рејмон, трагом једне студије о стању лиризма с почетка двадесетог века, сугерише да је пут након искуства симболиста водио кроз „ренесансу поетске маште”: „Требало је да природа постане, према једној Бодлеровој ријечи, рјечник облика, шума симбола; да читав универзум пружи своје коријење у срце пјесника тако да невидљиве везе, нека врста осјетљивих нерава, могу да вежу слике за живу тачку, за централну тачку ја.”¹⁸ За Данојлићеве песме од збирке *Чистиине* важи

¹⁴ *Истио*, стр. 97.

¹⁵ С. М. Баура. *Наслеђе симболизма. Сиваралачки експерименти*. Прев. Душан Пувачић. Београд: Нолит, 1970, стр. 239.

¹⁶ *Истио*, стр. 248.

¹⁷ Рене Велек. „Термин и појам симболизам у историји књижевности”. Београд: *Савременик*, год. 26, бр. 5–6, 1983, стр. 410.

¹⁸ Марсел Рејмон. *Од Бодлера до надреализма*. Прев. Миленко Видаковић. Сарајево: Свјетлост, 1958, стр. 126.

Баурино запажање о природи у Пастернаковој лирици: „Он предмете не посматра у издвојености него као делове једног ширег јединства, обележава њихове односе у сложеној целини и наглашава доминантни карактер призора колико и поједине елементе у њему.”¹⁹ Најчистије се такав смисао, код Данојлића, изводи у песми „Шума. Шушањ”, у сагласју и садејству сплета ситних појединости описа: „Шушањ. Лист листу. Лесе / Од тешких грана, ломног сјаја. / Лист листу шану. Не. Пренесе / Оно од почетка. Оно без краја.”

Није искорак у томе да видљива твар оличава невидљиву и тајну страну света и да су обе стране повезане у неодгонетљиво јединство, него у томе што лирски описивач, под појачаним диоптријом, прати незнатна померања, чулне сензације и микробивања за која поезија раније није одвише марила. У ту сврху, уполсена је затурена лексика, еуфонијска трења, као и елиптична синтакса песме, у лирском извештају о тренутним променама у пољу описа. Још и више, стратегија минуциозног описа, именовања свега што име може имати а суделује у том видљивом обиљу, примењена је у почетној, ненасловљеној песми збирке *Чистијине*, чији је почетни стих „Да разазнаш тако видна, а недокучива места”. Данојлић, на начин енциклопедијског описа каквог биолога, језички оприсутњује сав безимени микрокосмос фокусираног одсечка природне средине:

коленаста стабалца, дрхтаве јелење ноге
које стоје, укопане, у звиждуку приземног ветра,
зимзелена слова дуж замрзнуте стазе:
кукице, петељке, трепељке, зарђали пупољци,
срцасте лиске назубљене маказицама ветра.

¹⁹ С. М. Баура. *Истио*, стр. 367.

У таквом опису, сведени простор просто израста, као и значења његових састојака и свега укупно, прецизно именоване даје виђеном дубину и слојевитост. Стварност садржи „узнемирујуће почетке надстварног”, микрокосмос буде слика макрокосмоса. У песми „Балада о древним речима” врви од збијене конкретности узајамно прожетог сеоског и природног света, са којима се и лирски субјект изједначује:

Диме се дуге ноћи уочи зимских слава;
Цепа се кора бреста, пуца церић на мразу
И звезда сама од себе кадикад јаче плане;
Звери, дајте нам места; поделимо јазбине
Где лишће од лане мирише на цвеће од преклане.

Упоредо с поступком максималне конкретизације описа, Данојлић упошљава и личну варијанту бодлеровске „шуме симбола”, или света као књиге, или пак природе као текста, у чијем састављању, срицању и разумевању учествују новооткривени знакови, или слова мноштва природних микропојединости околу нас. Читав речник појмова из домена писмености песник транспонује на чињенице из природе коју детаљно, изоштрено опажа, као да чита. Отуда, само у поменутој уводној песми збирке *Чистијине* затичемо поприлично метафоричких варијација на тему природе као стецишта знакова и значења: „угласти рукопис зимзеленога биља”, „зелена азбука”, „закучаста биљна слова”, „реченица вечно млада, јер се из земље храни”, „хијероглифи по лишајивом камењу”, „бодље и одсечни знаци”, „писмена са шумског тла”. Птичје канџе на прагу (у песми „Кућа са тремом”) постају „почетно слово у књизи мрака”. Дрво је, у једној ненасловљеној песми, „ускличник постојања”, а „самогласнике скрива поље”. Касније, с краја насловне поеме збирке *Пућ и сјај* (1976), опет налазимо израз тоталне

симболизације, тј. алфабетизације простора: „То ми је земља, то град мој. То су ми / Знаци и слова – листови по шуми / Цвет детелине, и речи из грмља / Где успавана летошњица мрмља.” Слично томе, и у чувеној наивној, дечјој песми, Данојлићева хиљада пчела „исту реч мрмља”, читајући неко „древно штиво”. И небеса и море, у доцнијој песми „Мртва природа” (*Чекајући да сџане њљусак*, 1986), биће означени као „штива, брижно пробрана”.

У „Песми о пореклу” (*Зло и наоџако*, 1991) шум шума испоставља се као јасни, иако немушти одговор на отворену, зјапећу идентитетску запитаност лирског субјекта: „Хуји, обноћ, из јаруга, из корења, / Из незнања, из црнога незборења, / И док слушам, обеспућен и избрисан, / Хук ми јавља ко сам, шта сам и чији сам.” Такав приступ описима природе и уопште окружења (па и урбаног), нарочито у песмама спрегнутим у строжи облик и краћи обим, Данојлић задржава и развија у потоњем певању. Изврстан пример симболичке семантизације микродетаља, са суптилним далекосежним аналогијама, оличава песма „Најзад март” (*Чекајући да сџане њљусак*). Наводимо је у целини:

Најзад март: гола сенка
изјутра, рано, заблиста;
потом се отвори семенка
с два патуљаста листа,

два заперка, два шушња
повести човекове,
два увца, на која слуша
пространства и векове;

распукла груди, јаој!
чека свог добротвора,
капљицу кише, да јој
падне у пресек отвора,

у клицу, зеницу очињу,
у трунку што зеници смета
у крст, из којег почињу
четири стране света.

Свачија јединачна космогонија, тајна рођења и раста, опредмећена је у, голим оком невидљивом, опису отварања семенке. На супротном полу од рађања, подразумевани сиже о поништењу, ватри и ничему, изражен је у огледном, концентрисаном опису радње „разгоревања ватре”, у истонасловној песми (*Разјореване ватре*, 2000). Опис се зачиње с предоченим напором уочавања једва наговештених визуелних манифестација пламена у заметку, уз активирани бирање аналогије са појавама из живог света („Док пламичком, као ноктом, ко ру гребе”). Али и то што је слабо видљиво, „док жмирка кроз танке трепавице”, бива предмет подробног описа и призваних релација са бројним упоредивим феноменима. Опис је распрострт између опаженог и наслућиваног, између фотографске дескрипције и лирског имагинирања и асоцирања, али је његов стожер свакако у визуелној појавности што напослетку прераста у стихију пожара. Током описа полувидљивог процеса разгоревања обликује се, веома поступно, садржајно разубуђена, симболизована представа ватре као подмуклог оруђа поништења, од „танког хаљетка” што се потајно припрема да „исуче ножеве, покаже сабље, знамења” до обједињеног кулања сличног животодавној „сунчаној груди”. Композициони прстен заклапа се у последњем тростиху, истоврсном сликом

као на почетку, али с поентом што сав претходни згуснути опис изнова универзално-симболички семантизује и заокружује: „Да касније заврши онамо где је почела: / У тишини и суштом ништавилу. / (Само што је ништавило сад подмирено и сито.)”

Ако су и песници Данојлићеве генерације, попут Ивана В. Лалића или Борислава Радовића на пример, посебну пажњу поклањали обликовању развијеног описа, онда сам Данојлић, у песмама попут наведених, додатно искушава делотворност микроописа, чији садржај, понављамо, делује надстварно, опипљиво а чудесно. Ако се и у чему постиже „ренесанса поетске маште” коју помиње Рејмон, онда је лирски препород у овоме. Сам опис код Данојлића није само усредсређен на незнатне појединости, него је у сталном сложенем динамизму. Опис тежи ванредној прецизности, али није ни једнозначан. За такав учинак неопходно је, најпре, језичко умеће високог степена и најширег распона, али, изнад свега, фина аналитичност у раду с лексичким нијансама. Исто тако, песник у сам текст неретко уграђује одгонетке имплицитно постављених симболичких значења и односа, преводи говор своје лирске „шуме симбола” или „тајне азбуке”.

По Велековим речима, песници симболистичког тока имају изражено „осећање за аналогију, за мрежу кореспонденција, реторику метаморфоза у којој се све у свему осталом огледа”.²⁰ Такав услов зрели Данојлић, у пуној мери, испуњава. Али, не само да – као што смо видели – изналази у видљивим појавама надстварне потенцијале, него такво умеће испољава и у обратном смеру, налазећи ефектне визуелне корелате за нека крајње суптилна и нејасна унутарња стања. Такав је случај у песми „Звезде”, објављеној средином деведесетих (потом у избору *Разјореванье вайре*), испеваној у терцинама. Са по-

²⁰ Рене Велек. *Исшо*, стр. 410.

гледа кроз прозор на зимско звездано небо – у бескрај што паскаловски ужасава и независно од ужасне јануарске студени – тежиште описа песник надаље пребацује на доживљај несносне тескобе. А она се не може друкче уверљиво дочарати него корелатима из видљиве реалности. Отуда посеже за сликом „мразне пести” (попут оне Рилкеове руке што све држи), згрчене шаке што притиска сву твар и проба њену грађу („У мразну пест се година стисла, / Ово су ноћи кад Творац проба / Издржљивост твари”), али и низ тачних радњи за мучно душевно збивање пресликано на људску телесну конструкцију („и тако те // Меси и пршти, цеди и сиса / До задњег прегега, глежња и зглоба”). У завршном делу песме, Творац добија атрибуте вајара, јер напоскон, по *Светом њисму*, човек је од земљаног праха и умешен, па наш свевишњи скулптор – као и сваки други мајстор ове уметности – испробава творевину, „куцка чело од теракоте”. Асоцијативно зрачење, значи, песник хитро преноси на најосновнији културни подтекст. Тиме завршава песма, у знаку будућег васкрса траве, колико и људске наде у смисао обнове, новог календарског круга, према којем нам се живот самерава: „Куша, можеш ли ледено доба / Да издржиш, и да на врху Голготе / С травкама избориш обнову смисла.”

Поред динамизованих и детаљних пејзажних песама, код познијег Данојлића налазимо и описе унеколико статичније – премда једнако исијавају смисао вишег реда – као да су пастиш Дучићевих песама. Конкретно и метафизичко сједињени су у тим, махом сведено датим призорима, као у песми „Свети Мрата” збирке *Зло и наојако* („На крсту разапет црни трн. / Ноћ запоседа земљу, део по део. / Гавран, на снегу, толико црн / Колико је снег, спрам њега, бео”), или у песми „Врата јесени” из *Мишије руйе* (1982): „Оборено стабло: њивот / Ко ме се, пасући, овца клања. / Што у почетку беше живот / Сада је слатки

бол трајања”, или пак у песми „Дрво на утрини” (*Чекајући да сїане њљусак*), у којој се појединство регенерише и синхронизује са појавама у природи: „Тако, у друштву папрати, / Коприва, гљива, бујади, / Ноћу, са кишом, плакати, / Дању, са сунцем, бујати.”

Указујемо сада на (по личном песниковом изјашњењу нехотични) интертекстуални дијалог с чувеном Дучићевом песмом „Сенка” из тестаментарне *Лирике*, који Данојлић изводи у песми „Пратиоци” (*Пешички монолої*, 2007), датованој на свој седамдесети рођендан: „Док сам сподбијао по земљи пете / За мном је ишло једно дете, / А преда мном, читавог века / Посртала је дуга сенка.” Символ, израстао из свима предочиве, топичне животне представе о човеку у животном ходу под „горком игром сунца”, Данојлић преиначава и обогаћује за симбол детета – а детињем се периоду опсесивно бави и у лирској, интроспективној прози – и за полемичку тензију проистеклу из назначене тријаде (човек удвојен с дететом у себи и његова сенка) окупљене у лирском субјекту:

Дете ми је, можда, могло рећи
Пут што спокоју води и срећи,
Ал ме је сенка, црна стокућа,
Учила да срећа није могућа;

У годинама што су некад отекле
Боравио сам само донекле;
Дете је хитало, радознало,
А сенка заостајала, мало-помало

Опомињући ме и вукући
Међ ниске брегове, родној кући
Изваљених врата, зидова мокрих
Под кровом који никад не покрив;

Заглушна је, тешка веома
И мртва тишина родног дома,
И опојна је јесења плесан:
Где јесам нисам, где нисам јесам;

Није ли овакав лирски резултат, дубок и прозачан (упоредив с Дучићевим у песми „Сенка”) пример онога прижељкиваног „интегралног реализма”, који је давно помињао Драган М. Јеремић, у име краткотрајне групе неосимболиста? Ко би могао да потцени овако продорно тачну артикулацију егзистенцијалних питања, до чега се не долази тек тако, него по цену „беспштедног самопорицања” и стрпљивог „пробијања до изворности” прекривене слојевима површинских, скорелих или случајних значења. И Данојлићев развој, уосталом, показује да посвећеност модерним поетским преокупацијама не мора исходити у тамним, мутним и закомпликованим, какофоничним и дисонантним решењима. Кроз дуг и самозахтеван процес артикулације, може се допрети до дубље прозирности, за коју обично мислимо да је превазиђена као песнички циљ, радије бирајући општекорисне, испробане циљеве и начине.

БРАТИСЛАВ Р. МИЛАНОВИЋ: ЦВРЧАК СА ДНА ПОСТАЊА

Песник се остварује у односу према песницима што му претходе и према онима чији је сапутник у књижевном времену и простору. У помоћ нам увек добро долази став из најпознатијег есеја Т. С. Елиота да „ако приђемо једном песнику без предрасуда, често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност”. Тако је и у песничком случају Братислава Р. Милановића, за кога је, још поводом збирке *Клајно* (1980), Миодраг Павловић изрекао да се не истиче трудом да буде оригиналан, „али не личи ни на ког посебно”. А Милановић се и тада, и надаље, свесно и неизбежно дозивао с гласовима из лектирског видокруга (па и с Павловићем) и заповедао разноврсни поетички дијалог, сведочећи суштинску међузависност ванвремене заједнице песника у одржавању и ширењу општег хоризонта смисла. А таквог дијалога не може бити – поред свег насушног одмака, корективне ироније – без патоса, дрхтања, узбуђења. Отуда је Милановићева поезија, можемо и тако рећи, веома *социјализована*, отворена и према контексту и према примаоцима, али пре свега према изазовима егзистенцијалног порекла.

Има песника, поготову оних што рачунају на удео ерудиције у обликовању свога говора, иза чијих се стихова не може,

ни издалека, разабрати живљено искуство – а оно, поред свега, остаје незаменљива залога сваког стварања. Као да су неки-ма стихови маска – а не израз унутарњег бића. Управо такву врсту разликовања налазимо и у давнашњем тексту Миодрага Перишића, критичара пресудно важног за почетни пријем и поетичко позиционирање младог Милановића: „Разлика између осредњих, али вештих списатеља ирелевантних стихова и аутентичних стваралачких индивидуа јасно се може уочити већ на глобалној равни: за прве је свет и читаво наше окружење употребљив декор, кулиса, међу чије предмете могу да се ставе понекад и атрактивне стиховне конструкције, док је за друге тај исти позив и подстицај за уочавање и исказивање драматичне судбине савременог човека.”¹ Развојна линија сложеног и драматичног саучесничког и на свет реактивног исказа може се лепо пратити од стихова књиге *Јелен у њрозору* (1975) па све до књиге *Силазак* (2004) и до избора *Мале лампе у њамнини* (2006), опсежне рекапитулације укупног песничког дела, док се скорашњом поемом *Писма из њрасијаре будућности* (2009) песник одужио помало запостављеној, пригушеној интимистичкој страни своје лирске вокације. Милановић овде суверено обнавља, данас иначе скрајнуту, љубавну лирску тематику дајући јој нов замах и уверљивост, при чему, у завршници ове дуге песме љубавни мотиви природно прелазе у метапоетичке.

Вратићемо се виђењима Миодрага Перишића, коме је допало у део да растумачи и теоријски подложи тежње онога песничког таласа у којем је наступао и Милановић. Није Перишић једино издвојио низ надолазећих песника као поколење „новог ангажмана”, него је истакао и разлику између лирске ангажованости старог и новог типа: „Док класичан облик ан-

¹ Миодраг Перишић. „Блистави језик прогоњених (*Братислав Милановић*)”. У: *Анђео историје и дневни њослови*. Београд: „Филип Вишњић”, 2004, стр. 372.

гажовања трансформише 'задатак' из вануметничке сфере у песнички језик и подређује му значење читавог песничког текста, дакле преводи тезу из друкчијег језичког кода у (мање или више успелу) песничку *експресију задаћног*, искуство новог 'ангажмана' носи другачији процес [...] Ново 'учествовање' подразумева песнички интерпретиран свет, у који се често укључује и индивидуална поетичка позиција, према чијим се начелима и остварује облик учествовања.² Не помињући изричито поборнике „старог” типа лирског ангажмана, свакако да је критичар повукао границу између нових ангажованих поетика и познате стратегије левог крила авангарде (надреалиста, пре свега), па и њихових својевремених опонената из социјалног књижевног круга – а који су, више или мање уверљиво, револуционарној идеологији подређивали песничку праксу и поимање поезије. (Гдекад је идеолошки двојник напосто препокривао песника – има ли бољег примера од путање Оскара Давича, истинског модернистичког корифеја с половине двадесетог века.) Варљиво сунце идеолошке утопије – чији је зенит наступио после Другог светског рата, а посебно након „либералног” импулса по разлазу са Источним блоком и почетка Титовог стратешког кокетовања са Западом – за генерацију што се формира у доба чија је прекретна тачка јуни 1968. године, напречац почиње да се смуђује и мрачи. Већ Милановићева збирка *Клајно* у основи подлаже визију негативне утопије³, о чему је, као актуелној појави, Миодраг Перишић већ био посветио проблемски есеј „Утопија, пројекција, фантастика” (1975): „Утопија је показатељ несавршености бића, чежња/нестрпљење да се превлада време, трансцендира историјска актуалност, најопштије формулисана у облику норма-

² М. Перишић. „Нови ангажман – тековина најмлађег песничког нараштаја”. У: *Анђео историје и дневни њослови*, стр. 103.

³ Види: Јасмина Лукић. „Песник негативне утопије”. У: *Друго лице*. Прилози читању новијег српског песништва. Београд: Просвета, 1985, стр. 150–156.

тивног идеала коју тренутну егзистенцију треба да 'врати' идеалном будућем⁴ – објашњава Перишић и онда поентира запажањем о епохалном обрату: „Вредносни обрат у утопијској свести десио се управо када је историја постала негативни *topos* утопијског акта.”⁵ А пет година раније, у есеју „Незадовољство, овде и сада”, овај критичар излаже потребу за критичким деловањем и јеретичком мишљу као насиљу над постојећим⁶. У таквом амбијенту, друштвеном и књижевном, настаје и поезија „новог ангажмана”.

Као обележје долазеће српске поезије седамдесетих и на уласку у осамдесете године, а у односу на претходни период превласти неосимболистичких апстракција, нотирамо осетније веристичко захватање у пресну, непосредну стварност. Такви одједи се прате и у Милановићевим стиховима. С тим у вези, као сигнал извесног отклона, често се у критици помиње његова кратка, иронична песма „Може и тако” (*Неман*, 1987): „А моји другови пишу песме / о шибицама, иглицама, бочицама... / Нека пишу.” О амбицијама и „дуплом дну” Милановићевог веризма писао је и Михајло Пантић: „Не пева се о малим стварима већ песмом хује огољени факти стварности, говори се о тамним силама, о страху, о будућности која је прошла [...] Поезија за Милановића, дакле, није само скрајнута, индивидуална језичка активност [...] већ је и средиште живе енергије која се излива у агресивну ускомешаност света.”⁷ Свакако да као имплицитну Милановићеву поетичку крилатицу можемо срочити супротни налог од оног раније добаченог: *Враћимо се великим, дубоким стварима!* И данас тај позив још како важи, када увелико помирено ћутимо, и песници и непесници, док

⁴ Миодраг Перишић. *Исфо*, стр. 21–22.

⁵ *Исфо*, стр. 24.

⁶ *Исфо*, стр. 29–31.

⁷ Михајло Пантић. „Песник негостољубивог света”. У: Михајло Пантић, Ваца Павковић. *Шум Вавилона*. Нови Сад: Књижевна заједница, 1988, стр. 318.

се велике ствари упорно представљају као ништавне, којештарије уздижу као животно важне, док глас поезије бива (само)маргинализован јер унапред одустаје од реаговања. Избегава неугодне чињенице и поводе, прихвата разне прећутне лимите које оцртавају нескривени и скривени регулатори јавности и реалности. На декларативнијим лирским местима, као што је песма „Отворено писмо песнику” (*Клаино*), Милановић заузима колективну позицију, моралистички и аутокритички засновану, у име прећутне а увелико изостале службе песника: „На тајном жртвенику горе наше очи, / и језици испрани у млаким песмама, / пролази будућност у старом капуту: / звекећу у цеповима ситне душе, / ситне речи.”

Најпре је, у песмама збирке *Клаино*, ауторска пажња усмерена на угроженост појединства у споља задатим релацијама. Дискретно симболична сценографија у песми „Болница” бива оквир за откривење о *унутирашњем непријатељу*, тј. непријатељу у нама („неко лежи у мени као у постељи”), као и за опис систематског рада на успављивању наше свести („Тело се не опире лековитим говорима”) и обезличењу („са крхке лобање – бришу моје лице”) у том поретку стерилно беле негативне утопије. Заборав је мотив што се на више места код Милановића понавља, као опасност. Тако је у песми „Заборављам, опет” (*Неман*), или пак у песми „Не смем ништа да заборавим”: „Нема више тајни: умирем срећан / – откако светлост пузи по окнима / у болницама једем исти хлеб / и памтим блажене наредбе о здрављу.” Основну поставку збирке *Клаино* Јасмина Лукић била је представила на овај начин: „На једној страни је песнички субјект, који тежи да задржи статус и својства слободне критичке свести, а на другој све оно што као таквог настоји да га порекне, од идејних заговорника тог настојања до оних који спроводе сасвим конкретне облике пресије.”⁸ Као и код неких савременика, носиоци пресије и претње, доносиоци нево-

⁸ Јасмина Лукић. *Истио*, стр. 151.

ља обично су у знаку неодређеног мноштва. „Ево иду”, узвик је у наслову песме из збирке *Силазак*, у чијој се близини појављују и „Зловремци”. У песми „Заборављам, опет” из збирке *Неман* песник отвара пролаз ка демонолошком наслеђу: црни бог удара. Израња старобалкански „Црни Тројан” у песми истога наслова. Тројан уређује свет и „нежним ми речима зачепљује слух, / очинском руком покрива очи”. Хтонска баштина овдашњег тла укршта се с ововремским, камерним и урбаним сликама, као што то чини и, на пример, Гојко Ђого. Вреди запазити истородност призора из песме „Дубоко доле у утроби” (*Силазак*) и слике града као „великог вражјег ждрела” из карактеристичне песме Новице Тадића, савременика с којим Милановић дели понеке гротескне визије: „испод – / прождрљиво зјапе улице, / а доле, у њином трбуху, гмижу несварљиви / и чекају да се из драгоцених висина / омакне тело каквога певача.”

Ипак, с плана личних реалија, поглед се Братислава Р. Милановића увелико помера ка колективној прошлости, у склопу разубуђене и опсесивне *Теме Балканске*, неразлучно везане за базични смисао песничког позива. Перишић тачно оцењује: „Своје песничко интересовање Милановић је усмерио на оно ’непотрошено’ у људској судбини, на суштинске одреднице драме егзистенције у свакој до сада познатој историјској епохи. Тако ’историјски примери’, будући да је он песник и своје епохе, служе да се препозна садашњост и назре будућност.”⁹ Једна дубоко провучена симболичка линија кроз Милановићеву поезију јесте орфејска тематска потка. Орфеј није овде тек универзални песнички амблем него је више *овдашњи*, јер песма има своје просторно упориште. Отуд и фигура *Балканској њевача* (1995), који се код Милановића појављује и у лику што асоцира на слепог и свевидећег Вишњића. Али, Милановић легитимно посваја песника који је смрт замало победио и

⁹ Миодраг Перишић. *Истио*, стр. 374.

удваја се у њему, уводећи орфејски сиже у проблемски контекст лирског виђења повеснице. Сагледајмо сада, у песми „Поновни запис о Троглаву” (*Балкански њевач*), како се знани митски мотиви силаска у подземље преносе на поље трагичке историјске самосвести, геополитичке коби српског народа:

Мрмљам и покрећу се шуме из кржаве приче
са другог краја света овде, на ушћу таме
у Орфејев узалудан крик: не осврћи се
на прошлост тмица ће те појести,
не окрећи се...

[...]

И ево: још звижди кошава кроз кости
моје мајке избледеле на бридовима Ртња,
кроз очи Галеријеве просуте испод Гамзиграда,
кроз свиралу од моје бутне кости:
све је тамнина, и ништа,
само језа,
само страх...

Иста сцена, преиначена, продуктивно је употребљена у „Триптихону за Алексинац” (*Врајша у њољу*, 1999). Родни град заузима у тужном митском обрту место заувек изгубљене Еуридике, а подземље се испољава као мрачна провалија успомена које се песмом извлаче на површину, у поновни живот у језику и памћењу записа. Мотив силаска у подземље, у разним контекстима задржава митски смисао избављења. Тако и у песми „Летописац пред библиотеком на Косанчићевом венцу” (*Силазак*), где се у говор о страдању народа кроз време надодаје мотив циљаног уништења његове културне меморије. Једна од изразитих представа историјске свести песничког гласа, меланхоличне свести, смештена је такође у слојеве београд-

ског града. Историјско ждрело оличава слика „Римског бунара” (*Врајша у њољу*), не мање страховна него она напред предочена слика прождрљивих улица и неситог трбуха модерног града. Заправо, тешко је пронаћи реални, а уједно симболички потентан, сликовни корелат у којем се ефектније срећу страшни лик прошлости са ликом часа из којег се песник јавља, у самодедељеној улози летописца:

Овај бунар су разјапљена уста Рима
кроз која се види шта је ждерао
у несито своје време: какве звери и расе,
плодове, злато и земље.
Ово су раље але из којих бије студ:
после толико векова само је остала
рупа од огромне њене глади што и сада
усисава луде очајнике, очајне лудаке.

Још у песми „Дозивање Београда” (*Балкански њевач*) наилазимо на мрак удесног римског бунара, као што препознајемо продорни коментар на сасвим актуелне околности, где се песничка емпатија за чин огромног страдања снажно сенчи нијансама апсурда и циничне хладноће, инфантилности у суочењу са историјом:

Само ти се не чујеш и нико те не чује:
силазе путници у доње одаје, где нема историје,
твоја деца силазе, заувек у римски бунар,
у смрадне левантинске рупе срљају, сама
и мусава као никад у памћењу.

Понавља се, готово лајтмотивски, у Милановићевој поезији метежна историјска константа родног простора, у свеоп-

штој пролазности повесној и људској, и зинула сенка празнине, одсуство решења и равнотеже. „Песник се непрестано бори да пева *ујркос* историјском безумљу, јер његове речи сажимају муку неименованих, а тако живо присутних колективних судбина у метежу сеоба и ратова”¹⁰, записује Бојана Стојановић Пантовић, наглашавајући притом битну реч *ујркос*. Обраћање мистичној висини и милости у песми „Молитва у цркви *Sacre Coeur*” (*Балкански њевач*), на Монмартру, молитва у туђем храму „Светог Срца” посредно поприма значење протеста упућеног чиниоцима с оне премоћне и силничке стране света, одакле су многа непризната или заташкана крволоштва, пошаст и похаре долазили и долазе:

Прими моја згаришта и јаме
из којих бије ветар од јаука
и расте ка небу светлост
са мојих лобања и кључњача.
Прими моја ребра избледела
у лудом сну на лудој земљи
и неопеване главе дечије на страшним
бродовима.

Кроз ову песму и још неке друге песме доспева до израза потискивано или миноризовано искуство геноцида над песничким многострадалним народом, на чије се жртве мало ко обазире. Глас лирског сведочења, рецимо у помињаној песми „Летописац пред библиотеком на Косанчићевом венцу”, тежи да у неизбројаном и неопојаном мноштву разазна конкретна људска и дечја лица, изговори њихова имена, да их пе-

¹⁰ Бојана Стојановић Пантовић. „Лепота од ћутања јача”. Поговор у: Братислав Р. Милановић. *Мале лампе у шамници*. Краљево: НБ „Стефан Првовенчани”, 2006, стр. 160.

смом и памћењем изведе из поништења на које су подмуклим дејством повести осуђени.

„Песништво почиње да изражава нову побуну која није једносмерна нити једнозначна”¹¹ – писао је Миодраг Перишић у уводном тексту панораме српског песништва *Укус осамдесетих* (1986). Побуна и субверзивност, о којој се говори у склопу одређеног књижевноисторијског одсечка, за Братислава Р. Милановића јесу иманентни чиниоци песничке акције, мимо сваког споља долазећег намета или тренда. Изјашњавајући се, једном приликом, о ангажованости у поезији, овај песник слободно проширује значењски опсег овог оперативног појма до универзалних размера. Побуна може имати и друштвени подстицај, али ангажман поезије прожима читаву егзистенцију, укључујући и поетику: „У својој најдубљој суштини поезија је непристајање: на свет који рођењем нисмо бирали, на језичке склопове који су потрошени, на туђу вољу која жели да се наметне, на божанску и људску неправду, на љубав вољене према другоме, на лоше карактере, на живе људске карикатуре, на глупе законе, на нормирање свести, на физичко насиље, и на крају крајева, на пролазност и смрт.”¹² У метежу и ентропији искушаној у дословце свакој равни искуства, личног и заједничког, савременог и прошлог, песма представља први и последњи смислоносни, рекреацијски напор којим се ток постојања обухвата у ма какав поредак. „Певај, шапуће мајушни анђео, вратиће се / снага у суве удове, дићи ће се / болни из сваке постеле”, читамо у реторички подигнутој, зрелој (крипто)програмској песми „Балкански певач”. С ону страну орфичког патоса, проговара о истој ствари песма „Цврчак у децембру” (*Врајиа у њољу*). Цврчак, детињаста лирски реквизит, нај-

¹¹ Миодраг Перишић. *Истио*, стр. 115.

¹² Братислав Р. Милановић. „Песник у времену”. У: *Брајислав Р. Милановић, песник*. Зборник. Краљево: НБ „Стефан Првовенчани”, 2010, стр. 21.

пре се оглашава у децембарској студени „са самог дна постања”, са нулте тачке животног израза, и разбуђује сав зимом умртвљени урбани простор, представљајући не само немушти глас опстанка, него и могући мост до заборављене оностраности:

И цврчало је дрвеће у парковима,
цврчале су још несмрзле локве у децембру,
цврчале пахуље у несмајном лутању, цврчале
завесе на црним прозорима, осмеси љубавника цврчали су
и отварали су се, отварали, у мразној ноћи
достојни путеви од Стрелца до светлости.

Цврчање се испоставља као депатетизовани орфејски одговор на хладни оков света. И цврчање је такође ангажман, наспрам глувила и страшне празнине, својеврсна митска животно матрица од које ни Милановић у свом песничком учешћу, деловању и отпору не одустаје, јер не одустаје од трагања за смисаоним решењем, на које нас упућује чудо говора којим располажемо, барем док грло не натекне и жила се не распрсне.

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ: СЕНКА И СУЗА

Модерно песништво је, из себе самог, саморазбијеног па слаганог у колаже и мозаике, одавно показивало тежњу „за великим облицима” – како је средином протеклог века (поводом Попе, али и пројектујући сопствене ауторске путеве) приметио умни Миодраг Павловић. Из речене тежње помаља сан о целини и целовитости појединства и његовог израза, одасвуд нарушаваног у раздобљу потпуне превласти индивидуализма и фрагмента. Кад у *Изабраним делима* (2013) рашчитамо зрели, доследно изведен, песнички круг Селимира Радуловића, препознајемо управо декларисану и, сагласно својој мери, остварену амбицију уцелињења, обликовања сложеног али сагледивог поретка, а све у отклону од епохално фаворизоване атомизованости и фрагментарности. За Радуловићев, и не само за његов ауторски подухват у нас, сасвим важи оцена српског преводиоца поезије Пола Клодела из есеја о нареченом француском песнику: „Клодел је нашао да се одупре безбожничком ликовању. Ова силовита обнова верских уверења и осећања у веку који је управљао поглед у свим правцима осим према Небу има значај великог моралног чина.”¹ Или, као што тачно Селимир Радуловић наводи у стиховима књиге *Снови својој љубавника*: „На путу тесном, мало је путника.”

¹ Милован Данојлић. *Песници*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, стр. 314.

У површном „безбожничком ликовану” књижевних и других паметних расправа и даље многи малтене подразумевају да је припадност савременим токовима неспојива са загледаношћу у простор Тајне над нама и у нама. Површности је, уосталом, лако да решава и нерешива питања, а најлакше да разара и оно што се разарању просто отима. Неповећење у Велике Приче – наративе на којима се држи култура, насушне човековој заједници да скроз не упадне у сопствене тамне рупе – представља позицију што пренебрегава, потискује или исмејава многе фундарајуће знаке човечанске оријентације унутар себе и заједнице. „Нема сумње, ми смо легитимни наследници хришћанске симболике, али то наслеђе смо некако проћердали [...] Онај ко је изгубио историјске симболе и не може да се задовољи са 'заменом', тај се природно данас налази у тешком положају: пред њим зјапи Ништа, од којег се човек са страхом окреће”, откад је ово написао и данас једнако подстицајни Јунг те закључио: „Наш интелект је постигао неслућене успехе, али је истовремено опустошен наш духовни дом.”² Селимир Радуловић припада оној духовној породици (пост)модерног доба што се вољно, с повећењем обраћа искуствима старијим од наших личних живота. Као поетички експлицитни епилог разгранатом, четвортомном спеву о човеку и његовом трагању, песник је придодао и пети том, насловљен *Светило из очеве колибе*, где још с почетка, у опширном поетичком разговору, читамо следеће становиште: „Савремени човек се, добровољно, одрекао свога оца, претварајући свет у једно потуљено острво сирочади. Изгубивши веру у божанско сједињење, он више не држи у својим рукама читав свет, већ се исцрпљује у трагању за смислом симултаних и симулираних фрагмената.”³

² Карл Густав Јунг. „О архетиповима колективно несвесног”. У: *Психолошке расправе*. Нови Сад: Матица српска, 1984, стр. 360, 361.

³ Селимир Радуловић. *Светило из очеве колибе*. Изабрана дела. Београд, Нови Сад: СКЗ, Православна реч, 2013, стр. 5.

Није ни могао нити хтео Радуловић мимоићи слике за којима је посегао и Јунг у напред наведеној критици модерне западне културе – слике дома и недостајући лик Оца. Све наше представе, уколико су основније, сведу се најзад на слике и фигуре породичног окружења. Представа дома и породице призива рајски свет наших почетака у свету, у личном колико и колективном току. Отуд су такве слике и фигуре повлашћене у певањима Селимира Радуловића, у чему је однос према Оцу од средишње важности. Пошто у његовом песничком простору сваки стварносни елемент бива доведен до симбола и апстракције – тако је и с очинском фигуром. У полазној књизи *У сенку улазим, оче* још су најприсутније интимне евокативне слике у којима препознајемо конкретан, у земљопису и предању подигнути, варошки топос песничког одрастања, али ни овде непосредни, живљени садржаји не односе превагу.

Специфично је код Радуловића постављен однос према сећању, иначе иманентној активности лиричара. Сећање је (послужимо се насловном сликом) улазак у сопствену сенку: „Још памтим малу сенку / У полутмини града – // И све је као пре. // Из тела прапочетка, / Кад сећање привине, // У сенку улазим оче!” Радуловићева мала сенка у полутмини града кондензован је, симболички знак почетне ауторефлексивне позиције. Посреди је вишезначна сенка – како то и приличи у лирској обради – подразумева извесну противречност. Сенка сакрива и уједно раскрива. Омогућава да нас други не виде, али и отвара, често мучно и страшно, самосагледање. Јунговска сенка је непожељни, недолични, заборављени и скрајнути део нас самих. Али, у оваквој поставци није само распаковано сећање на своју мрачну страну, суочење с недостојним, невољеним ликом у огледалу. Бремене присећања на неповратно прошло, на занавек изгубљено а блиско, јесте такође мрачни терет којег се ово песничко појединоство клони, зазирући од удеса нестанка

и од гроба који, скупа с тим сећањима, призивају себи. Сећања, другим речима, јесу дочувани живот прошлости, али и прелест, замка духовном напретку. Није стога случајно што песник, у књизи *Снови светиої љуїїника*, окреће главу од личне оставине што га сустопице прати: „У пратњи ученика Његових, не осврнув се / На сећања надолazeћа.”

И у таквом, контра-орфејском гесту *неосврћиања* на привиде и подземне сенке, састоји се кључни обрт целокупне песничке лирске перспективе. Слично затичемо и у стиховима књиге *О ѿајни ризничара свих суза*, у продорном опису нарави онога што похрањујемо у својим меморијским подрумима: „Сећање је то што / Расте у нама и у сну нас прогони!” Уместо сабласти протеклог ефемерног живота, поглед је усмерен – као и наша путања уосталом – на будући живот, на Есхатон, хришћанским речником речено. Као у финалу Савиног *Жиїиїја Св. Симеона Немање*, у којем нас српски архипесник и упућује: „Ум наш, дакле, нека буде на небесима у гледању на красоте рајске, на обитељи вечне, на анђеоске хорове, на онај живот, где ли су како ли су душе праведника или грешника” (прев. Л. Мирковић, Д. Богдановић). Ако већ призивамо прво познато дело српског песништва, треба подсетити да је у њему и заснована позиција коју дели и овај савремени религиозни песник. Монах Сава надвладава чињеницу физичког краја свога родитеља и животног ослонца духовним погледом унапред, према извесности тога новог састанка, после којег растанка више нема. Он прихвата мирније маловремени губитак – зарад вере у вечни добитак. Фокус Радуловићеве песничке оптике управо је безусловно приклањање есхатолошком оптимизму, наспрам сенки и гробног задаха којима је праћен свачији боравак на овој страни.

Као при читању средњовековних српских писаца, тако и при сусрету с певањима Селимира Радуловића, читалац може

осетити отпор пред одвећ декларисаним, неупитним залагањем за истину „тајног ризничара свих суза” – читалац свикнут на драме и агоније неверујућег духа модерности и овог нашег доба после модерности. Има, опет, у поменутој неупитности вере нечега субверзивног, провокативног у односу на духовни беспоредак епохе чији смо савременици – и на ту димензију песник свакако рачуна, јер никако није наивни песник, несвестан епохалног контекста. Али, није овај песник само проповедник, посредник оверених вековитих истина хришћанског „светог путника”. Он је, у језгру, душа с наслаганим страховима себе-детета и с тим се сенкама непрестанце бори. Поједињство што изискује заштиту, тежећи бићима која штите, проговара тек спорадично, веома сугестивно, у Радуловићевим певањима. У наредној деоници из књиге *О ѿајни ризничара свих суза*, с друге стране, трансцендентни Отац задобија и детињим страхом засенчени лик, а удес синова човечјих бива оглашен јауком клонулих:

О, ми, на земљи рођени, оборени,
Под мрежом Очевом, разапетом, ми
Јучерашњи, што надање наше
Обраћаш у ништа! Од жене рођени,
Што устопце, идемо путима Твојим.
Па, ипак, зар се не сурвавамо у земљу
Тавну, у сен смртни! О, прах смо праха
Који вихор силни разноси!

Нисмо више у Очевом дому, склоњени, него смо у мрежи Очевој – макар је тако за земни вид постојања, што под земљом и окончава. И ова је представа, људи оборених и уловљених у мрежу онога коме дугујемо клицу живота, аналогна слици „острва сирочади”, као глобалној метафори људског

положаја „у времену и бурном жилишту”. Страх је, за даровану осетљивост с очуваним детињим језгром, свепрожимајући импулс, али и духовни покретач. Баш као у наредној деоници из књиге *Снови светіої йуїїника*, разлози за страх пристижу одасвуд:

Плашим се плача дечјег и сузе дечје,
Знања крхкога света крхкога, па и
Мирнога и светлога и светлога весника кад,
Изненада, ступи пред душу моју,
Плашим се, брате мој, највољенији,
Таласа морског кад се, бесан, пење уз
Обалу и стене подводне, у сенци морских струја,
Непредвидиве, узане оштрице мача,
Капи крви у ваздуху, случајне мрље од мастила,
Ноге своје о коју се спотичем. Правде
Очеве и патње Очеве и пута пространог, царског,
Греха што осваја, поробљује и баца
У окове страшне.

Поглед напред, преко границе времена земног и судбине људске, с друге стране, праћен је и упоредним преношењем погледа у *веріїкалу* – јер *хоризонїала* доноси мало шта за нашу несмањену егзистенцијалну жеђ и зебњу. И страх је, као што знамо, заметак, почетак премудрости. У следећим стиховима, такође из *Снова светіої йуїїника*, страх је и означен, нимало парадоксално, као спасоносан:

Па растем, грамам се и снажим,
Испуњен страхом спасоносним!
А мртав, за све земаљско. А ништа!
И свагда мотрим на главу змије.

И свагда се откривам дивном старцу
И муци невидљивој.

Мука невидљива, друго је име за *невидљиву борбу* коју песник сведочи за себе и за друге, кроз изразите мотиве и ликове из библијских сижејних извора, на које се обилато наслања, као што библијска интонација, инверзије и имперфекти доминирају песничком синтаксом читавог Радуловићевог пребраног четворокњижа (можемо рећи, и петокњижа, ако прихватимо да повишени тон обележава и пету, нестиховну, али не и непоетску књигу ове ауторске едиције). У средишту је стилизовани лик Христа Спаса, именованог, поред осталог, као „ризничар свих суза” и као „свети путник”. А „свети путник” је фигура у којој се распознаје и свако, истим *уским йуїїем* запућено појединство. Духовни, трагалачки људски лик, барем на часове, постаје икона Христова, којој иначе стреми. У једно од згуснутих места овако изведене симболике убрајамо место из *Тајне ризничара свих суза* што гласи: „У мојој сузи – дотичеш ме, / У мојој сузи – говориш ми, / Дечаче галилејски!”

Суза, наимае, од свагдашњег сентименталног лирског реквизита, у православно продубљеној песничкој интерпретацији представља сукус човековог бића, садржавајући и његову покајну жртву и његов подвиг, чинећи мистични медијум општења са Спаситељем – како уосталом и уче православни Свети оци и подвижници. Хлеб сузни представља хлеб што храни, а ми растемо: и даље упошљава, на другом месту, Селимир Радуловић мотив сузе и принавља њезин живи духовни смисао. Поткрај књиге *Под кишом суза с Паїїмоса*, симбол сузе нано во израста, у апокалиптичком сазвучју, у грандиозну али убедљиву слику – светла суза упоређена је са сунцем: „По лицу се расу сунце, изнедрив / Из Очеве сузе, што сијаше / У сузи својој.” (У ред лепих преобликовања хришћански подложених

значањских односа спадају и следећи стихови, из књиге *Снови свејої љуїника*: „И ожиљак се стари види, / Од њега нема тврђега камена.” На крају експресивне деонице о тегобама личног пута, о тамним дејствима што остављају последице унутар и околу појединства, обрела се наведена поента што оличава парадоксалну, разрешујућу страну Христове науке. Ожиљак, спомен на рану, залога је наше постојаности у свим животним менама и изазовима.)

Неко би се, с правом, могао запитати зашто су, чак и у наглашено евокативним песничким целинама (као што је *У сенку улазим, оче*) садржаји песникове индивидуалне искуствености потиснути, миноризовани, тако да се појављују у реминисценцијама. Као да је библијски, пре свега новозаветни свет, потпуно прекрио свет појединачног песничког живота што се оглашава. Запитамо се ово тим пре што је Иван В. Лалић – за овакав захват прожимања сакралних и ововремских садржаја парадигматичан – у својим *Канонима* инсистирао да се понад библијске подлоге укаже опис нашег трагично метежног времена – производећи драматични набој, релаксиран једино у њиховој славословној завршници: „достојно јесте славити Бога живог, / Онога који јесте, онакав какав јесте.” Да ли судар актуелних и топичних елемената доприноси уверљивости данашњег песничког посезања за *ојшћом основом*? Одговор, за пример Лалићевих *Канона*, свакако може бити потврдан. У томе погледу, Селимир Радуловић је свакако нешто ближи приступу старих песника, „златокрилих химнографа”, који су чиниоцима унутрашње тензије придавали секундарни значај у односу на потврду хришћанске истине и непомућеног есхатолошког оптимизма.

Али, поводом Радуловићевих певања, одговор не мора бити садржан у оцени да је реч о чвршћем повратку погодбама сакралне поетике што се, у новом сјају и пуној дубини, увели-

ко повратила на позорје новије српске поезије. Одговор нуди и песник, позивајући се на носиоца архетипске критике, Нортропа Фраја, који је називао Библију *коначним мийом*. Истовремено, Радуловић се полемички одређује према духовним и поетичким приликама: „Ако вам предочим да је кључни свети системски спис наше цивилизације, Библија, у којем се налазе све књижевне матрице из којих је изнедрила нововековна европска књижевност, занемарен, и да је то оставило трага у *нашем љознавању књижевне симболике као целине*, онда сам вам готово све рекао. Ако, уз то, знамо да је Библија јединствена *архетипска сћруктура која се љросћире од сћиварања до ајокалијсе*, да се, како вели Св. Августин, Стари Завет открива у Новом завету, а да је Нови Завет сакривен у старом, да су они, заправо, не *ћолико алејорије један друјоме колико узајамне мейтафоричке иденћификације* да је то једина форма која сједињује *Данћеову архитћекћонику и Раблеову дезинћирацију*, да без њеног разумевања и тумачења нема разумевања и тумачења савремене књижевности, онда је измерив суноврат обезбожених инертних духова који је занемарују – и као читаоци и као тумачи.”⁴

У цитираној деоници из опширног песниковог интервјуа смештеног у књигу *Свејло из очеве колибе* појашњена је програмска платформа Радуловићевог, библијски задахнутог и разгранатог певања, с нагласком на моменту *мейтафоричке иденћификације*, по којем библијски мотиви верно изражавају све наше, најличније, животне околности. Другим речима, у Библији су дати модели животних ситуација и односа, понављаних и поновљивих. У сведеном лирском лику Радуловић исказује управо описано становиште, поткрај књиге *Снови свејої љуїника*: „Дошљак сам и пролазник, као и отац / Мој. И отац његов. И / сви у молби.” Носимо истоветност

⁴ Селимир Радуловић. *Свејло из очеве колибе*, стр. 42.

људског удеса у повесном ланцу у којем судељујемо. У прочељу студије Едварда Единцера *Хришћански архетипи* налазимо мото узет од његовог учитеља Јунга: „Оно што се збива у Христову животу, догађа се увек и свуда. У хришћанском архетипу сви животи те врсте су једном за свагда представљени.” Сигурни смо да би овакав мото могао поставити, уз своја певања, и Радуловић. Као што би наш песник могао потписати и Единцеров уводни исказ: „Психолошки схваћен, Христов живот представља промене унутар Јаства којима је оно изложено док се ваплоти у једно појединачно ја, као и оне које се одвијају у егу које узима учешћа у тој божанској драми. Христов живот представља процес индивидуације.”⁵ За песника духовног усмерења какво баштини Селимир Радуловић, усавршење ка узорном лику Христа богочовека јесте циљ којем активно служи и песништво, да успоставља смисао и поредак, навешћује крајњи смисао појединачног и нашег општег пута од пролазног ка непролазном.

⁵ Едвард Ф. Единцер. *Хришћански архетипи*. Прев. Велимир Поповић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 17.

ЂОРЂО СЛАДОЈЕ: ЗАШТИТНА ДЕЧАЧКА ОПНА

„... цео мој мали, опнасти живот, који се као откачен од мене, лелујао независно и далеко од ове собе, у једном узвишеном и напуштеном простору за који сам једино истински и знао...”

Стеван Раичковић, *Златна трепа*

Савесни тумачи лирских истанчаности потраже и уваже дискурзивна сведочанства о поезији, премда знају да је сам лирски текст ненадокнадиво сведочанство. Чак и кад су несклони да истичу своју ауторску свест, прави песници у оваквим приликама укажу на шта треба, имплицитна и експлицитна поетика се, углавном, препознају. Не размеће се ни Ђорђо Сладоје реченом самосвешћу – без које и нема оствареног песника – али погледајте и одашиље читаоцу/тумачу циљане сигнале, стиховима програмског типа и записима које, различним поводи-ма, исписује. Тако, у беседи „Жичко словце” обележава упорисне тачке свога песничког заснивања, иницијалних сазнања о свету. Одакле потичу стихови, питао се Лав Јакубински, и понудио очаравајуће прост одговор: од мајчиног тепања. Сладојев одговор је приближан, тек нешто одређенији у опису родног миљеа: „Први стихови које памтим јесу они из успаванке – ’Пођох спати бога звати’, а већ следећи (такође успаванка) – ’Цуцу цуцу на коњу / Вуц ти мајку закољу’ – Па заспи, мајчин

сине.”¹ Сложај тонова лирских, гротескних и хуморних подражавају базични *џрозвук* Сладојеве лирике, по чему се јарко издваја из просечне предачке интонације. Заснивајући културни контекст не би био потпун без гусларске подршке: „А прије и послјије успаванке, будним су ме држали ’гањиви звуци’ десетерца.”² У песми „Утицаји” опет се материнско посредовање помиње у свеобухватном каталогу чинилаца (аудитивних и визуелних, персоналних и лектирских), што су суделовали у његовом песничком обликовању:

Јека црквеног звона чактара белегије
Мајчина успаванка баладе елегије
Дучић и Шантић Јејтс Црњански Рилке
Прекори критичара и гатке бабе Милке.

Ако је уз Шантића, признатог Сладојевог песничког праоца, напросто приањало десетерачко одређење „крв јуначка, душа девојачка” – за случај Ђорђа Сладоја могло би се благо преиначити у „крв јуначка, а душа дечачка”. Хумор је маркантан у овој поезији, коригује вишак трагичког патоса и прејак елегијски сентимент, али суздржана инфантилна боја делује нарочитом танчином. И ова детиња боја унеколико је наследна, потиче од истог поменутог претка. Према зналцу и сведоку Дучићу, Шантић беше „највеће дете српске књижевности”.³ Али, какво је Шантићево детињарење? Није *неодраслост* нас ововремених заштитених младунаца, које често живот није ни окрзнуо и никада нисмо остали гладни или нечега основног жељни. Није ни Шантић, трговачки син, јамачно гладовао, али

¹ Ђорђо Сладоје, *песник*. Зборник. Краљево: НБ „Стефан Првовенчани”, 2008, стр. 14.

² *Истио*.

³ Јован Дучић. *Моји сајуџници*. Београд, Сарајево: БИГЗ, Просвета, Свјетлост, 1989, стр. 148.

није ни одвраћао поглед од тегоба сународника „с оније страна”. Описујући духовни менталитет поколења којем је и сам припадао, кнез српских песника указује на „нарочиту чедност и скрушеност” Шантићеве идеје о животу и, не без ироније, његову веру „да треба народу проповедати некакву веру у чудеса која треба да дођу”.⁴ До краја наведене реченице иронија губи залет због чињенице да су чуда „одиста и дошла револуционарном акцијом доцније сарајевске генерације”. Другим речима, било је *истио бијти не може*, макар и на орочен период, макар је било па проћердано.

Слике којима се Ђорђо Сладоје спорадично евокативно враћа носе ауру „извесне заштитне сигурности” због близине блиских фигура, које посредују вредности духовног колектива. Не може се пренагласити породични удео у нечијој везаности за наслеђе заједнице, јер је посредована ликовима мајке и оца, као у претходном Сладојевом исказу о мајчинским успаванкама и очинским гулама. Како израста фигура „вечитог колонисте” Ђеда Јовице – читав буран век се с њиме смирује под земљом. У такође изврсној песми „Доћи ће мени ујак”, дурашни дечачки глас дивинизује одсутну фигуру заштитника од којег очекује ослобођење од страхова и авети, а читаочев смешак устукне пред прећутно трагичном поентом: „Он може подић Вољујак / Прескочит преко Лелије: / Доћи ће вама мој ујак / Ал што га нема, где ли је.” Детиња, бајковна аура обавија неке од изразитих песама чије су тематско упориште лични губици. Символички гледано, у песмама „Моја кућа” и „Свећа за моју мајку” реч је о синонимним темама – архетип дома, знамо, има мајчино лице. Исто тако, важна црта Сладојевог лирског света, прожетост људског и живота природе, овде долази до снажног израза – може се рећи: износи снажну вредност ових песама, по елементарном науку из усмене лирике и

⁴ *Истио*, стр. 157.

Растка Петровића, да се природа и људи „узајамно симболизирају”. Нестанак није нестанак – него повратак мајци земљи и њеним биљним и животињским рођацима: „Предао сам је давно у топле земљине руке / Нека је чува зова и јасење и букве // [...] Чуваће моју кућу и коприва и пелим / Не марећ јесам ли дошо или се опет селим.” Још баснословније, али хтонски тамније, делује песма о смрти мајке. Фолклорне представе опет се активирају, у машински дорађеном виду. Смрт се указује као мистична свадба, мајка невеста, и одводе је „у далеки црни замак преко воде неми свати”: „И постајем род са глином и својта са глумим мраком / Па ћу орах стрицем звати а на гори бор ујаком.” И у песми „На гробу мог оца” разговор сина с почившим оцем не престаје – него добија другачији карактер. На оваквим, лирски продуктивним местима, инфантилно се јавља у фолклорном лику, прастаре представе говоре детињим језиком. Неприхватљива реалност преображава се у чудесну причу, у смисаоно подржан поредак. Једна од суптилних стратегија прерушавања за децу табуисаних тема дата је у дводелној песми слободног стиха „Гајдобра”. Колонистичко стециште Херцеговаца у Војводини, из постојбинске тачке гледано, постаје ознака за одлазак без повратка, у првом делу песме. У другом делу, одрасли лирски наратор обрће позицију с које се гледа. Стигавши као песник у реалну Гајдобру, онамо не налази ликове за које му је давно речено да у Гајдобру одоше:

А бака шапатам каже –
Отишли сине
Отишли у Љубиње
Да ти смокава донесу

Наших смокава
Што зрију
Ни за кога.

Круг је заклопљен, од Гајдобре па до Љубиња и Хумнине, неумрли мили изостају и тамо и овамо, а смокве небране зрију у заједничком почетном простору. Колико је лирског рафинмана стало у песму, посебно у њену поенту. Инфантилна перспектива обједињује и облагорођује познате Сладојеве лирске квалитете, чинећи их, у оваквим примерима, необоривим – ма с чије књижевне стране гледано.

Родитељски ликови и фигуре ближњих, значи, прва су оличења колектива којем припадамо. Заједница почиње породицом. Зато је предање, прошлост „заједно подељених срећа и несрећа” неупитни део самог песника, позиција с које се одмерава свет у садашњости. Патриотизам је, не само према Дучићу, велико породично осећање „стечено историјским условима живота”. Из таквог осећања – особито ако је реч о удесима какви су сналазили српску „проширену” породицу, не можемо се изузети без крупнијих етичких последица. Лирска перспектива у којој се Сладоје најпотпуније остварује стапа се, опет да поновимо, у знаку *ћрзовука*: наивности или детињег безазленства, зреле критичке ироније и елегичности. Лирски поглед детронизује стереотипе, очуђује животне суровости и прикраћености, па све провлачи кроз хуморно-иронијски филтер. Тако се суспреже вишак унутарње тензије, вишак што прети из скоро сваког слова. Поглед на дететом фиксирани простор „колиба грубих” јесте двосмеран: као „покуда завичају” – или отклон од „лирских плићака” у којима су толики осредњаји песнички потонули – али и утврђивање простора што пружа „извесну заштитну сигурност”. Ово упућује појединца на отпорну снагу колектива, оностранога као и ононостранога. Отуда песма „Оглед о мрачној прошлости” и отпочиње милим ликовима („Отуд ми гране бела недеља / Очеви очи мајчино лице”), да би из предањског фонда онда изронили и Преља и Златно руно, и Сретење, те рођење кћери и душе

благих и незлих, васкрсно јаје, Тројеручица и Јефимија, Вукова шула, жички ангел. У модерно и наше пост-пост доба, по правилу, подозриво се гледа на поистовећење појединца с припадајућом традицијском заједницом. Раритетни песник попут Сладоја своје поистовећењу с предачком васељеном – на чијим вратима стоје ликови родитеља – уверљивост прибавља пробраним песмама моћног доживљајног замаха и наслојеног симболичког градива.

Овде скрећемо пажњу на опсежну лирску творевину „Видиш ли ме”. И она почиње зазивом мајке и дома, али одмах понире дубље, у алузијама на тамновилајетска раздобља српске повести:

Кроз јелово грање, сузу и чесницу,
Мајчице, видиш ли ме, памтиш ли ме доме,
На коњу, у сепету, са повезом на лицу,
У магли сарајевској, у блату крвавоме.

Одатле креће широка историјска евокација којом песнички глас не дозива претходнике – него види себе у њиховом лику, у некаквој безвременој, савечној оптици Недреманог Ока, дозиваног у песми. Лирско ја бива, једновремено (јер је временски ток поништен), на коцу и конопцу, у огњу погорелаца, бива и међу сиротим колонистима, апостолима, војницима, логорашима, као и у сваковрсним страшним или изузетним ситуацијама у којима се – као човек и честица народа – могао сам налазити: „У пећини, у дупљи и у вучијем ждрелу, / У белој Жичи, Боже, и у Боговађи!”

Слично томе, „Посланица Херцеговцима једва познатог аутора с краја 20. века” постављена је као поучителна, али је ризик таквог става превладан фамилијарно присним гласом згуснуте предањске и историјске свести завичајне земље. У

сваком случају, у стапању с предањем песник полази од његових најдоњих каменова с ћирилским старим написима да би стигао и до таме страдалних јама, жалосног изума актера геноцида над Србима започетог у Другом светском рату. Живи и мртви напоредо су присутни, у наглашеном фолклорно-инфантилном, или, напokon, хришћанском доживљају којим се аутентично исказује Сладојева поезија:

Читајте камене књиге слушајте шапат јама
Из којих миле сени помиле ноћу с нама
Чујте и тиху песму из удовичке њиве
А плен делите просто – на мртве и на живе.

Поред заснивачке, фундирајуће функције културе памћења, Јан Асман објашњава да мит, самим тим и поезија – „ослобађа помоћу сећања”.⁵ Призвани теоретичар наводи и то да једнодимензионалност није особина искључиво модерног света, него и свакодневице уопште. Одиста, и Сладоје у својим песмама „полази од недовољног искуства садашњости и у сећању призива прошлост која најчешће поприма карактер херојских времена”.⁶ Самеравање недостојног и недостатног лика садашњости према лику прошлости поприма разне облике, зависно од евокативног потенцијала места што изазива лирску евокацију, тј. упоређење. Обазримо се на песму „Србобран”, јаког кандидата за какву будућу антологију родољубиве поезије, а није ово усамљена песма у којој се примењује *конџира-џрезентџни* лирски поступак. Три од укупно четири катрена, већином симетрично десетерачка (с три деветерца у завршним стиховима првих трију строфа), доносе сведен, елипти-

⁵ Јан Асман. *Култура џамћења*. Прев. Никола Б. Цветковић. Београд: Просвета, 2011, стр. 86.

⁶ *Истио*, стр. 80.

чан опис атмосфере, једнако унутарње и спољне, означене као подневни „смућени часи”. У србобранској „мртваји”, песник потенцира слику непокрета и изопштености („Ни од Турије нико да бане”) и реторским питањем уводи, као контрастну паралелу, прећутни историјски подтекст похрањен у називу „Србобран” – осталом као спомен на шанац србијанске добровољачке војске у одсудној бици револуционарне 1848. године. Спољни план описа сачињавају слике станичне запуштене периферије:

Приграђен киоск, станица, слама,
И за облаком гушчија граја;
Ушорен очај, паорска чама,
Ко с Предићева штафелаја.

Опис прелази са спољних реалија на унутарње, иза смућеног поднева доспевамо у мрачну ноћ, обремену страховима и појавама хтонског порекла. У ноћној какофонији учествују звуци злодуха гајдаша, језа мртвачке крчме, страховна шкрипа реза и чекрка. На звучном аспекту остварује се финални нагласак песме. У брујној и масивној, победној грмљави црквеног звона, с доњег ракурса се лирски глас пребацује у горњи видик:

Али, кад брујне с високог торња,
Па хуји Фрушка и јечи Будим...
Видиш – то беше Тврђава Горња!
Која још није отишла у дим.

Читав усколебани сиже песме одвија се у распону расположења што најпре допада у сфере чамотиње и очаја, да се часком подигне саборним, свечаним призивом црквеног торња, као неосвојиве тврђаве у борби непрестаној, народној и лич-

ној духовној. Срећно изабране и ефектно уполсене, конкретне визуелне и акустичке слике са супротних симболичких положаја припрема су за наведену афирмативну поенту, разрешење за читалачко памћење.

Исто то, само нешто друкчије интонирано и поентирано, можемо сагледати у песми „Хан Пијесак”. Обе песме деле исто значајни пејзаж пустоши, испражњености од људи и живота, свакако у блиској вези с учинком међунационалног рата у Босни и Херцеговини поткрај протеклог века. Седам дистиха у чланковитом шеснаестерцу образују облик што асоцира на класичну елегију, а по тону на усмену тужбалицу. Лирски глас обраћа се лирском ти, тј. себи удвојеном, упитан за чиме „по беспућу у невакат” трага: „Слушајући како јече у горама пуне куле / Док мећава помен чини збрајајући погинуле.” Природни поредак надвладава људске творевине, птичји гласови једини су знаци живог живота: здања су не само ратом разорена, ранији житељи пресељени у земљу или широм земље. И у овој су песми лично и заједничко сећање везани за простор, с подлогом у прошлости пуној живота. Лирско ја посматрач је и зналац нечега што се тиче и других људи и читаве епохе, солидаран у невољама које ни њега нису заобишле.

Још дискретније, исти полазни мотив проткива песму „Горска служба”. Песник је избегао монотонију обнављане слике простора без житеља, лирски опис своди на снег и горске пределе што их снег засипа. Ређају се облици рељефа и природе и тек понеки од људи заостали предмет, да би, поткрај песме, на површину провалио потиснути мотив пуне земље:

На глуве стазе и неме могиле
Пада на моје неумрле миле
На хијероглифе лисичијег трага
И завејан превој преко кућног прага.

У истом је мотивском кругу и „Зимска молитва за Улог и за свих седамнаест његових становника”, испевана у дугом стиху, у четрнаестерцу и октавама, изузев дистиха на крају. Овде се жанровски оквир молитве, некакве дуге „јектеније”, „прозбе” за спас читавог упамћеног и протеклог микро-света бића и ствари завичајне комуне, показује као иновирани приступ предоченој опсесивној теми. Драма пролажења, чак и без удела историјских ломова, запоседа повлашћени Сладојев тематски простор. Поглед у прошло изводи песника из једноличне свакодневице у искупљујућу вишедимензионалност личне и надличне меморије. Песма је посредник између два времена, смисаоно испуњење усред нарастајуће егзистенцијалне празнине, или услед раскорака између светопредањских узора и савемених човечанских поступања. Ако је сећање „акт семиотизације”, онда је и лирски поглед у прошлост – уређење прошлости, на шта се своди смисао поезије уопште.

У светлости губитака и нестајања, поређења протеклог и претеклог, духовна оптика стварности у песмама Ђорђа Сладоја постаје изоштренија у часовима самоиспитивања лирског ја. Тада се онај критички, гдекад и сатиричко-ругалачки тон, пребацивањем тежишта на самога себе, премодулише у изричит исповедно-покајни тон и став. Као што друге мери мером еванђелских и епско-предањских наратива, будући духовно освешћен, не остаје дужан ни сопственој сенци. Моменат идентификације с колективом несмањено делује, лирски глас не изузима ни своје свесно и савесно појединоство од духовног пада савременика и сународника. У песми „Далеко је Хиландар” просторну дистанцу претвара у недоступност друге врсте, у самоосећање недостојности да непосредно приступи темељној сакралној тачки своје културе:

А за наше грехе, несреће и муке,
Мајчице, Света, мало су три руке!
И можда је боље да до Твога храма
По спас и милост душа крене сама.

Као песник наоко незнатних, али дубоких искорака, Сладоје погиње смерно главу не једино пред монументалним светињама, попут Хиландара. Прославља у једној песми, у малтене детиње игривом обрту лирске перспективе, и „обичан дан” као празник дарованог живота. Пристајући на наследне светле образце, не пристаје, помало лирски јуродиво, на калупе и површности, јер је и обичан божји дан достојан славе празника: „Сам долива и сам пије – сам се слави! / Сетићеш се овог дана кад осванеш у мрчави.”

У многим Сладојевим песмама, извесна локација националне географије буде повод за искуствено присећање или медитацију општијег обухвата. Сложеност неких од таквих песама управо производи тренутни сложај различних, сукобних емоционалних тонова. Песма „Љубостиња” носи вишегласну осећајну модулацију, егзистенцијалну несместивост песник пројектује уздуж и попреко топографије Србије. Песма је испевана у тужбаличком, чланковитом дванестерцу, местимице продужаваном за додатни четварачки чланак. А почиње овако:

Шта ћеш ледан у Топлици, у Прокупљу –
Веверица, твор и куна запосели сваку дупљу.
Ни у Доњој Бејашници, ни у Блацу
Мира нема живом створу, ни мртвацу.

Даље у песми, етимолошким и другим асоцијативним стазама, песник ређа експресивне топониме, од Куршумлије до Тамнаве. Али ова неспокојна екскурзија по лицу и наличју зе-

мље и себе – поентира чудесним разрешењем. Споља је тако како јесте, али се лирска сонда помера ка нутрини, од коре према језгру:

Кријеш ли се давна кућо, светли доме,
У Ваљеву разваљеном, у Крушевцу скрушеноме.
Чим нас грејеш, добра земљо, шта ти тиња –
Смрзла дуња или душа. И у души Љубостиња!

Давна кућа нађена је у себи, а њена слика се опредмећује у очуваним градилачким делима, као што је манастирско прибежиште кнегиње Милице. Лирско клатно се креће с краја на крај доживљајног распона. Тиме се динамизује Сладојев постојани лирски свет, усложњава његов смисаони хоризонт, свет који усвајамо, иако нас свако мало изненађује – као у каквој посвећеној, луцидној дечачкој игри што нас начас изузима из живота који се беспоштедно поиграва са људима.

II ПОРТРЕТИ

БРАНКО В. РАДИЧЕВИЋ: ЛИРСКО СРИЦАЊЕ ЗЕМЉЕ

Бранко В. Радичевић, потписан као Б. Р. Мачиста, први песнички наслов објављује у родном Чачку као двадесетогодишњак, исте године када је Други светски рат уминуо. Поему *Суџонски дани*, лирске рефлексе из окупационог завода за преваспитање српске омладине, Радичевић не помиње у белешци уз *Песме* из 1949. године штампане у Сарајеву, него као прво песничко дело оглашава ту, уистину другу збирку. Доцније ће *Суџонске дане* вратити у своју библиографију, те негде и објаснити да се био застидео првенца јер је стихове допуњавао и преиначавао у самој штампарији, под упливом предлога компартијских редактора. Младост, по правилу, себе прецењује, али гдекад и прекомерно осуђује, поготову накнадно. У последњу збирку *Нове њесме* (1997) Радичевић уврштава и рану песму коју свакако није могао објавити поратне године када је датована (1947). У песми „Сумња”, непреваспитани партизански курир исписује следеће речи, интуитивно и презрело:

Још палим малу наду.
И кријем велики стид.
Има ли спаса под овим густим небом.
Са чим пред свет. И какав је то привид.
И може ли се крити
То чудо да Србе треба посрбити.

У реченом програмском смеру васпитаваће своју поезију и прозу, у знаку наслова и смисаоне окоснице унеколико резимирајуће песме „Похвала земљи” из 1971. године:

Земља се неком јавља.
Полако, слог по слог, слово по слово,
поскакује моја срицаљка.
Хвалим земљу а ништа не разумем.
Почех од себе, па из почетка – од себе...

Неразговорни знаци земље зарана су га привукли, остајући да их сриче и раскрива до краја богатог песничког полувека. Песнички разлог отима се свакој спољној контроли, те се сликовно-симболичко језгро збирке *Земља* (1954), прекретничке не само за ауторски израз и статус Бранка В. Радичевића, помаља много пре *Земље*, већ у овим стиховима поеме *Сушонски дани*:

Сањао сам пролеће у земљи:

рујевина по брдима.
Крај друма лужњака стражари.
Пролазе девојке са пуним ведрима.
Ко тесто нараста
њива што се гари.

Ерос земље што се буди, препуна клица будућег хлеба, у блиском је суседству слике девојака. Тако је у песми „Србија”, у збирци *Песме* (1949), где колективни глас младих борбених заточеника изнова поистовећује своју земљу са вршњачким женским елементом: „Видесмо је снажну у ходу девојке / што нам тајом шаље поглед у решетке.” У Радичевићевој поезији Жена биће опсесивно удвајана са Земљом, архетипском двој-

ницом, а њен мушки лирски субјект сједињаваће се с родном земљом из које је поникао. Као у песми „Без наслова”, и то с лозинком завичајне реке на уснама: „Па онда трипут шапнем: Мораво! / И будем све до неба плава: / птица, звер, дрво чвораво / и трава.”

Еротски набој и динамика сексуалности – о чему је редовно говорено поводом овог песника – прожима читаву земну творевину, као одјек митског мотива Свете свадбе неба и земље, изнова уведен у раздобљу српске књижевне авангарде. Критика је пропустила да у Радичевићевом еротизму не сагледа нешто више од индивидуалне тематске опсесије – а то је континуитет с магистралном линијом међуратне књижевности, оличеном, пре других, у базичној симболици Растка Петровића, у бизарном чулном лиризму Црњанског, као и са ослобођеним реторским размахом Рада Драинца.

У данас претежној књижевноисторијској слици о модерничком прелому средином педесетих година упадљиво недостаје поезија Бранка В. Радичевића, временом потиснута из разлога разних, понајмање књижевних. У критичкој објекцији утицајног Зорана Мишића, превагу тада односи антиромантички ток поетичке обнове, оличен у Попи и Павловићу. Мишић је, поводом Радичевићеве *Лирике* (1952), препознао „драму која се клони да саму себе искаже”, али је две године касније пропустио да реагује на „продорнији крик” у збирци *Земља*. С друге стране, Борислав Михајловић Михиз даје поетички портрет *Земље* и високо је издваја у песничком окружењу: „Нешто паганско и пантеистичко је стопило човека, жену, траву и корење, сплело их нераскидивим везама са црном, плодном нашем ораницом.”¹ Радичевић, као ни Раичковић рецимо, није раскидао са романтичким наслеђем, полемички

¹ Борислав Михајловић Михиз. „Тражим боју за своје небо”. У: Бранко В. Радичевић. *Земља*. Чачак: СИЗ културе, *Чачански јилас*, 1976, стр. XI–XII.

свођеним на „лирику меког и нежног штимунга”, већ га је регенерисао, преображавао на трагу, у том часу скрајнутих, „реакционара” из грађанског крила авангарде. У наредној збирци, *Вечийа њешадија* (1956), Радичевић почиње да заснива својствен, повлашћени круг националних симбола, што је била жаришна тема Мишићеве поставангардне концепције, а коју је препознавао код Попе или Миљковића – али зачудо није и код Радичевића. А упоредо са радом на националним традицијским изворима, Радичевић је одао почаст „дечачки наивној и непосредној” циганској поезији коју је преводио, почаст поезији народа бескућника у име свога народа избеглица и народа погорелаца, с којим су Цигани увек људски живели, али и гинули од истих крвника.

Мада је остао доследан као песник што се много више усредсређује на извођење појединих песама и обнову повлашћених тема него на пројектовање и компоновање циклуса и ширих целина, од *Вечийе њешадије* почиње обликовање његовог расејаног „крајпуташког” лирског корпуса. У књизи склопљеној по строжем тематском мерилу, *Војничке њесме* (1961), Радичевић доноси прерађену и допуњену насловну поему претходне збирке, а значајне песме „војничког” круга унеће и у књигу *Божја крчма* (1965), изнад свега „Сељачку поему”, као и у збирку *Земљосанке* (1978). Већина данас не помишља да *крајпуташ* није народни назив војничких споменика у западној Србији – премда је ова реч тек једна од успешних лексичких творевина нашег песника. Живописна камена знамења постаће симболички ослонац за пројекцију противуречне историјско-егзистенцијалне драме појединца, сељака и ратника, бранитеља земље, куће и жене – жедног рада, плођења и живота. Ако је први корак у заснивању нових овдашњих симболичких упоришта био митологизација земље из угла онога што за Земљу (која је и Жена) безусловно изгара и гине, други је корак

био песничко тумачење широког распона недожељених жељковања неме војске палих сељака бораца, кроз небројене нараштаје. Тиме заснива песничку слику света што обухвата и високо и ниско, и патос бола и смех, и свето и опсцено. Нарочит, програмски значај можемо придати есеју *Плава линија живојиа* (стари српски споменици и крајпуташа), нимало случајно изашлом исте године када и песничка збирка *Војничке песме*. *Плава линија живојиа* аутопоетички оцртава песников дубокосежни откривалачки подухват, јер је есеј иначе писан у склопу модернистичког занимања за потиснуте слојеве наслеђа – а не као етнографски рад, како је испрва био у критици протумачен.

Радичевић заснива једну продуктивну линију модерне националне митопеје, што ће у послератној српској поезији заузети нарочито место и у опусима других песника. У поређењу са пробраним песмама Љубомира Симовића, од „Епитафа са каранског гробља” обележеним ужичким простором, претходнички значај Бранка В. Радичевића и његови домети само добијају на вредности. Превласт живог фолклора, завичајног, знаног и вољеног, не значи сигуран ослонац на готове усмене моделе, него преозначење његових чинилаца, чак и кад буде слабила тежња за деформативном страном тога модерног лирског поступка, у познијем периоду писања. А народној основи био је, протеком година, све оданији, са њоме све приснији, како је она потискивана на периферију идентитетског хоризонта. Најцеловитији песнички подухват, након прекретне *Земље*, Радичевић обелодањује 1970. под насловом *Са Овчара и Каблара*. Реч је о „певањима” у којима се укршта његово приповедачко са истанчаним лирским умећем. Опеван је и опричан лик сељака Велизара Милосављевића и његовог локалног универзума, у наративним песмама дугог даха, углавном у форми усменог казивања. Означен је тиме сврховит повратак

дијалекту у полифоној модерној песничкој реализацији, исте године када се, рецимо, појављује и прва дијалекатска поема Матије Бећковића.

Посебном интензитету Радичевићеве поезије доприноси не само лексички колорит и склопови разговорног језика колико и усмености, него и језикотворни, каламбурски импулс, као и функционално посезање за ефектним беседничким средствима. Реч је, дакле, о песнику склоном игри и поигравању, искошеној, чак инфантној перспективи, карневализацији света као одушку од његових терета и нерешености. Кад посеже за патетичним тоновима, истог часа их релативизује, развргава. Колико се вратоломни песнички играч Брана Петровић може поредити са својим (туце година) старијим земљаком? Нема сумње да, рецимо, Петровићева чувена „Прва песма човека”, која дивинизује сексуални чин као креацију новог безграничног бића, има у подтексту и Радичевићеву песму „Треба родити човека” из збирке *Земља*. А можемо ићи и даље у поређењима и тачкама њиховог песничког сретња.

Овог песника ванредне доживљајне и обликовне разноврсности, језичког осећања и окретности првог реда – без обзира на местимичне појаве семантичких замућења, фељтонизма и репетитивности – није лако читалачки обухватити. Није одвише марио да обликује и представи целину или целине свога полувековног опуса. У нове збирке често је, међу сасвим скорашње песме, удевао и затурене, давно написане песме. У последњој збирци, из 1997. године, однекуд се појављују и песме датоване пре пола века. Доста их је, нема сумње, и даље остало расуто у периодици, јамачно и у рукописима. Ни песникове изборе не одликује претерана хронолошка нити тематско-формална кохерентност.

Зависност између разумевања завичаја и разумевања света уопште Бранко В. Радичевић разумевао је боље од других. Ве-

роватно би и сам радо потписао речи из једног интервјуа остарелог Црњанског да „онај који не воли свој завичај, то мора да је, нећу да кажем курва, али тако нешто”. Једном је Радичевић објаснио: „Завичај је концентрат света. Уз то – посебна боја. И карактерна црта. Мој завичај је, за мене, завичајнији од свих завичаја на свету. Никад га не бих мењао. Завичај је највиша тачка света. Кад се човек тамо испење, када са те, разумне, висине погледа око себе, осетиће сигурност и стваралачки мир. И схватиће, лако, какве су му снаге, шта може и колико може да учини за овај свеколики узнемирени свет.”²

Колико је више урастао у језички свет матичног простора, толико је, да препричамо Гадамера, више израстао као песник. То није само Бранков наук, у столећу хероизованих бездомника и апатрида, одисеја и ахасфера, али је тај наук овај лирски доносилац чачанске и драгачевске боје, сасвим уверљиво показивао у својој поезији. Бројни песнички текстови Бранка В. Радичевића припадају особеним висинама иначе плодне српске поезије друге половине двадесетог века.

² Дису у *јостима*. Избор из беседа са „Дисових пролећа”. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 2013, стр. 35.

ПЕТАР ЦВЕТКОВИЋ: РАЗУЂЕНИ ЖИВОТ И ПОНЕКИ СИГНАЛ ТАЈНЕ

Српска поезија је у двадесетом веку, пре свега у његовој другој половини, задобила песнике дугог трајања, ауторе поступне еволуције, који мање певају а више пишу, или још тачније, помно истражују изражајне могућности, стрпљиво продубљују и шире поседнуте лирске просторе. Петар Цветковић је управо такав, промишљен и постојан песник, који од свих песничких вештина понајвише држи до развијања и очувања посматрачког умећа, до издвајања знаковитих појединости из пренасељене стварности коју може видети, чути, опипати, али и читањем студирати, па онда и те садржаје националног и општег памћења културе посвојити као састојке властитог искуства.

Поезија Петра Цветковића пола века се развија и дописује као озбиљна књижевна чињеница, довољно засебна и самосвесно склоњена у страну од општег песничког трга и књижевне пијаце. Препознали су ту поезију одавно и њене особитости добро описали неки од наших најсензибилнијих критичара, упоредиву с водећим појавама наше модернистичке синтезе педесетих и шездесетих година, као и примерима из утицајне англосаксонске неокласичне доктрине. У своме стрпљивом песничком развитку клонио се Цветковић свега што подразумева пријемчивост с површине, избегавао споља допадљива решења, певљивост и необавезујућу, случајну спонтаност.

У Цветковићевим збиркама песама, пре него што ишта почнемо разумевати или бар интуитивно примати, као прећутни квалитет препознајемо оно што је Борислав Радовић назвао *дуја њаићња изјовора*, као неизбежни приступ којим савремени песници обично отклањају мутне наносе импровизације, тежећи одговорном, дубоко тачном језичком изразу, тачном на слојевит и семантички незаклопљен начин, којим дискурс поезије, у срећним часовима, уме да надиђе и засени све друге облике говорења и тумачења света. Није сувише написао од половине шездесетих година минулог века – што у ово брбљиво и расписано доба може бити залог поверења. Објављивао је књиге песама у вишегодишњим размацима, неретко их садржински допуњујући, гранајући: *Позоришће* (1965), *Песме и бајке* (1971), *Ваја* (1978), *Једнина* (1981), *Мала светлост* (1982), *Грчка лоза* (1989), *Песме* (1992), *Песме из аутобуса I, II* (1997, 2005), *Божјиће њесме* (1998), као и три књиге изабраних и нових песама, од којих засад последња носи наслов *Кайија* (2013).

И када погледом прати јато дивљих гусака у зимском лету, и када описује поступак гашења креча, и када призива живе гласове српског средњовековља или збивања из повесница других народа, када региструје призоре са туристичких ходочашћа по местима прошлости и духовних подвига – Цветковићево ауторско тежиште почива на прецизности необично и вишестрано сачињеног описа, мале лирске приче или нечије исповести, увек искоса захваћене, све избегавајући директно именовање праве а заклоњене тематске мете. Мрежа бираних конкретности унетих у његове песме, али и множина отворених, тек наговештених значењских путања – ето једног могућег одређења уобичајене песничке стратегије Петра Цветковића. Оно што је за Андрићеве приповетке приметио Јован Христић вреди и за типичне Цветковићеве наративне песме, да „за разлику од класичне кратке приче, која има апсолутан почетак

и апсолутан крај [...] углавном немају ни правог почетка ни правог краја.”¹ Цветковић избегава да у песми означи смисаоно-симболичко средиште којем се подређује периферија лирског садржаја. Ако је, рецимо, у песми „Капија” мотив капије самим издвајањем у насловну реч повлашћен и маркиран, опис малтене претрпан запажањима и коментарима неименованог говорног лица стратешки потискује у други план снажну симболичку вредност насловне слике, премда је оставља да одатле, из наслова, зрачи.

Или, опет, шта нас у песми „Гашење креча” спречава да помислимо да није реч о суптилној параболи о настанку песме, о дугој невидљивој патњи лирског изговора што захвата до у неисказане дубине. Опис је неутралан, мада сажет, и отвара се према ширем домену разумевања једино у средишњем од укупно три строфоида:

Још који млаз воде
сажеже му калкус
да отров нестане
и отвори срце онима
што га из земље ваде и пеку:
да нам каже шифру јуре.

Шта се обнавља у поступку гашења креча? Читав тектонски творбени процес на масивном лицу земље. Каквој тајни општења и чињења присуствујемо приликом гашења креча? Аналогна је свакако логосној сили стварања, чији је егземпляр и песнички чин. Све то само претпостављамо, јер је у тексту тек овлаш сугерисано. Али, у простору између јесте и није, између одређеног и могућног значења управо почива смисаона архитектоника Цветковићеве песме. Неко други, помињани

¹ Јован Христић. *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар, 2005, стр. 113.

Борислав Радовић на пример, подастро би мрежу изразитијих симболичких сигнала и алузија у строго скројеном језичком руху. Цветковић се клони и тога, чинећи своју песму и распричанијом и теже проходнијом. Али, будући да је посреди свесна ауторска стратегија онда се смемо упитати шта песма добија таквим поступањем. Можемо покушати да одговоримо овако: лирска жижа се децентрира, смисао се раслојава по рубовима текста отварајући различите могућности реинтеграције у читаочевом искуственом хоризонту, другачије подешеном од ауторског полазног импулса, а тиме се језичка, духовна креација и игра настављају до у недоглед.

По правилу, Петар Цветковић у песмама не креира неку прозирнију, засведену метафоричку схему, свет видљивих реалија почива на вишесмерној асоцијативној подлози и дискретном призивању других текстова, као и сазнања разне врсте, и тако усложњавају смисаоно деловање песама. Тако, у песми „Творац државе” нешто упућенији читалац најпре у подтексту препознаје кључну сцену Савиног *Жиџија Св. Симеона Немање*, првог ауторизованог дела наше старе књижевности. Песник не разара сакрални овој сцене дат у житију, него га ојачава сплетом појединости и приласком лирског гласа близу тока свести самртника, монаха и бившег владара. Ова песма рачуна на садејство са Савиним житијем и тај почетни текст дозива, подлаже се његовим темељним, неоспореним значењима.

Чека само час
када ће сви да похитају на прстима
и да сложе богословске мисли у пој,
да саграде чамац од речи,
од пене,
испод гомиле костију ослобођене круне,

како би лакше путовао,
као у сени прастарог ветра
на позив анђела
без тежине, у покрову од лишћа
с неколико капи вина.

Најбоље песме Петра Цветковића представљају сажете лирске студије, у њих су положене чињенице из разних области, као и филигрански језички рад, зарад оне дубоке тачности а не зарад стилског кићења исказа. И када читалац, у први мах, до краја не разабера одређујуће значењске аспекте неке песме, ипак разуме да је реч о озбиљном напору градње смисла, о изазову за продуктивно читалачко раскривање. Већина српских песника, након Миљковићеве силовите „патетике ума”, одустаје од повишеног тона, смирује се и повлачи у себе. Тако и Цветковић патосу редовно противставља иронију, оруђе песничке позиције са које треба хладније главе да осмотри и исказе оно што мора да каже. Али иронија овде неутралише површински патос, који је обично и најгласнији, а помаже да базични ступњеви језика и духа неминовно дају од себе гласа. Неутрални, утаначени опис испосничког боравишта монаха Гаврила у песми „Ластавичје гнездо”, рецимо, знатнији је лирски духовни искорак него много чије, макар колико искрено, декларативно потврђивање вере:

Зато сада ћутањем развија присност
а одрицање своје уноси у руке
као столар или дуборезац
који не види ништа друго од посла.
Човек пожели да с таквим старцем што прозбори,
док се не удаљи сасвим од света,
пред ћелијом коју сагради други монах,

укорењујући је ко црвени глог у стени,
да се од службе држави одмори,
зурећи пут жуте земље и пут високих литица.

Смисао аскетског подвига јесте у раду који упошљава руке и твори опипљиво, у дрводељању као слици невидљивог обрађивања своје душе, сугерише Цветковићева песма, као да песник говори – а говори – и о сопственом смислотворном труду.

Пишући о Цветковићевом лирском начину, Миодраг Перишић је истицао да је реч о „систему интенционално окрњених целина и нарацијом затрпаних симбола”, као и то да је песник „у једну *ојну* ставио предметни и метафизички свет, чињеницу и асоцијацију, твар и флуид, фрагмент историје и снимак данашње свакодневице”.² Било да проничу у видљиви свет елементарне природе, или пониру у садржаје повесних и културних докумената и сазнања, било да нотирају толика путничка и ходочасничка виђења, Цветковићеве песме, како већ рекосмо, обично заклањају своје смисаоно средиште – којег, можда, некада и нема. Чини се да једна од кључних амбиција овако заснованог лирског говора јесте у томе да песма задржи утисак непосредног тока нечије сабране свести. Тако је и са новијом песмом „Дуд”, која припада разноврсном низу наративних песама Петра Цветковића. Са тематске стране, „Дуд” је углавном песма евокације, сећања на матични простор и рано раздобље лирског гласа. У познијем добу Цветковићеве поезије, разумљиво, таквих песама има више. Споменимо само две, сасвим кратке. Прво, песму „Четворостих”, што носи посвету Борхесу:

² Миодраг Перишић. *Анђео историје и дневни њослови*. Београд: „Филип Вишњић”, 2004, стр. 174–175.

Они који су нестали одавде, само се понекад јаве у сну.
Други, такође, више нису ту. Једино петао с крестом
оста да „држи кућу и двориште”, како једном рече отац,
са свим бојама што трну и гасе се у репу већ поткушеном.

Сличан је фокус, по начелу *део за целину*, као овде на фигури петла, усмерен на опис црепа, у истоименој новој песми:

Сваки цреп, исисан, и напола поједен
од стално крвавих кровних пора
са родне куће, сада већ стогодишње,
враћа ми се у сан као бумеранг
старом Аборицину,
бачен некада у детињству.

Некада јарке, сада згасле животне боје, црвена у петловом репу и у црепу са кућног крова, конкретни су знаци ништи-лачког хода времена. Будући да су сачињене као лирске мини-јатуре, у двама наведеним песмама симболичко средиште изгледа видљивије но у песми „Дуд”, у којој асоцијативна путања приче, по обичају, меандрира.

„У свачијем дворишту нечије дрво живи. / Моје је орах који се и сада грана” – тако почиње песма „Дуд”, помињањем ораха што је оглашен као парњак лирском гласу. Након две-три додатне појединости, и пошто је дат уводни сигнал о поистовећењу дрвета и човека, у поље описа улази насловни мотив дуда чија крошња, са белим и модрим рецкавим плодовима дудиња, памти читаву „школску смену” негдашње бројне деце. Дуд је, значи, означен не само као препознатљив биљни житељ наших села, већ и као посебно место једног дечјег нараштаја. Дуд са својом децом дели удес не само пролазности, него и насилних разорних промена, које могу да имају сврху, као

што је овде проширење пута, када је булдожер узео корење сенокосом сеновитом дрвету.

„Тако некако нестају и људи и куће, с променама које пристижу / да им осветнички доакају, као да имају право на све” – читамо с краја песме одређеније предочену аналогију између света људи и света дудова и ораха. Уведена је најпосле, као значењски маркантна, реч *ѝромене*, било да су извршене булдожером или секиром, било да су нанете проласком времена. Та општа *ѝромена* „као да има право на све” – затичемо коментар лирског гласа, малтене изведен из детињег регистра. „Сада их има тек туце старијих у селу” – наставља лирски наратор, играјући на неодређеност да ли се исказ односи на људе и њихове куће или пак на дрвета, или заправо на све њих скупа. Злокобни призвук садржава наговештај доласка оних са тестерама, који зарад слепо пројектованих путних траса, реалних или метафоричких, секу временита и трајањем посвећена дрвета.

Шта нови путеви, коридори што задиру у корење, доносе и куда воде не зна се поуздано, али свакако раздиру корење нашем дрвећу и људским двојницима дрвећа. На шта све упућује ова парабола о дуду, песник је отворио више могућних путања разумевања, којима се можемо читалачки кретати. Могу нас одвести у простор интимних сећања, али и на попрште друштвене стварности, у којој свакојаки булдожери бољитка подривају живот нашег колективног стабла, или га тестерама напречац обарају на тврду, пусту земљу.

Петар Цветковић је, очито, делатни приврженик језгровите Лалићеве песничке подуче: „Сачувати неизговорено, као срж.” Мистично језгро властите стварности, речима уобличене, овај песник обавија непобитним чињеницама из тврде свакидашњице. Тако је у песми „Грчка лоза”, где изабрани призор говори више од онога што се оку приказује, а описивач пажљиво води тежиште смисла ка сфери изван сваког описа:

Али ево њих код Савине куле, вршљају
око лозе, уз питонску жилу, изувијану
уз јужни зид цркве. Скидају неродни ластар и
намештају онај други према сунцу.
Ко би рекао да ће и ове године родити
поклон из села Јерисоса?

И шта је, напoкoн, та лoзa oкo кoјe пoслyју, директно ће упутити песник: „Веза између земље и неба, старија од капије и зида, / смирила је сунце и честице воде у кондир / чији род поново засеца.” Другим речима, тајну песник проосети у свему што је доступно погледу и укупном чулном апарату. И тајна, жуђена оностраност, осваја тиме нов прилив уверљивости, јер је опитована у доживљају и језичком делању. Из низа малих лирских прича изнова помаља велика спасоносна прича. Само ту причу не треба сувише наметати, него је тек брижљиво посредовати. У томе је, мислимо, главно исходиште Цветковићеве упорне песничке службе.

ГОЈКО ЂОГО: ЛАМПА У НЕПОДНОШЉИВОЈ НОЋИ

Поезија Гојка Ђога претежно је затамњена и загонетна. Загонетање – један од древних, згуснутих усмених облика – у основи је његовог ауторског писма, слично превратничкој Попиној поезији. Тај се говор затвара и тек повремено отвори, према неухватљивој стратегији. Песма говори реченим и прећутаним, сугерисаним и запретаним у теже проходан метафорички израз. Није на такав поетички избор утицала само околност да је модерна поезија управо наведене одлике положила у основ свога испитивачког подухвата. Од значаја је, свакако, и данас потискивана чињеница да је живот у стегамa идеолошки монолитне државе нужно значао и подстицај за развијање оруђа шифрираног говора лирског издвојеника. Отуда Ђого испрва даје карикатурални аутопортрет пингвина што шепта „између четири зида”, да би онда прешао на гротескно преобликовање општих размера. Развргнуте наслеђене вредности и односи обележавају његову песничку слику света. Алегоријски образац позајмљен од басне песник уводи у лирска збивања из којих се живо помаља свагдашњи и садашњи људски зверињак.

Појединац је спутан неслободом и злом, али и покренут поривом за слободом и моралним потиском. Ђогов лирски домен израста на родном тлу песниковог језика и повесног а

посебно митског искуства, многоспратно предањско здање разлаже на саставне делове и уплиће међу мотиве савременог порекла. Од фотографске а надреалне слике белих руна од којих мајке и сестре плету шал и чарапе (што се суше помешане с маглом у брдима), преко бар двосмерне метафоре вунених времена и најдубље поринутог симбола црног руна – може се пратити развој централног мотива читаве поезије Гојка Ђога. А у томе значењском плетенију по дубини налазимо слике оваца које шишају, као и жртвених јагањаца које кољу. И једног и другог, у разним облицима и околностима, нагледао се и песник и његови савременици. Гледамо и даље.

Ђого је песник опор, нелирски интониран, у вишеструке смисаоне чворове увезан, али, исто тако, одрешен и одрешит. С друге стране, памтимо и његове ванредне лирске минијатуре. Интрига ове поезије остала је на снази и дуго након раздобља у којем је срочена, ваљда и зато што се, у битном, прилике не мењају. Реч је о песнику критичког импулса, који је у тешким часовима бранио достојанство поезије као сведочанства, али и песме као апокрифа, као личне, бунтовне и незваничне верзије одређујућих питања човека и његове заједнице. Песници одувек практикују, или барем прокламују, отпор према поретку ствари као подразумевану ставку свога позива. (Много тога се данас багателише, извргава и срозава. Упитао бих, нарочито нас млађе песнике – увек захтевније према другима него према себи самима – да ли смо се икад уложили у нешто преко личног комфора и самозагледаног лика? А поезија – то ваљда знамо – нити почиње текстом нити се текстом завршава.) У протеклом веку, толико је истицана тежња за укидањем границе између поезије и живота, за речима на делу, акцијом песме.

У случају Гојка Ђога, песничко чарање призвало је и узбунило тамне духове на које се његова модерна басма односила

и они му наместише ванредну прилику да своје речи поткрепи јавно. Ту прилику Ђого није пропустио и, уместо да оправдава себе као заблуделу овчицу, пред титоистичким судом изговара надмоћну одбрану поезије што завређује да буде изучавана на катедрама српске књижевности, не само као документ, већ као лекција из модерног песништва уопште. Одбраном поезије и њене несводљивости на прагматична значења, беседом убрзо прераслом у контранапад, у оптужницу оскудног идеолошког ума, овај песник је подастро потребне доказе у веродостојност својих речи, показујући и тако да није песник пуког инцидента и нападног геста, него високо израђене, модерне самосвести и културе, те упошљава све што му се чини подесним, од актуелног колорита до митолошке старине. Колико год песник *Вунених времена* циљао на препознату мету, није имао разлога да пред прогонитељима сужава један раскрыљен хоризонт. Тако нешто омогућава дубинска субверзивност језика, вишезначност и неодређеност као најфинија, суверена оруђа безазленог и опасног песничког заната.

У модерно доба есеј представља готово обавезну проверу песникове самосвести и утемељености – то показују и текстови Гојка Ђога не тако давно окупљени под насловом *Поезија као апокриф* (2008). Може се рећи да ови Ђогови есеји, с једне стране, помажу у расветљењу тамнијих места и дубљих повода његове криптичне поезије, али стоје и као додатна потпора његовој одбрани поезије пред оним неславним судом. Ђого је суверен и подстицајан тумач и када се бави сложеним питањима поезије уопште (и њених завојитих путања) и када се дотиче њених епохалних изазова. Искусни аутор поуздано се креће кроз биране примере (и подуке) из европске и националне књижевне баштине и савремености. Ђого испитује простор песничке ангажованости што проистиче из отворених могућности које сутерише сам (модерни) песнички језик, али и из

одзива моралној служби песника, и та се два плана овде неминовно прожимају, утолико убедљивије када знамо да их је песник, за разлику од већине, и егзистенцијално оверио.

Ако кажемо да је Гојко Ђого, и тек још понеко међу песницима тога нараштаја, дао српски обол ширем таласу поезије као критике тоталитарне свести – писане с обе стране тадашње „гвоздене завесе” у одговору слободне памети на свакојаке друштвене привиде и присиле – пали бисмо у исту замку упрошћења као и негдашњи тужиоци и партијски хајкачи. У Ђоговој поезији, у којој је *црно* најчешћи епитет, редукција се збива на далеко елементарнијем ступњу. Сав заошијани садржај *Вунених времена* сажима базична слика лирске минијатуре „Последња вест”: „Лампа / у ноћи светли, / ноћ / светлост не подноси.”

Доцнија песма, сведочење о страшном часу поезије украј спаљеног храма у Трнову, у ратом закрвљеној Босни, такође почиње као рефлекс претходне слике: „Дошао дан бездан / зинуо мрак на чирак.” Опрека мрака и свеће, или каквог другог виде-ла, стајаће је место у Ђоговим песмама, топос којег се нимало не клони, јер је незаменљив. Поводом истоветне основне слике у свачијој свести писао је и Гастон Башлар: „Између свих слика, слике пламена [...] носе знак песништва. Сваки сањач пламена моћан је песник”, вели Башлар и потом додаје: „Пламен нас позива да гледамо први пут: ту су хиљаде наших сећања, ту сањамо сасвим у лику једног веома старогам памћења, а ипак ту сањамо као и сви други, сећамо се као што се и сви сећају.”¹ Сањач пламена, светлости што нарушава премоћ мрака – то је глас песника у поставци Гојка Ђога. О прометејском и христоликом задатку говори једна од Ђогових програмских песама, с почетка збирке *Црно руно*, под насловом „Паликућа”:

¹ Гастон Башлар. *Пламен вошћанице*. Прев. Вјеран Зупа. Загреб: „Август Цесарец”, 1990, стр. 11.

Буди буктиња, буди муња,
саспи за врат бокал уља
и гурни жишку под кошуљу,
осветли бар своју мрчаву
кад не можеш васељену.

Значењска двострукост мотива пламена, што светли али и сажеже, представља овде смисаони стожер, при чему нам песник догура допунско тумачење разлога непрозирности својих стихова, којима у теретном мраку растерује страх:

Кажу, трошиш узалуд
сув барут и бели папир,
коју год ватру подметнеш
неће да плане
и разведри.

Зато су и речи тако тамне
и мутна слика пред очима.

Духовни поглед понире до у срж мрака, али се нужно подиже и горе. Поглед у ширину и висину доноси нам једна од познијих Ђогових песама, под насловом „Поглед са Леотара”, где усред соларног и азурног обиља настаје помрачење у апофатичкој, сазнајној недосежности божанског лика и простора. На такво читање наводе следећи стихови о „великом недогледу” са Дучићевог „Леутара”: „Све што се навише пењем / да догледам више и даље, / мени се поглед мути / и невид видов примиче ближе.” Неисказивост је свуда, и горе, и околу нас, и у сваком од нас, а идеолошки жбири и пандури, и ондашњи, као и њихов садашњи накот глобалистичког предзнака, хоће да смисао поезије и свега сведу на плакатне сигнале, оне недо-

звољене и оне безопасне. Ипак, „иза међе модре” коју сагледава с Леотара, иза крајње границе према којој су упрти умни погледи, из безмерја свог незнања песник поентира јединим позданим знањем: „Само онај што васкрсе / знаде шта крије / провалија изнад провалије.” Песник у чијем је средишту знак вуне, белог и црног руна, овчјег удеса, приклања своје надање васкрсом Јагњету, пострададом за сав свет, Агнецу преображеном у сушту светлост, без које би неподношљива била вагдашња ноћ нашег света и замршено клупко наше повести.

РАНКО ЈОВОВИЋ: РОДНА ЦРНА ЗЕМЉА

Дивљи њлач (1977) није само наслов једне од раних, прекретних збирки поезије Ранка Јововића, него може послужити и као основна легитимација његове поетике, што се отад није одвише мењала, али је обнављала искуствене сокове од којих поезија остаје витална. У тој насловној, стога програмској песми, гласни лирски глас поздравља „дивље песнике света”, поздравља их „гласом новорођеног дивљана”. Ваља застати код таквог самоодређења и поћи књижевноисторијски унатраг да бисмо разабрали коју линију продужава Јововић, из прошлости и тадашње садашњости. У доба авангардног таласа двадесетих година протеклог века, наиме, у српској поезији се развијала мисао о заснивању новог пута, не више на подражавању увезених модела, него на дијалогу с њима у истраживању потенцијала матичног наслеђа, на раскривању затомљених могућности садржаних у балканској и словенској култури а баштињених у колективном несвесном. Спутана и нереализована, неукротива мужевна силина српског „барбарогенија” (по речи зенитисте Љубомира Мицића), или „младићство народног генија” по Растку, „матерња мелодија” по Настасијевићу, „еуразијска”, тј. евроазијска егзалтација или балканизам Драинчев – све су то различна имена за подухват зналажења изворнијих континуитета наше поезије. Томе низу прикључио се крајем шездесетих и Ранко Јововић, с рефлексом и да-

ље утицајног Миљковићевог неосимболистичког патоса, али и нове и отвореније лирске реторике Бране Петровића, чији ће изврсни посмртни портрет Јововић израдити у стиховима једне своје „тугованке”.

Полазни Јововићев романтичарски став је, треба нагласити, зарана био прошао кроз авангардни филтер и отуда његова поезија, мимо непревладане епске основе, понајмање болује од анахронизма у лирском поступку. Изражајни и тематски распон Ранко Јововић одавно је успоставио по свој ширини, што подразумева и наглашену спонтаност и местимичне излете у строже организоване стиховне облике, до различних форми лирског говорења: од исповедног и декларативног, до чистих лирских згуснућа. Поред вербалног замаха, оно што остаје и што очарава у поезији Ранка Јововића управо су кондензована лирска места дужих песама, или поједине краће песме и њихове поенте, макар колико и реторичка средства, пре свега понављања, умеју неретко да постигну тражене уметничке ефекте. Узмимо као пример песму „Страх” (у збирци *Гомилане сѝраха*, 1986), знатним делом срочену од анафоричког понављања насловне речи, или насловну песму збирке *Мрачни хљеб* (2001), у којој је придев *мрачно* лајтмотив вариран у подужем низу лирских слика, од почетка до краја песме.

Ипак, није тек дубински замах језика чинилац на коме почива снага и убедљивост оног убедљивог дела вредносно хетерогене поезије Ранка Јововића. Оно што поезији увек мање-више недостаје, нису ни језичка оруђа ни лектирска подлога, него управо *личности*, како је једном истакао Зоран Мишић, првак послератног модернизма у српској критици. Егзистенцијални импулс никад није недостајао певању Ранка Јововића. Не само стари недосежни идеал једначења реченог и живљеног, поезије у животу и поезије као живота, него најпре теретни лични, породични и претешки колективни изазови ме-

ђу којима му протече читав песнички полувек. Његошеве горке притужбе на паклени склоп камените српске земље којој је сржно припадао – земље што је некад и таква стварала реалне херојске парадигме – и даље несмањено важе, само без нових епских дотока, јер у тој земљи одавно царују њена мрачна, апсурдна или бурлескна испољавања. Епска парадигма коју Јововић баштини, до које држи, чини ослонац песниковог разрачуна са припадајућим простором и нараштајем.

У једном од неколиких опсежних лирских разговора с песничким ослонцима из традиције – овога пута са Црњанским чије је име у наслову збирке из 1994. године, у песми „Врхови” – удивљени поглед са висина асоцијативном путањом силази до чворног питања: „Је ли покидан стари горски вијенац / Његов понос куца ли још у нама, / Слава, воља за животом – / Жудња за Богом.” Поред многих лирских распри са бесудним наличјем епске Црне Горе, један је од сугестивнијих исказа кратка песма под дугим насловом „На вијест о погибији Душка Јовановића спонтано сам записао”: „Мрачни дух Црном Гором вије / Дух разбратства и погибије. // Бојим се да ће једног дана / Проплакати и мрак над овим горама.”

Не поприма ова Јововићева лирска полемика само директан, декларативан тон, неретко буде суверено иронијска, као у песми „Цетиње”, где даје истанчанији приказ противречја унутар централног топоса старе црногорске славе:

Богате су све цетињске главе
И мудре и маните –
Усамљене, праве народне ризнице.
(Липа мирише, мири, небо мирише, мири,
И спомен је сваки, миомирис – Света Гора).
Небеско је, пресвијетло, мужевно Цетиње
Ако Цетиња у Цетињу има.

Суочење са страшним повесним пртљагом своје уже и проширене породице – свога дома и свога народа – очевом изгубљеном главом и мајчиним удовичким мучеништвом као личном оставином разбратничког рата продуженог до у рђаву бесконачност – или у извесно рђаву коначност – опсесивно је обнављана Јововићева тема. Она се промаља из другог плана или искорачује у фокус трагички, али и гротескно интонираних песама, да би израсла у још једну широку фреску о своме роду и добу „На овом путу без повратка”, како гласи наслов једне од тежишних песама у збирци *Чекајући јакобинце* (2013): „Под овом невјерном заставом / Ништа више не дише / Само *нишиша* корача / На овом путу без повратка.” Можемо читати ову епохалну композицију у паралели с песмом „Одлазак варвара”, у збирци *Црњански*. Страшна јама из песме о суноврату полувековног крвавог утопијског пројекта еволуира у слици колективног слепог кретања у бесповрат. А то је групни народни портрет, двадесет година после буђења надања у ново сабрање и бољитак:

Ено их
Бјеже бјегунци, лажни народни синови и учитељи,
Петопрсци, двопрсци, брката марва и избријана вашка.
[...]
Бјежи дојучерашња свита и дивота
Главом без обзира,
Одлази још једна авангарда
И славне странице повијести лете за њима.
Лепршају, бјеже свете гробине са својим
значама, знамењем и конфетима.
А страшна јама остаје за њима –
Тај споменик, то њихово генијално дјело
Међу народима и свјетовима.

Међутим, у збирци *Чекајући јакобинце* морамо запазити наглашенији заокрет у позиционирању лирског ја Ранка Јововића, иначе духом побуне уздигнутог, лирског гласа што неувијено морално оптужује и суди, што се издваја и до своје издвојености држи. Отклон се постепено претварао у поистовећење, у заједничком паду и ништавности. У песми „Никада ово неће проћи”, својеврсном тематском продужетку пређашње песме о народном путу без повратка, песник је опет директан у исказу, чија једнозначност погађа у смисаону основу ствари, што у поезији није безначајна тековина: „Кад бих имао боље људе око себе / Кад бих и ја био бољи / Али немам боље људе / Али ни ја нисам бољи.” Самоунижењем, вољним, жртвеним утапањем у мноштво, лирско појединоство једног новоромантичара задобија суштински православни елеменат.

Одавно Ранко Јововић у песмама ословљава Господа, гдекад у полуразговорном, полумолитвеном тону и није увек његово обраћање највишој инстанци права молитва, него некакав детиње смели разговор с тајним очинским ликом. Једно од драматичних мољења за спасење себе униженог налазимо у збирци *Пољубац за Ану Ахмајову* (1985), у песми „Спаси Боже”:

Спаси Боже мој разум
Раздробљен, нападнут безданима,
Без очију, срца, без свјетлости,
Сакат, зао, најмрачнији –
Мој разум ошинут хиљадама јачих,
Убојитијих, подлијих, још црњих.

Ноћ у пећком хотелу „Метохија”, у песми из збирке *Паја-ни њред расјећем* (1994), доводи лирско ја до аскетски покајног самосазнања: „Спознах – Да сам и од најгорег гори. / И да је обод овог свијета / Осмијех рањеног дивљег, дјетета.” У ду-

ховном понирању, созерцању, Јововић нам је донео неколико ванредних лирских увида. Рецимо, о улози ране у мистерији човековог спасења, у песми „Неподношљиви дневник” (*Шта је човек без погвића Господе*, 1998):

Шапутање рана.
Само Христове ране су вјечне
Остало је пролазно.
Само његове ране чује и разумије
Све живо. И оно спремно да оживи.

У песми „О сузама”, човек управо кроз плач, па и дивљи плач, извире као човек: „И није ријеч о тужењу / И није ријеч о плакању, / Говоримо о извору Људског, / О Сузама.” Раскошна, сажета песничка теологија, а заправо мала, судбоносна лирска откривења у којима се можемо лако препознати. Готово мишкиновско сагледање људског окружења проговара у песми „Често се крстим на улици Господе” (*Мрачни хљеб*):

Додирнем
некако крст у грудима
У тој рани, па ми буде лакше
И учини ми се, да постоје добри људи
И да нијесу сви проклет и сами
И да на свијету нијесу сви прогнани.

Зазвучи понегде и настасијевићевска тежња за самоуништењем тела („У мраку и незнању / Нека сам у пропадању”), као у песми „Ненадање” (*Мој дојринос разарању свијета*, 2007). Гласни побуњеник се, као и неки други међу српским песницима, зревањем стишава и удубљује. У песми „Ти си ме родила црна земљо” из збирке *Чекајући јакобинце* песник вр-

хуни суочење и мирење с црним материнским ликом родне земље. Јововић своди завађеност са матичним простором, у име нераскидивости јаче од сваког другог људског разлога: „Ти си ме родила / Отхранила / И подигла / До ове мрвице / Што се човјеком зове / Сад чини / Што ти ваља чинити.” Човек може дораси само до мрвице, спрам родне земље и, разуме се, спрам родних небеса – високи је досег лирске самосвести. Пространа лирска повест склупчала се у поенту „Ноћне пјесме”, једне од завршних у збирци *Чекајући јакобинце*: „На овој земљи, овом гробу / Ја сам ти, Боже, роб у робу.” Готов лирски аутопортрет. Земља јесмо, све остало су привиди – певала је вечита Ваљевка, којој се одазива позни, дозрели Јововићев глас.

Једно од смелих песникових одређења поезије јесте и његово поистовећење поезије са васкрсењем, у једној од маркантних песама збирке *Чекајући јакобинце*. Дозива се овде и чувени спис Виктора Шкловског о природи поезије, *Васкрснуће речи*, али се пре иде путем сопственог искуства: „Поезија јесте васкрсење / Некакво васкрсење / Буђење живих / Из летаргије / Смртног страха.” Немирење са повратком у ништа, другим речима – то је поезија као призив и позив у случају Ранка Јововића. Реч је о песнику иза кога „остаће записано” да је био „пријатељ и непријатељима”, без обзира на признату „разбојничку природу” и на прогоне „црногорског безакоња / партизанског комунизма”. Тако може прословити само један изнутра преображавани и преображени глас, од дивљег плача до чисте сузе људске.

МОШО ОДАЛОВИЋ: ЧОВЕК ЈЕ ПЧЕЛА

Поезија Моша Одаловића увелико укида границу између поезије за децу и поезије за одрасле, што подразумева и давнашњи, али и сасвим модеран квалитет. Чинилац исконске, митске непосредности нагло је добио на цени у доба модерног преиспитивања поезије, а детињство (као отац човека) ушло је у фокус нових песничких сагледавања. Има појава које никад не добију право име, можда и зато што својом ширином и дубином измичу тачном именовану. Такав је случај – у томе се и стручњаци углавном слажу – код појмова *поезија за децу*, *дечја* или *наивна* песма. Тако је и Мошо Одаловић песник „из детета”, из „дечјег у човеку”, одакле делује најосновније лирско језгро, јер се оглашава с живахне стајне тачке детињства. У детињство тегобно и у космос многочлане породице смешта свој лични лирски мит, као и одушевљење што се стално принавља. Фигуре блиских, а нарочито сакрализоване мајке чине фини лирски аур, јер човек је, према песнику, „зрнце васионе” и космонаути немају шта да пронађу у превисоким висинама мимо онога што су могли у животном окружењу, међу својима.

„Неки учени људи рекоше и не порекоше – да се свет сазна до десете године!”, записао је песник: „Могуће је. До десете видех: народ, поље, небо, Сунце, реку, планину, шуму,

пшеницу, јабуку, птицу, јагње, мрава, девојчицу, цвет, пчелу, азбуку.”¹ Списак онога што нас чини својима бива симболички сажет у песми „Твоја звезда будалица”. Свако од нас има, осим своје звезде, своју птицу и „шаку пчела / да се са звездама ројиш”. Тој шаки пчела додељује несвагдашње моћи, космичко простирање:

Где све стигну твоје пчеле,
оне мрве од живота!
Грачаницу, Милешеву и Анђеле
одавно су надлетеле,
а ти једва
преко плота.

Задржимо се код пчела. По чему је пчела повлашћена да се обрете на попису првих меморисаних слика? „У породичном густишу научиш најпре – да си неважан.”² У томе је главни наук основне школе коју је Момчило Одаловић изучио у својем кућевном одељењу, у Старом Грацком под епском и реалном Голеш планином, близу епске реке Ситнице што се, у његовом детињству, реално свела на ситницу. Као што ми данас увелико сводимо и сам појам Косова на ситницу од које се ваља отрести – па да коначно лепо поживимо. Одао нам је своје рано сазнање песник сликовитије, напоменом да су веће породице „као кошнице”, „увек се нешто ради, увек зујање”. Осећај неважности не искључује ону фини допуну из песме „Шапат Јована Дамаскина” Ивана В. Лалића: „Ал зато слутим да смисао роја / Зависи и од заблуделе пчеле.” Смисао роја Одаловићу беше пред очима и стога толико пчела у његовој поезији. За-

¹ Мошо Одаловић. *Где је ламинио геше*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, стр. 194.

² *Истио*, стр. 190.

право, нема их на сваком кораку, али су на битним местима. Као слика асоцијативно призвана из непосредног искуства – а заправо доспела из најдубље дубине. Присетимо се речи Одаловићевог нешто старијег земљака, књижевног и језичког znalца Новице Петковића. У тексту „Словенске пчеле у Грачаници”, од пре тачно тридесет година, Петковић указује на косовске лирске песме с мотивом пчела – а пчеле су „по правилу божји весник” – песме певане „на падинама Шаре, понад српског старог престоног града Призрена, на другу недељу ускршњих или велигданских празника”³, или у колу пред Грачаницом. Слика високог дрвета у гори, с лишћем широким, цвећем црвеним и пчелама попалим по цвећу преводи се из паганског у хришћанско рухо, у древном лирском паралелизму:

Штоно је дрво високо,
То јесте црква Грачанка,
А што су лисја широки,
Све то су књиге попове,
А што је цвеће црвено,
То јесте причес у цркви,
А што су пчелке попале,
Све то су људи у цркви.

Отуда Мошове пчеле, излетеле из дуговеке меморије старосрбијанског, косовског и метохијског простора. Или по речима Новице Петковића, које ваља непрестано имати на уму: „Сви ми одвећ добро знамо да Косово није ма какав, него почетни простор наше културе, почетни у староме, средњовековном значењу: где је нешто почело, то му је и почело.”⁴ По-

³ Новица Петковић. *Словенске пчеле у Грачаници*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, стр. 54.

⁴ *Исто*, стр. 52.

четни простор наше културе уједно представља почетни простор песниковог властитог памћења. Одаловић ипак није песник давно кристализованог епског и митског Косова, него оног заклоњеног лирског Косова, а надасве Косова сиромашког поратног детињства у породичној кошници. Већ је примећено да одрастање и зревање на базичном и страдалном простору српског предања и савремености утискује у песме Моша Одаловића додатни смисаони колоритни нанос, али не и таман тон. Из ових песама местимице допире милогласје староштокавског говора и дах српскословенске основности којој се дивео космополит и авангардист Растко Петровић. Испод ведрине и одвећ размахане уобразиље пулсира теретно средиште, како и примећује Милован Данојлић поводом овог „племенитог дечачине” савремене српске поезије: „Иза ових наоко лаких, лепршавих стихова назире се једно богато, плодно, у основи тешко животно искуство, превазиђено игром, шалом и љубављу према свету и животу.”⁵ Сви чиниоци афирмације само су одбрамбено оруђе против страха што га „грицка испод коже” или против „густе ноћи”, „мрака из оцака”, „из тунела и подрума”.

А све то да се надрасте неважност на коју је зарана научен, да прерасте и себе и сва ограничења, чему заправо свако детињски тежи. Песникови косовски лирски хероји нису витезови без мане и страха, или подвижници крсног подвига, него су људи-радилице, као што су најбољи столар и благи пијанац Стаја што се деци увек обрадује, сеоски слуга Станислав ненадмашан у хитрим чобанским играма, или Крста бунарџија што бунар прокопа до „земљане осовине”:

⁵ Милован Данојлић, „Цео живот као песма”. У: Мошо Одаловић. *Где је лампино дејше*, стр. 5.

Кад зида бунар, као да цркву гради!
Милује камен,
ДУШУ му ослушкује.
Хтео је једном у коња да се клади
да камен фино чује,
кад има шта да чује.

Одаловић је прерадио и разиграо наслеђену симболику по-
влашћених летећих „мрва од живота” – а свако је у његовој пе-
сничкој оптици заправо мрвуљак, мрав – оно зрнце васионе. Не-
важан, али ипак дивна честица тога неописивог људског и живу-
ћег роја. Тако ће и калуђер Озостије у здравици почастити дома-
ћина Јанаћка из Велике Хоче титулом „тврде пчеле”. И чувеном
звонару Благоживићу „у недрима не мирују пчеле”, јер пчеле су, у
песниковом претумачењу, не само људска посвећена, делатна
мнозина него и отеловљен импулс живота и смислотворења у на-
ма. За изградњу онога што Жича треба да буде – а то је наша ве-
за са небесима – једино је кадар пчелињи богомдани хармонички
поредак: „У послу смо великоме. / Ројимо се као пчеле. / По за-
датку Савиноме – / примакли смо Сунцу скеле!” Пчела је, као и
човек, тајна. Пчелиње градитељско умеће још и више. Најбистри-
ју пчелу песник моли да зауји нешто о чудесном умећу „да се
Сунце устолочи, / како Небу и приличи – ту у Жичи!” Пчелар Ге-
оргело признаје своју немоћ пред пчелињом тајном: „Само пчеле
/ без либеле / све пределе, / помоз, Боже, / у Цркву пресложе!” Из
завичајно баштињене православне оптике могла се само указати
Одаловићева визија Жиче као чеда пчелињег труда и љубави,
најизразитији домет његове непатворене лирске духовности,
што саговорнике прво тражи у деци, а потом и у онима што се бе-
зазленства нису одрекли.

Јер ако ћемо право, не толико пали човек – пчелињак је
најживља, брујна икона светлог савршенства Божије твореви-

не, спрам које Одаловић упире лирски безазлен поглед пун
дивљења и очекивања, али и претераности дечачке игре. У јед-
ној песми, његов Максим отвара фирму „Оштрач пчела”, све
оштрећи њихове жаоке, знајући да „добро наоштрана пчела /
вреди кошницу човеку”. У хиперболичким лирским ситуаци-
јама песник маштом преудешава устаљене животне односе,
смишљајући толике врцаве лексичке изуме. У томе се најпре
исказује као „племенита дечачина”, носилац необуздане има-
гинативности, упоредиве с обешечачком поетском митома-
нијом Бране Петровића, пре других. Отпор према егзистенци-
јалним компромисима људске зрелости заокупљао је модерне
неодрасле непомирљиве бунтовнике, да би, у међувремену,
стигли постмодерни свезнајући ироничари и циници. Којима
је све свеједно.

„Ево пишем нешто, да опростиш, о себи”, одговара Мошо
мајци у навођеном аутофикцијском запису, док мајка опоми-
ње „Немој што слагат, сине мој!” можда и знајући за песму
„Не лажи лажо” и суштински синовљев аутопортрет у њој.
Син утом, уместо очекиваног фразеологизма „Нећу, мајке
ми!”, узвраћа са „Нећу, пчеле ми!”, посве раскривајући мате-
ринску симболику пчеле. Разуме се, пчеле окупљајуће и влада-
јуће, Матице. Нагласак на пчелама радилицама прелази на ви-
ши симболички ступањ – слику Велике мајке. Значењски по-
тенцијал из архетипске старине песник беспрекорно оствару-
је у двама песмама, у којима се помаља матерински прволик,
као и низ алузија на словенско прапамћење. То су песме „Сун-
чево чељаде” и Пчела Јевросима”. Матица је Сунчево чељаде,
мистична културна хероина, родоначелница (косовског) пче-
лињег људства:

Нико не зна
кад је долетела.

Од ње људи
учили да раде,
да се роје,
ко што чини пчела.

*Тако је било,
йчеле ми!*

С друге стране, Јевросима, епско име-симбол за етос мајчинства, у саливеном српском десетерцу, расте до зрачне свеобухватности, на корак до лика Богородице: „Живи тако пчела Јевросима. / Сама пчела на липовој грани. / Испод липе мед и медовина – / све нас она и поји и храни.” Уз Велику мајку, Матицу, уводи се, као могућност, и мотив сеобе: „Зуји йчела над липовом траном, / да одсели, и ми бисмо за њом.”

Речена најава добија егзистенцијалну потпору у недечјој песми из лирског дијалога са колегом Ршумовићем, под насловом „Ршуме, јеси ли знао Црњанског”. И у опису припреме за сеобу из косовског завичаја обнавља се много пута остварена идентификација човека са пчелом: „Тешко је и пчели кад се сели. / Трмка кроз саће пустила жиле.” Али, песник у овој лирско-документарној исповести ипак креће у сеобу, непогрешиво пратећи путању завичајне воде Ситнице што, коритима Ибра и двеју Морава, долази до Дунава, ниже Смедерева у које се и запутио. *Не лажи, лажо.* Шта видимо, као на длану, у сеобном лирском видокругу: непресељен прошли живот, тесно скопчан с матичним пределом, јер не може све стати у отежао унутарњи пртљаг. Сеоба повлачи собом основни губитак оријентације. Појединка је урасла у завичај, почетни простор лични и колективни. У другој, номинално дечјој песми, „Неко је украо ласту”, мотив постаје буквализован, купац купује песникове стране света, његове базичне слике, „и сад побркано све је”: „Кад тамо, далеко тамо, / изгубим стране света, / ла-

ста ће бити са мном – / ДА СТРАНЕ ОДГОНЕТА...” Мотив дезоријентације, у којем се стекао актуелни удес српског расељеног кометског народа, сели се и у друге песме, као ону о Зочишту, која као да проговара Змајевим снопхватичним гласом: „Пронађи нам, мили Бого, / под небеси коначишта; / просули нам стране света – / не можемо до Зочишта.” На дискретан начин, благохуморан с примесом старокосовског дијалекатског зачина, у песми „Трајко се изгубија”, исти мотив се обнавља. „Трајко Моравац / изгубија правац”, човек и његова путања драматично се разилазе, без правца је изгубљен: „кад га / нађе / правца, / и ми ће / нађемо / њега!” Слично важи и за земљописну чињеницу у облику реке Неродимке, која је „на два / мора / исцепкала / душу...”, тј. отиче у два морска слива. И река је, као „тешка суза”, поистовећена са својим предвојеним народом.

Вратимо се песми о песниковој властитој сеоби. У претпоследњем катрену њеног лирског десетерца затичемо митски обезвремењену слику словенског потукача:

Нада мном гори луча макрокозма.
Световид звездано труње спаја.
Песник ће своју снагу да спозна,
тек када оде из завичаја.

Чак и при тектонском губитку рођених „страна света”, овај пчелињи песнички сој, адамско колено у кућној кошници, син Тодоров и Душанкин, те брат Мирославке, Јевросиме, Илинке, Стане, Милијане, Миодрага, Милисава, Михаила и Љубомира – именован Момчило, не топи се у многе несреће, него у несрећама и невољама открива сржна изворишта виталне, што ће рећи поезијске снаге. Тако откривеном снагом ведри и очарава и оснажује читаоце који са њим деле срж истоврсног заједничког искуства.

ЂОРЂЕ НЕШИЋ: ЛИРСКИ ГРАНИЧАР ПОДУНАВСКОГ ПУКА

Све што кажете, може бити уопште не употребљено и рођив вас – не понављају узалуд овај текст приликом привођења амерички полицајци, по уљудности иначе чувени. Тако је некако у случају поезије Ђорђа Нешића, одсечно раздвојене на две ауторске епохе, посве различитих лирских начина – а пре свега неупоредивих искустава. Када је Нешић усред своје друге збирке, под насловом *Сувоћа* (1990), сонетом назвао тек низ слова којим се обично означава схема римовања („а / бе / бе / а // це / де / де / це // е / е / еф // ге / ге / еф”), или кад је склопио „војнички сонет” од вежбовног одбројавања („јен / два / три / четири // јен / два / три / четири // јен / два / три // јен / два / три”) – јамачно није ни слутио да ће му баш сонет (мада не каламбурски) постати повлашћен лирски облик.

Пре тога, када је у такође пародијски раздешеном првенцу насловљеном *Црв сумње у јабуци раздора* (1985) у песми „Лирски песник се враћа огњишту отаца” написао: „Враћам се да бих отишао / отишао да се никада не вратим” – а родитељу поручио: „Лозу винову из винограда сели / лоза ће ти се осушити, оче” – тешко да је помишљао да ће отачко огњиште ипак одржати и када већина земљака буде прогнана без повратка и да ће му тај очувани виноград омогућити снажне увиде и аналогije, као у песмама „Сађење лозе” или „Виноград”. На почетку ове друге песме читамо:

у винограду кад си, за лекцију се спремим –
да научиш од лозе како се увис стреми

како се издићи чист из панонскога блата
несавијене кичме, непререзаног врата.

Доцнија пракса благонаклоно се поиграла с аутором што је испрва жестоко изигравао наслеђене књижевне погодбе. Нешић је примењивао идеју теоретичара руске формалне школе Виктора Шкловског, постављену у прочељу збирке *Сувоћа*: „Не само пародија већ уопште свако уметничко дело, ствара се као паралела и противтежа некаквом обрасцу.” Већ у збирци *Чекајући Створитеља* (1995) обрасци дистиха и катрена, сонети у кратком слоговном размеру, указују се као насушни оквир за сабијање, прочишћење страшног искуства неокончаног међунационалног сукоба у којем се обрео, остајући међу својима. Нешићевим речима је отад, у тим обрасцима, можда тесно – али је лирском смислу пространо. Шта је остало од онога виспреног ауторског ума што је ведрио у предатним, лектирски заснованим играма и опитима? Понеки бурлескни римовни пар, емоционална спрегнутост и горка иронија. Окренута великим и озбиљним предметима – сетимо се Рилкеовог наука – иронија постаје сићушна и беспомоћна и успоставља тек меру уверљивости. Најпре је књижевно образовани Нешић огољавао књижевне поступке да би њима овладао, што је помогло у савладавању патоса личног сведочења о повесном полуму, о недобу у којем је, у јавним дискурсима, одвише површних и лажних сведока.

Песме су искуства. И то битна искуства. Да није тако чему би служиле те невелике језичке творевине у некаквом изнађеном ритму и поретку? Ритам и поредак биле су одбачене категорије у доратној, луцидној Нешићевој поезији што поиграва

од великог знања и сензибилитета. Од рата, спасоносни и смислоносни образац везаног стиха и строгих форми дошао је да уобручи израз једног разобрученог, распуклог доба. Појединац се вратио заједници *изнућра*, посредством историјске свести што осветљава време садашње и време прошло, назирући време будуће. Отуда аналогije између епоха укидају временске границе. Одјекују једногласно Кир Арсеније и Стефан Раваничанин, заједно са сеобарима и непризнатим страдаоцима у наше недавно време:

Већ нам се мука тростручи,
Главе нам стежу обручи,
Слово нам држе снобови.

И гониће нас довека,
Нестаће нашег човека.
Остаће само њробови.

Поезију Ђорђа Нешића готово да можемо сликовито окарактерисати као говор телеграфског стила. Скрупулозни лексички одабир, у обавезујућим облицима, даје речима у песму пропуштеним изразиту значењску носивост и асоцијативно-симболичко зрачење. Од раних и позних сонета Стевана Раичковића, као и Ногових радова у истом оквиру, готово да нисмо имали такав спој густе, уједно и конкретне слике. Не треба заборавити да је управо у жеку модернистичког преврата на половини протеклог века Раичковићев сонет у кратком метру значио искорак претежнији но многе комотне формалне акробације песничке поставангарде. У свођењу на елементарно налази се и кључ Попиног продора у светску поезију. У Нешићевим песмама нема ни засенчења камоли замућења, нема ни прелива, остварује се прозирна симболичка дубина. Поен-

та песме, по правилу, понесе најснажнији смисаони удар и јарки ефекат, као у песми „Април”, рецимо: „у смеру куд ме баца очни хитац. / Сам себи тама, самом себи свитац.”

Лирика је, у основи, евокација, призивање, сећање. Нешићева поезија уводи у свој видокруг оближње призоре разорења, с маркираним топонимима шире познатих из ратних извештаја с почетка деведесетих. У насловима обитавају и микротопоними од значаја за једну интимну историју, као присни одзвук и базични слој у вишестепеном лирском призиву. Пређа сећања што се „одмота с чекрка” одводи „у црне пустотине”, у којима светле слике детињства, с годинама гушене, раскрива заметак и будућих ратних игара. Назив циганског Кебиног сокака једини је траг житеља чије су кости одавно под травом Јасеновца. Нешићева слика разнетог града сржна је и надлична, у њеном концентрату проговарају митски односи, дејства и судари. Загледан је у вуковарска немушта створења, с којима се поистовећује: у миша, шишмиша, пацова, у псето, мачка, кокош, у роду на оцаку – једином преостатку куће.

У путописној прози „Велико јутро над грмом Вишњићевим”, на пример, у доживљају поратне, искрвављене Шумадије након Великог рата, отаџбине коју почиње да осећа као великог необузданог друга, Растко Петровић открива неке дубоке повезаности са слепим певачем Српске револуције, примењиво и на нас, данас: „Оно што је имао он да опева било је за њега више него обична племенска слава, више него убојни подвиг, он је видео опет у томе стихијски поремећај и ужас.”¹ Стихијски поремећај и ужас. Данашњи родољубиви песник – а за таквог је изврстан пример Ђорђе Нешић, лирски граничар и лиричар граничних и подељених ситуација и односа – данашњи, дакле, Вишњићев песнички колега не опева славу, него

¹ Растко Петровић. *Путописи*. Дела Растка Петровића. Књ. V. Београд: Нолит, 1977, стр. 56.

управо стихијски поремећај и ужас. Поремећаје и ужасе што видљиве голим оком, што невидљиве другачије него – унутрашњим, духовним очима. И родољубље се данас исказује у неодвраћању главе, погледа и пажње од садржаја које нам Империја (за наше добро!) не препоручује, те у памћењу онога што империјална политика налаже да заборавимо – да се не бисмо сувише разликовали и да не бисмо умели разликовати. У средшту стихије и ужаса нашао се био Ђорђе Нешић да посведочи, поезијом којој не треба преводилац на српски и остави кондензоване лирске документе с границе око које се и даље једнако врти.

За опис ратне оставине није било потребно одвише речи, с мало тачних речи завршио је посао. Ратно апсурд-позориште претвара се у рђаву бесконачност на коју се навикавамо као на заслужену и неизбежну. Од предратне осечке слике (мислимо на Осек, одакле је избегао) у којој најпре „пада очна оштрица на ћириличне новине” па севају друге оштрице – до поратног кидисања „чекићем и длетом” и на симболичке знаке једног народа, који је у међувремену растеран, побијен или обесправљен – отегла се наречена стихија и ужас коју, поред осталог личног пртљага, носи поезија Ђорђа Нешића. Из састојака бившег целовитог света откривењског раздобља Нешић обнавља у себи предео споља пак разрован и сравњен, све насупрот апсурдној испражњености, као на тезгама поратне градске пијаци: „иза тезге је зубата зима / продаје ништа све узима.” С друге стране, лирско ја Нешићеве поезије поунутрашњује, задржава у себи меморијски кристалисану визију града из којег је изгнано: „Сада кроз тебе ходим у сну, / лак и невидљив као авет; / плени ми очи давна плавет / пала на дечју душу трусну.”

С поуздањем је загледан у Дунав, у његов лековит лик и ток, прижељкујући повраћај нарушеног склада. Нешићево лирско ја претапа се у простор, у слике некада блиских места,

што су, у међувремену, постали пустош или непријатељска туђина. Језгро спасоносног сећања чине очуване дечачке свете слике:

И дечак рже ждребећи,
ждребе се смеје детиње,
бели се коцка шећера.

Залуд се на све церехи,
ту храну, слику светиње,
не може зло да вечера.

У кругу смисаоних згуснућа, налази се слика „гладне аждаје заборава”, против које војује не само лично сећање него и памћење културе. Разговара песник с неунштеним белезима српског трајања на источном ободу границе светова коју су преци столећима бранили. Ословљава у дијалогу између билог, несталог и осталог, Захарију Орфелина, Јакова Игњатовића, Милутина Миланковића. Разуме се, и барокног Црњанског, с чијом се тешком хусарском меланхолијом најлакше може поистоветити. Призива временита храмовна здања као не ме и речите сведоке, уграђује старосрпску језичку патину – да буду потпора лирском сведочењу. Зев ништавила је унутрашњи колико и оком сагледив, једначе се поништавајући учинци историје и садашњости. Ововремска Нешићева „Молитва заспалом Господу”, као она патријарха Чарнојевића, не обнавља само мотив богоостављености, него још даје сажету дијагнозу актуелног српског положаја, с обе стране границе:

Залудно све је. Прах, пепео.
Сече ме, Боже, ветар мачем.
Брда, на која си ме пео,
рупе су, јаме, голубњаче...

Парија сад сам. Кловн без лица.
Прамен таштине и сујете.
Моје су грешке. И кривица.
У лаж свеопшту сам уплетен.

Ускрсава код Нешића у пуној снази и књижевни свет нашег најбољег модерног романа о човековој онтолошкој бачености у свет, али и о српском удесу сеоба и најма, смештен у топографију по којој се простирала крвава крајина између Азије и Европе коју су држали и одржали Нешићеви преци: „са голих се врба јата вра-на дижу / и камо аз њојду њоркостї смерїи вижу.” Устаје троји Вук Исакович, лакши од пера. Дозива се ритмички и тематски Нешић са својим савремеником Милосавом Тешићем у надопуни панонске, високосимболичне повесне митопеје. Ословљава многе савременике с којима дели сродан удес и светлије сродности. Тужна српска вертикала једино преостаје када већ на хоризонтали нема спаса. Сложена је унутарња интонација Нешићеве поезије, мешавина коју можемо назвати горко осмехнутим патосом. Јер смо свесни и свог удела. Али и тужне српске вертикале на коју је јадно и бедно хулити, после свега. Јер, дубље, провиде се у свему библијски обрасци, знаци Великог кода. На те слојеве рачуна Нешићева наслојена слика света, рачунајући и на контингент интимног сећања везаног за његово парче подунавско и подравско. Лично неповратно време, базичне дечје игре као замеси потоњих суровијих игара историјске егзистенције, све је то везано за простор што дуго и много памти, а лирика евоцира и смешта у језички међусвет да тамо траје, оденуто у општију матрицу: „Кад се слути прича сушта, / згранут, гледаш у паници / руку која рампу спушта / на ивици, на граници.”

Опет, у песмама виталнијих тонова, Нешић активира шире занемарену завичајну баштину грађанске поезије из превуковских песмарица, на трагу и поменутог Орфелина из Вуко-

вара, аутора „Плача Србије” – али и винољубивог „Искусног подрумара”. Вино, у овим песмама, исписује окушану путању од земљане таме до горњег азура. Прожимају се, смењују безазлена анакреонтска радост и евхаристијска свест. „Чуда су се стекла у комаду стакла / бљештавило раја искушење пакла” – налазимо у песми „Чаша”, што завршава овако: „где се у екстази завршнога чина / зрака сунца купа у флуиду вина.” Није мање есенцијалном приказана ни наша мученица, исцеђена од шљиве. Оба напитка су, понад свега, укрштај и садејство дарова природе и усмерених људских напора – отуда су и могли бити лирски оправдани. Лирика своди, дестилише искуство, да нас његова горкост и јачина окрепи, сасвим упоредиво с нашом шљивовом мученицом којој овај песник испевава достојну химну, јер је као делатник земље поткрепио речи делатним знањем: „Ти суштину појмиш, вечност материје, / Док испијаш оног који тебе пије.” Од свих поређења, поређење лирике са препеченицом чини нам се међу најуспелијим и најприроднијим.

У новијим песмама, Нешић опева опште и сасвим реално искуство границе, коју свакодневно прелази и никако да пређе, и мањине којој припада – у досуђеној земљи, у досуђеном свету: „Тек с оне стране можеш рећи / нешто о лицу и наличју.” Песник је, разуме се, увек на граници и увек у мањини. А нарочито српски, ћирилички песник из Бијелог Брда или Даља, кад онамо ритуално, страствено насрћу и на словне знаке увелико затргог народа. Служење речима које су памћење Нешић је можда наврхунио у подухвату израде „завичајног речника на ушћу Драве у Дунав” (*Лук и вога*, 2004, допуњено 2012). Одбрана самих речи, у којима су фини наноси локалног тла и минулих живота – последња је одбрана. Поред традицијских знамења, даље читљивих у животу појединца и заједнице, Нешић замеће и лирски дијалог са земљаком од науке, оним чије српско име носи и кратер на Марсу, преносећи га, уте-

шно ваљда, с равни повесних на космичке законе: „У игри Сунца и леда, / плесу на танкој нити, / има и мора бити / вишег, канонског реда.” Тај канонски ред сутеришу и канонски пореци најбољих Нешићевих песама, који собом разрешују игре и трвења противних чинилаца унутар лирског склопа.

Из крајева у којима делује Нешић пристизали су многи што подиглоше нову српску књижевност, писмену и учену, поред забележене усмене класике. Сада су тамо гласови Срба проређени и пригушени. Замењује их, на самој граници, и озвучује овај ненаметљиви песник, у чијем резонантном гласу отпевају значајни претходници, као и поетички сродници нашег леденог доба. Бираним, реским речима с покрићем, овером језика што дуго памти, одсудно подупирући исказ песника. Нешић је у небројном низу збирки и језички крајње економичних песама изрекао више него толики исписанији и познатији савременици, присутнији и оглашенији у нашој савременој књижевној свести, без граница. У песми „Полог”, завршна реч је малтене поучителна, јер није остала без рефлекса Орфелинова традиција:

Нек је сваки пораз горак,
као пелин – лековит је.
Да испружиш дужи корак,
сва његова у том бит је.

Можда иза свега овог
неко чека на твој полог.

Треба поново пронаћи наду, *ab ovo*, од јајета, новог полога и ишчекати род – такво је искуство и овог савременог, заграничног искусног лирског воћара, виноградара и подрумара. Јер има само сеоба. И то знамо. У то верујемо.

ЖИВОРАД НЕДЕЉКОВИЋ: ДАХ ЖУДЊЕ И ДАХ ТАЈНЕ

Поезија Живорада Недељковића, након четврт века од прве збирке *Појрешна ѝроїноза* (1991), представља раритетну и шире препознату вредност, придошлу у српску књижевност с књижевне периферије што је, постепено, постајала средиште. Између савремених поетичких крајности, гласова раскида и континуитета, Недељковић обликује поезију у којој се различите оптике и опције срећу, сударају и прожимају, творећи сложен и динамичан смисаони хоризонт. Мало ко се у нашој поезији може подичити тако сувереном употребом најразноврснијих изражајних средстава и тонова: од чисте лирике до разбокорених маштарија и каламбура, од сажетости и елиптичности до замашних поетских обима.

Још на почецима песник упућује читаоцу сигнал да „у свему тражи непознато, изван првог смисла” и да је у сталној потрази за „могућим односима, речима”. При почетку песме „Као дланом о длан” налазимо исказ у којем је на повлашћено место смештена реч *жудња*:

Готово свакодневно неко ме подсети
На године, остале у сећању
Због клањања природи и, још више,

Због недоумица. Настојим, у налетима
Беспоговорне жудње да откријем
И друге састојке у шкртим костима.

Фокус лирског самопосматрања помера се, значи, из простора сећања и умних недоумица према састојцима „у шкртим костима”, од искуства ка стихији телесног склопа.

Жудња се јавља, према утицајном Лакану, услед јаза између организма и субјекта који означава. Песник ослушкује побуњеност физиологије, чија је најсилнија страст чежња за размицањем граница симболичког поретка, опирање позицијама задатих ауторитета. Отуда и превласт матерње фигуре (*Мајка*, 1994) у раном комеморативном венцу сонета – јер „Књига је Мајка” – упућује на бег од симболичког поретка ка дубинском доживљају базичне припадности свету пре и мимо речи, присила и контроле. Бол је, према песнику, права цена свега што вреди и тада су крупне речи некуда одаслате, а остају само ситне, речи што се једначе с неоспоривим састојцима живота. Живорад Недељковић се рве с језиком, тим Великим Другим, које постоји изван нас, не припада нама него господари подразумевајући нашу сагласност. Органско постојање заплиће се и губи у мрежи посредованих значења, у постојању изван непоузданог света означавања. Песник сведочи измицање нечега неодредивог а основног, губитак с којим се не мири. Отуда покрет језичких игара, бунтовна несмиреност коју Недељковићева поезија исказује.

У поезији Живорада Недељковића проналазимо продуктиван укрштај поступка миметичког, стварносног подлагања лирског описа и тежње да успостави „другачији распоред” и лирски свет моделује према тим ћудљивим струјама језичких значења и асоцијативних токова. У тим се песмама увезују, као у каквом клупку, и успутни опажаји и дубока сећања, доживљаји проживљени и лектирски посредовани. Као у песми

„Ушћа”, на делу је стално претакање, струјање несталних, пролазних и непролазних момената:

Уливам се и непрекидно измишљам,
Обузет једном једином жељом:
Да и након преображења остане у мени чежња за менама,
Моћ да понешто задржим,
А да нечега лако се лишим, као да
Моје није ни било.

Песнички говор Живорада Недељковића стално је у протоку сваковрсних, често међусобно удаљених садржаја, у испитивачки напрегнутом току свести разнотоног лирског гласа. Ситно и тривијално, у себи самом или окружењу, песник зна да увелича до судбоносних размера, а да покрај епохалних појава и фигура прелази мимогред и с извесним бунтовним презрењем. У тематској подлози његових песама често су ситуације из документарно описаног свакодневља, али се одатле добаци неслућено далеко у простору и времену песме. Недељковић је лирски посматрач и коментатор, оштар где треба а разумевајући где разумевања иначе недостаје. Он је одиста песник што ствари изводи из устаљеног поретка да им одмери нову, могућну вредност. Деконструише постојеће распореде и конструише друкчије распореде, смисаоно изгледније. Призваће слику митског лавиринта, у опису не само свога унутарњег склопа, него и склопа песме као оруђа и достојног гласа:

Изабравши ме, лавиринт се несвикнут гранао
У мени, сезао до најмање честице.
Изабравши га, из њега никуд не крочих,
Приставши да нити поезије воде ме све дубље,
У мрежи неизрецивог све даље у изрицање.

Између неизрецивог и нагона за вербалним, и мистичног и конкретног, протиче агон поезије Живорада Недељковића обузете неопаженим, занемареним и невидљивим драмама осетљиве колико и борбене нутрине лирског гласа. Недељковићева поезија, у кретању изражајног клатна, помера се од облика реторички подигнутог и онеобиченог говора те иронијски искошеног описа, с једне стране, до исповедно огољеног и директног исказа осетљивог искуства, с друге. Штавише, једва се данас може наћи, у доба „културе имиџа и претварања”, лирски глас што своју рањиву поставу овако изврће на видело, да би остварио веродостојнију позицију с које посматра све друго, а не да шокира нечим што више и не изазива саблазан, макар не у простору уметничких пракси. „Ако сам грешио”, вели аутор у истоименој песми, „грешио сам у препредедном страху”. Енергија деконструкције и естетске провокације у новијим Недељковићевим песмама уступа превласт сабрањем и просветљенијем гласу, и даље осетљивом на сваки подстицај и удар, изнутра и споља. Светлост осваја повлашћен простор у медитативним стиховима збирки *Овај свет* (2009), *Талас* (2012) и *Улазак* (2014). У песми под насловом „Ка том млазу светлости” наилазимо на разрешење саобразно најтананијем искуству духовних трагаоца хришћанског наслеђа, као да у њему одјекује Старац Зосима:

И од мене зависи да ли ће се
Свет избавити. Од мене, од Тебе,
Од свих живих. Од свих мртвих.
И мене и Тебе и све живе
Овај обавезује свет.

Нагласак је на *овом* свету, али који се састоји од видљивог и невидљивог, од присутних и одсутних. Значи, песник опти-

ра за потпунији свет, не за свет пролазног тренутка и себичне издвојености. Песма „Нова светлост” доноси финале химнично интонирано, у обраћању чуду светлости: „Моћи ћу да се осврнем и кажем себи: / Дивио се јеси и још ти дивљења предстоји. / Радуј се, радуј, све и јесте светлост / Кад си сједињен и увек нов.” Онај ранији, изоштрени глас што раскида конвенције долази до помирљивијих увида. Живљена значења су оверена, поткрепљена, поузданија са своје искуствености.

Од песничких почетака, како рекосмо, Недељковић је показивао несклоност да у поезији прихвата задате односе у свету околу и унутар осетљивог и колебљивог појединства, да их прими без подразумеване побуњености, увек спремне да се лирски огласи. Има у томе разгртању устаљених значења готово некаквог сладострашћа, али пре свега има дочуваног детињег становишта, радозналост и непомирљивог пропитивања света, на чије погодбе, у име изговора зрелости, често сувише олако пристајемо. Гдекад се, у Недељковићевим песмама, пројављује чистина малих откривења, одушевљења тренуцима што исијавају непатвореност постојања. Много чешће, опет, у судару с несавршеностима с обе стране границе чулне и чудне, необјашњиве људске плоти, Недељковићевим лирским исказом знао је да превлада и разаралачки импулс, у бегу од лажа и паралажа на које смо свикли, или променљивости на које смо осуђени.

Недељковић ипак трага за изворностима и човечностима које може лично да посведочи. И сведочио је, указујући на светлости света и на фигури што оличавају љубав и доброту. Тако је, у својим раним стиховима, исписивао лирску „хагиографију” малог сестрића Дамира, или мајке Ружице коју је болест прерано однела и оставила у песнику празнину испуњавану сонетима дирљиве синовске љубави. Из таквих стихова обликовало се духовно сазвучје које можемо разумети као очеви-

дан, макар и посредно изречен, хришћански одговор на изазове живота, унутрашњих и других борби. У новијим песмама, у којима се појављују ликови вољене жене и сина што расте и сазнаје, уз кога и песников родитељски глас у себи узраста, такво је усмерење још изричитоје исказано.

Питање крајњег смисла драматично се поставља и тежи афирмативном одговору пред раскошно осветљеним природним пределима, пред Творевином, пред љубављу оваплоћеном у вољеним бићима. Песма „Преплет”, рецимо, из већином химничне збирке *Овај свети*, обликована као речита исповест дата у више строфоида, тежи да присвоји светли духовни смисао у напетом рационалном противречју. Код „Преплета” и застајемо:

„Одавно, кад су ме и личне ране
Неподношљиво пекле, а свет одасвуд слао
Само зло и патњу, као да је од саме
Лаве састављен, и од соли,
Имао сам олујне налете сумње да ли тај преплет,
Ја и живот, уопште присваја икакав смисао.
Сад ми се чини да више нема опасности
Од беса и раздирања.

Ако сам из проживљеног изнео на површину
Некакво искуство, онда је то пре свега
Уверење, вера и знање истовремено,
Да све што се догађа, и све што се спрема,
Све без изузетка, има своје оправдање.

Ако би ме неко питао
Какав је смисао смрти детета
У избегличкој колони на искиданој цести,
Какав је смисао спржених тела

На манастирском друму, и свих оних
Људских страдања која се не могу речима
Обухватити; и чему тај ужас
Који нам кида срца, чему проливена крв;
У чему је значење плача деце и мајки осталих
Без игде икога - не бих умео да одговорим.

Али, знам да то значење постоји,
Знам да тај смисао
Кружи међу нама као невидљиви дух
И сваку ствар, сваку сузу и сваку кап крви
Испуњава својим тајанственим дахом.

Не разумем смисао света,
Али разумем да свет постоји.”

И мој невидљиви, тајанствени дах постоји.

(Недоумицу у читању изазива околност што је, осим последњег стиха, читава песма постављена међу знаке навода. Знаци навода сугеришу да је реч о цитату, говору некога другог. Очеvidно, реч је о два гласа: један се исповеда, други кратко поентира. Чији су то гласови – песник не открива. Први глас се обраћа другом, а други у кратком оглашењу не стиже ни да оспори ни да потврди први глас. Обратили смо се самом песнику – који нам је срећом могао и хтео одговорити – и он је пружио извесно разрешење. Оно, истина, не мора да обавезе читаоца и тумача, јер је песник у тексту пропустио да остави сигнал према коришћеном књижевном предлошку, подтексту ове песме. Недељковић нас је у разговору обавестио да је текст „под знацима навода” слободнија парафраза садржаја писма пољског писца Јежија Анджејевског (коме је посвећен

циклус у којем се налази ова песма) упућеног пријатељу Чеславу Милошу, у преписци током страшних година Другог светског рата. Тежишни ставови у песми узети су од Анђејевског, објаснио је песник, уз усмени коментар дат узгред писцу ових редова да их он интимно не дели. Али, завршни исказ, који припада „ауторском” гласу, не даје нам ни назнаке да ове ставове аутор оспорава, чак пре изгледа да их потврђује – јер зашто би им иначе дао толико простора а избегао да их ефектно у завршници оспори? Али, ми овде читамо песму онако како је дата, а питање раскорака између ауторске контролисани свести и притиска неумољиве подсвести и жеље можемо оставити за неку другу прилику, уз напомену да и на ову околност у поезији каткад ваља обратити пажњу.)

Глас „под наводницима” полази од искустава личних недаћа и повреда које живот доноси, да би у првом строфоиду увео питање смисла свих тих умножених „личних рана”. У другом строфоиду, исти глас декларише став да мора постојати више оправдање за такве повреде, невоље и несреће, будући читалачко очекивање да се такав став некако и образложи, доказима и разлозима које можемо прихватити као своје. Јер такво његово искуство је, по речима саме песме, „уверење, вера и знање истовремено”, значи, подупире се свим умним оруђима што појединцу стоје на располагању.

Следећа, трећа строфична целина, у знаку је бруталних слика људског страдања, од смрти детета „на избегличкој цести” и других слика у којима можемо призвати и оне што су стављале на пробу саосећајност наше генерације сведока и саучесника бруталне историје, из непосредних увида или знајући их посредством медијског преношења ратова, овдашњих, на размеђи векова, или пак других сукоба по свуда немирном и страдалном свету. И када већ очекујемо, рационално или мистичко, објашњење или барем сугерисање смисла

толике и такве људске погibeљи и патње, песник нам одговор напросто ускраћује.

Одговор на питање смисла изостаје и у четвртм строфоиду, или га пак налазимо у тајанству назначеног невидљивог даха што кружи и све испуњава собом, садржавајући неизрециво, надразумско објашњење. Смисао проговара језиком тајне. Тајанствени дах, тај вас-дух који твори и одржава живот јесте некакав одговор из којих се могу изводити опширнији одговори. У исказу пред поенту припрема се закључак утемељен на признању једног неразумевања и једног разумевања: смисао света можда измиче, али свет јесте, саморазложан, и то ум прихвата као неупитност, на коју такође не уме да одговори, као ни на тајну страдања. Ауторски глас у последњој реченици – онај глас који је, како смо рекли, несклон посредованим и апстрактним доказима – у самој поенти нуди крунски доказ. Као слика и прилика свепрожимајућег тајанственог даха служи му сопствени дах, који такође није ни видљив ни објашњив, али се осећа и дарује живот. Ево како апоретична духовна питања бивају надмоћно а просто лирски посредована, уз посезање за аналогijом с основном животном функцијом из чије су опипљивости изведене кључне теолошке представе познате из Символа вере – о Духу Светом, Животворном, који од Оца исходи. Који је говорио кроз пророке. И кроз понеког песника – додао би Иван В. Лалић. А свест о нашој сазнајној прикраћености пред неким великим питањима, такође, није мали добитак у овој (позајмљеној) лирској исповести.

Недељковић посеже и за алузијама на сакралну, молитвену поезију, чинећи коначно видљивијим и овај дубљи, ненаметљиви традицијски чинилац свог наслојеног песничког здања, рецимо у помињаној песми „Ако сам грешио”: „Свете, достојан јеси, али ти си различит, / И ниједно признање није ти нужно. / Изречен, ништа изрећи не мораш.” Слављење дивотне

творевине Јединог Творца вршни је нагласак у сложају познатих тонова. Мале светле приче пројављење су Велике приче коју занемарујемо, јер је одвећ велика за нашу ускост и акутну неверицу, на пример, у песми „Мале светковине”:

Наши дани; како је лепо,
Једини, бити у њима, у молитви
Да ни ти, Једини, никада не изостанеш.
А кад заокружено буде све,
Нека Твоја рука трагове избрише.

Као да истински озарујући стихови из песме „Невидљиво небо” сумирају пређену путању, на претходној тамнијој подлози задобијају нарочито осветљење, у сагласности која се чини спасоносном, преображујућом:

Ђути насмешени лик,
Ни реч да каже о провидности.
Кренеш, душо, у претраге по незнаном налогу,
Полетно, јер лако је чути тихи налог.
[...]
Само невидљиво наше небо наткрива
Сетове и само оно бира:
Обавије нас још пре рођења и чека,
Јер разуме да тобом је обавијено.

Зна оно што небеса увек знају,
А ум понекад назре.

Уосталом, лирска присност од првих стихова била је основни тон у песмама Живорада Недељковића, исходиште од које песма почиње и до које ваља доћи, након свеколиког

светло-тамног егзистенцијалног талогa. Да би доспео до предањских речи и начина којима се обраћа творачкој инстанци света што „јесте онакав какав јесте”, испитљив песник попут Недељковића морао је проћи дуги и приметни процес оспоравања, ослушкивања и лирских епифанија, храбро уроњен у бурне токове сопственог искуства и у механизме језика као овејаног манипулатора и јединог смислодавца.

ДРАГАН ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ: ПЕСНИК И ПОНОРИ

Песничка појава Драгана Јовановића Данилова, с почетка деведесетих година протеклог столећа, најпре је морала привући пажњу као ретки глас новог одушевљења у песничкој средини с одвише пригушених, охлађених и собом ојађених гласова. Једном је Црњански, просто и успут, изрекао да се поезија не може писати без одушевљења. Кад је Данилов ступао на наслојено тло српске поезије раних деведесетих, на песничкој површини било је свега: и озбиљности и лежерности, и писмености и преучености, и ларме и тишине, и мудрости и лудости – само је, некако, одушевљења генерално мањкало. То што је мањкало, Данилов је собом донео, у налету.

Такав налет знао је да побуди и покрене, развеже и повеже, приближи и стопи, да преуреди и преокрене односе међу појавама и стварима на које смо навикли – чему, уосталом, поезија и служи. Баратање с неизмерним носи и ризик неумерености – али смо се изнова подсетили да свако од нас најбоље и најдубље разумева у топлини и присности одушевљења. Кад се охладимо и одаљимо – обично грешимо, калкулишемо и омашујемо. Није то несвест и неразум, него потпунија свест што проговара у песмама, која се песнику онолико дарује колико је он отме и изнесе на чистину текста. Мање се може веровати и овом песнику када је циљан и срачунат. Напокон, у

српској речи „разумевање” учествује умни и душевни чинилац, такво садејство у значењу те речи подразумевамо.

Данилов је посегав за заборављеним, крупним речима и енормним распонима. Изгнане поетичности, староставне и кићене, вратио је у текст да их укрсти, прожме са скорашњим поетизмима, да их провери у судару са тривијалностима, са свагдашњим трицама и кучинама. Свега има код Данилова, а увезује их одушевљење, тише или гласније, понорније или површинскије. Једном је написао: „Срце је дивни, неисцрпни музеј. / Оно може бити и пусто острво. / Читава једна библијска поворка / Иза срчаних залисака се скрива.” А нешто даље од овог места читамо и следеће: „Срце је орган вида; спиља која све одјеке / прима у себе да тамо дуго трају.” Навели смо један од сажетих ауто-портрета Даниловљеве поезије, која тежи да раскрије мноштвеност онога што јесмо, као и подразумевану непојмљиву повезаност са оним што је било и с оним што долази.

Несмирен је овај песник, покрет га једино смирује. А путовања су облик учења, говорио је један наш књижевни мудрац. Најнесмиренији је, чини се, Данилов као путник кроз разноврсна штива и творевине лепоте и изражајности, одакле апсорбује све што проосети и препозна као своје. Отуда у овој поезији готово чујемо да то мноштво и говори: некада углас, некада наизменце. Отуда распони тонова, значења, отуда праскава противречја. Синтагма попут „песник широких распона” може данас да стоји уз мало кога колико уз име Данилова, једнако као описна и као вредносна одредница. Реч је о песнику што се кретао између ослушкивања и гласног призивања романтичке „музике сфера” и бираних културних тековина, до сакрализоване собне интиме у Пожеги и непоетичних провинцијских појединости. Један од Даниловљевих путовођа међу српским песницима, Миодраг Павловић, пишући поводом *Куће Бахове музике* (1993), скицира му поетички портрет: „Пе-

сник Драган Јовановић Данилов постигао је унутарњу ослобођеност таквог степена да она постаје једно парадоксално зидање. Зидање зграде хаоса. Понесеност његове песничке имагинације досеже до слика које се тек труде да се ослоне једна о другу. Повезује их општи елан вербалног изливања.”¹ Мало је, одиста, песника у нас којима је поменути елан доносио, на моменте, тако раскошне резултате, чији су вербални изливи испадали толико продуктивни, као што су Милош Црњански и Растко Петровић, или Оскар Давичо – а њима је Данилов свакако поетички наследник. Такав замах, маштенски и асоцијативни, разуме се, доноси и нежељене наплавине, али и несвакидашње продоре. „Поезија није толико ригорозна селекција језика колико непрестана ревитализација речи, убризгавање емотивних инфузија у њихов већ посустали смисао”², тако Михајло Пантић описује поетичке премисе песника Данилова.

Критика је, такође, запазила да у Даниловљевој поезији, након првог екстатичног и екстензивног периода чији је врхунац било трокњижје *Кућа Бахове музике* – а ни сама чињеница презамашног обима није могла да не буде поетички знак – у потоњим збиркама следи смиривање неспутаног, каткад освајајућег, самозаснивајућег покрета. Ако је, другим речима, песник испрва разуздано трошио, или опробавао, богат репертоар песничких могућности (формалних, жанровских, тематских и интонационих), као да му све једнако стоје под руком, на располагању, не зазирући ни од тога да местимице исклизне, већ довољно дуго имамо посла с песником што је ауторски темперамент подвргао знатнијој церебралној контроли. Сабија имагинативне потенцијале у песмама новије

¹ Д. Ј. Данилов. *Кућа Бахове музике. Тиха књија о бескрају*. Београд: Просвета, 1998, стр. 369.

² Михајло Пантић. *Други свети иза светиа*. Краљево: НБ „Стефан Првовенчани”, 2009, стр. 110.

производње, пажљивије усмерава разнолике обрте, ефекте очуђења. Данилов исказује променљиву, каприциозну песничку самосвест у решавању вечите дихотомије, али и нејасног садејства говора и ћутања. Исто тако, наглашено присуство парадокса и парадоксализма, не само у „неуморној изградњи псеудодефиниција” и „незадрживом раду именованја” (Саша Радојчић), у крајњем се исказује као несмирљива језичка игра продукције значења, као ексклузивна форма потврде постојања и залог извеснији од неких других. Песникови парадокси некад надилазе, некад поремете конвенционалне представе и поретке.

По речима Ролана Барта, „писати значи желети властити језик” и веру у писање као улазак у јединство „истине писања”, сасвим вероватно, дели и песник о коме је овде реч. Давно је у модерној свести о поезији међа између света језика и света изван језика укинута. Али, речи и њихови говорници често се не препознају, далеки једни од других: „Наше нас давно изговорене речи посећују / сваке ноћи, израњајући из бездана, / хотећи да нас венчају са нама самима” („Давно изговорене речи”, *Мемоари њеска*, 2008). У песми „Ничег сувишног” (*Моја њачна њривиђења*, 2010) – полемичкој колико и аутополемичкој – поприште агоније у којој се песнички глас обрео опет се одвија између ћутања и говора:

Обавезао се нисам ничем другом
до неизговореним речима – оно што гори
у њима, пламти у длановима што се
далеко од нас преплићу као сажетак свих
беседа које нисмо успели да изговоримо.

Поезија Данилова садржи силесију најразличитијих слика, навода, појава и утисака, из домена прочитане и сваке друге

стварности, најчешће у неспојивим спојевима, као што посеже и за „постмодернистичким поступком варирања” (Бојана Стојановић Пантовић). Ова поезија некада може деловати као велики, незаустављиви проток вербалних збивања. Али се стално враћају одређени мотиви што их можемо убројати у стожерне, који се варирају, допуњују, којима се поиграва, али чија симболичка и смисаона упоришта ипак задржавају. Такав је топос малог града, позлаћена Пожега с типичним сумрацима, коју анђели милују, што онда прелази у визију уклетог града, утваре и уточишта „из чијих се канци никада нећу ишчупати”, премда само одатле може да „додирне оно недодирљиво”.

Повлашћена фигура гаврана, коју протиње спорадично у песмама – а буде му и лирски јунак у више истакнутих песама, на пример у збирци *Гнездо над ѿнором* (2005) – постаје симбол с којим се песничко сопство, иначе нестално, све дубље поистовећује. Тако је с почетка збирке *Моја ѿачна ѿривићења*: „Песник, као и гавран, рађа се већ стар! / Сто ми је година и време је / да у спокојној журби спалим / рукописе који су били део мог тела” („Спаљивање рукописа”). Откуд гавран овде него из опште песничке меморије, нарочито од прекоокеанског песника „тајанства и маште”, те од Борислава Радовића и његове песме о Козари? То је уједно и Нојев гавран, „избеглица што ништа не памти”, гавран што „бруси свој крик у танку нит”, потом „девичански старац гавран” који „кљуца зрње неке неистине о свету”; другде ће се појавити као „ваздухопловни ветеран, из изгубљених ратова”. У песми „Портрет једног гаврана” (*Гнездо над ѿнором*) насловни јунак биће препознат као „шеф одсека за ништавило”, односно светац и „сведићећи приповедач ништавила”. У истој збирци, у песми „Превише отмен гавран”, разносмерност описа начас је укинута и аутор дозвољава да се експонира одређенији смисао симболичне црне птице:

Ја сам гавран, колико човек може
бити гавран: неки тешки предосећај
обликује моју перцепцију ствари –
ја заправо трагам за тачком
из које ће моје ништавило изгледати
прегледно и целовито.

Традицијска, рубна позиција гавранова, весника с оне на ову страну и обратно, самерљива је с местом и задатком песника, свагда и сада. Ништавило је маркирана реч, као и у ранијим наводима. Колико год код Данилова било и остало лакоће и олакости, на битним лирским местима, чисто или прерушено, проговара тамна дубина бића, управо понор којег се ужасавамо. „Јесмо дубока бића: скривамо се / испод коже, испод маски, испод / речи које смо изговорили, / или прећутали”, читамо у песми „Дубина” (*Мемоари ѿеска*). Ништавило је кључна реч и у песми молитви под насловом „Срце океана” (*Гнездо над ѿнором*), у којој умукне обесни, субверзивни глас Даниловљеве поезије:

У овом ништавилу које нас дави као мачиће,
подари мир нама што смо дошли из мудрости
и неумерености неке невидљиве ваге.
Мени, гнезду што се држи на гранчицама,
малој фусноти свемира што недостојна је
и име да ти помене.

После мноштва речи „пантокреаторског” залета, речи што потврђују и оповргавају, ведре и облаче, узвисују и снижавају, речи што сликају и речи што певају, напосто се урезају ове речи тихе и скрушене – али им све што је претходило јемчи прочишћену искуствену вредност. Песник што је прво утвр-

дио свој скрајнути и собом центрирани микропростор, васељену собе, своју адресу у вароши са обичним надреалијама, може да се легитимно и уверљиво отисне ма куда, у времену и пространству, света и текстова. Шта смо научили детињству, у митском добу раста и ширења, то знамо – остало заборављамо. Драган Данилов Јовановић, у толико песама уписао је своју адресу Омладинска 1, у Пожеги, упућујући нас тиме: то је моје посебно место, то је мој центар свега, моја библиотека, и дословна и метафоричка. Име није конвенционална, случајна ознака – како нас је учила структурална лингвистика. То песници знају. Знао је и то и овај песник када је уградио очево име у свој песнички потпис. И није погрешно, по том га имену данас сви познају. А отац, као отац, отвара нам сва битна врата, с обе стране недељивог живота где смо пали сви ми, живота што је неисцрпиви извор светлих и тамних одушевљења.

ДЕЈАН АЛЕКСИЋ: ПОЕЗИЈА ЈЕ ЧЕКАОНИЦА

Поезија Дејана Алексића – не рачунајући одмах изнађени тон у поетици дечје или наивне песме – носи знак усмереног трагања за себи својственом ауторском мером, а на трагу песничких мајстора иза којих је лакше рушити или извртати него се надметати с њима у квалитету градње и пуноћи смисла. Од прве збирке *Пошћуни ѿвор* (1995), чија је насловна синтагма дозначила високу тежњу без које не треба ни почињати, до нових, разносмерним и диспаратним искуствима провејаних збирки, развојна путања доводи Алексића до тачке очекиване дозрелости, са које се могу боље свести песнички рачуни – у сусрету са говором *наслеђеним*, *недосећућим* и *нейораженим* (наводимо разне песникове епитете уз именицу говор) и са укупношћу видљиве и невидљиве реалности што је, поступно, освајала све претежнији простор у овој претежно самозапитаној поезији, у којој, по речима једне песме с почетака, „поредак ствари губи се / У значењима која служим”.

Колико год и у најбољим песмама раних збирки – мислимо на збирке *Доказивање сенке* (1996) или *Свајдашњи час* (2000) – одјекивала дикција тада обилно зрачећег *Писма* Ивана В. Лалића, књиге што је наново надмоћно показала (премда не и једина) да је и у захтевним формама истанчаном савременом аутору и даље пространо, да нису ствар „прошле про-

шлости” него могућни изазов, толико се изнутра, већ тада, код Алексића може запазити померање с позиције доврхушеног гласа симболистичког наслеђа (или неосимболизма) на она стајалишта са којих се разматра како даље. Лалићева суверена апологија света што траје „јер значи” биће код Алексића најпре пољуљана, подвргнута новом испиту и опиту, у неизбежном криптополемичком исказу једне песме у збирци *Свагдашњи час*: „Свет је одређен, верујемо, мада / Понекад бива да смисао касни.” Овакав отклон, разуме се, поспешен је и епохалним фоном сржног неповерења у језик, у логоцентрични поредак, у постструктуралистичкој мисли речито оспорен, али и незамењен каквим изгледним поретком и ослонцем.

Драма неподударности језика и света, као и појединца условљеног наслеђеним и увек некако непотпуним говором, чини тематску окосницу Алексићеве поезије, временом више ослоњену на позну, дубоко иронијску поетику Борислава Радовића, коме посвећује једну од завршних песама, донекле програмску, пастиш песму у збирци *Једино већар* (2011). Као ни наш језик наметнути, који нас подвлашћује и у себе увлачи, ни осетљиво појединство не остаје постојано и поуздано, пред собом самим нарочито. „Свагда сам нико и било који / А поезија је тешка упала / Једнине што ме изнутра броји”, написао је Алексић у једној изразитој песми, „Моје тело се сећа”, у збирци *Собна митологија* (2003).

Модерна поезија укидала је устаљене поставке и вредности и спајала неспојиве сфере, најчешће из иронијско-пародијских побуда, а неспојиви спојеви битна су одлика и постмодерних поетика. На траг таквих прекомбинација ступио је и Алексић од збирке *Собна митологија*. Песник спаја ликове и призоре из општег наслеђа човечанства са камерним простором и сликама које се кроз прозор ваздашње собе могу видети. Он управо тежи да уздигне и усложи стварност што нам се

најчешће чини једнодимензионалном, неповезаном и несмисленом. Митотворна оптика, која се активира, осмишљава и повезује реалије. Иронија се надгорњава с импулсима афирмације. Митско и свакидашње теже да се стопе једно с другим у Алексићевим песмама, бесконфликтно, мада често и без међусобног сједињења, осим уз помоћ иронијског везива. Узмимо, на пример, па сагледајмо Раичковићеву песму „Поливачи” с Алексићевом песмом „Апостоли из Јавног Комуналног”. Алексић је поступак митотворења посла са социјалне маргине поставио радикалније од Раичковићевих благо назначених аналогича вишег симболичког реда. Алексић под митотворну процедуру подвргава бројне садржаје света из екстеријера и ентеријера, укључујући и личне „непоетичне” ствари попут веша, где се откривају неслућени простори кроз мрље, да би, напоскон, лирски субјект универзум сопственог тела поистоветио са древним градом из Хомеровог свега: „Тело је моје Троја; нежни бедем / Нерава, ткива и крви што пени.”

Алексићев поступак сагледавања ствари кроз митско увеличавајуће стакло населио је у просторе његових песама знатно имагинативно обиље, проткано често узбудљивим медитативним узлетима. Дobar су пример за један нарочит лирско-аналитички подухват „сонетне студије” из циклуса под насловом „Мртва природа са одсуством чуда”. И напоскон, вишеделна песма „Алиби”, представља прозрачан а дубок исказ о полазиштима и смеровима песничког напора. У метапоетским песмама попут ове Алексић испоставља пуну истанчаност своје лирске аутореклексије, сржно уживљен и неодмакнут.

У збирци *Једино већар* Алексић углавном искорачује из заданих оквира везаног стиха и утврђених метричких и строфичких облика – којих се држао и којима се играо – што је једна од споља видљивих новина. Док су раније доминирале лирске студије стања и појава, новије песме махом су уобличене

као микроприче, ширих асоцијативних покрета. У досадашњој поезији Алексићево ауторско тежиште било је на продуцкљену песничких оруђа и кондензацији, од лексике (увек бирани а гдекад и нестандартне), преко сабијених тропичних слика па до разбокорене синтаксе и маркантне реторике. У томе испробавању затичемо успеле, или макар храбре и необичне продоре, на свим нивоима песничког склопа. Напор за обликовањем и преобликовањем, естетизам као исходиште, јесте међу првим поетичким чињеницама Алексићеве поезије. Реторичка опитовања довела су његов исказ у стање приметно „отежале форме”, услед барокно прециозних захвата, поготово кад њима подиже увис сасвим баналне реалије. Тако шта чини неутралније, ауторски прорачунатије него сензуални Данилов или сензитивни Живорад Недељковић – да поменемо двојицу поетички додирујућих песника Алексићу претходећег генерацијског таласа – песник таквим стратегијама понегде доводи до дубоко заснованог и значењски ефективног лирског места, одељка или поенте, до малих лирских откривења, а другде искушава домет разних субверзивних и бизарних гестова.

Доследно, од *Собне митологије*, песник и у новијим песмама задржава склоност да посегне за напрегнутим аналогијама, да састави сакрално и крајње тривијално, где се на међусобно помирење у синтези не може рачунати. Али одатле, гдекад, бије хладан дах црног хумора, интонације што сведочи непревладани раскол међу сферама и појавама у свету коме припадамо. На пример, учини се пренаглашено поређење у песми „Чекаоница” у збирци *Једино вейтар*, у стиху који гласи: „Једна старица са села уздише / као усамљени монарх” – а овакав пример није усамљен код Алексића. Онда већ у наредним стиховима очуђење поприма дубље, дискретно језовите тонове: „Удно ходника кашље / свештеник који ме је крстио. Посмаграм / те руке са којих је на мене сишла Тајна.” Потом, фокус

коначно прелази и на лирског субјекта, посматрача, у поенти снажној и вишеслојној: „Ђутећи чекам да између два кашља / ходником одјекне моје име. / Будан сам у тами мојих уста.” Таквих места, попут последњег наведеног стиха, код којих се застаје, самосталних лирских минијатура, у Алексићевим песмама, сатканим од значењских померања и обрата, има више него довољно.

У стиху-лозинки „Поезија је чекаоница” лежи и једна од уочљивих промена у Алексићевој песничкој перспективи. Онај што је лирски почео у превласти унутарњих светова сопства и језика, увелико у новијим песмама интегрише, поред ауторефлексивних и метапоетских елемената, помнију „мисао о свету” у једној усложњенијој песничкој оптици. У Алексићевим песмама искуствена свођења надрастају многе теоријске ограде што их ововремска теоријска самосвест исувише потенцира. Пева се овде сабраније о Писму света, као у завршници песме „Ватра и књига” (*Једино вейтар*): „Оно што гори увек нешто саопштава.” Повратак поверењу у саопштење изражава и песма „Вишкови што остају иза говора”. Без обзира на вишкове, који вреде само ако су дубински, песник ће најмање погрешити ако градиво сажима, према издржљивости градива. Тако је и сажимање читавог лирског сижеа о очевој срчаној бољци, у песми „Веза”, изведено у поређењу линија на кардиограму са музичким тактовима Баха.

Упечатљива песма о земљотресу почиње сликом редом порушених димњака – а печати симболичким призором „братства по несаници” људи зазеблених од мукле мајке земље. У сударању насушне афирмације и разорне ироније, продубљене лирике и формално-смисаоних несагласја, дозрела поезија Дејана Алексића ближа је стабилној и полифоној равнотежи, потребној и поезији и свету од кога зависи. „Реч поринута у језик истискује / довољно стварности да поверујемо / у оно што

се не може изрећи.” У овим стиховима Дејана Алексића срочена је, сматрамо, формула за препознавање сваке пуновредне песме, као прећутна, почетна и завршна реч песничке службе чија путања, у основи, личи на линије кардиограма, кривуље што оверава егзистенцијални такт сваке лирике.

МИЛОЈЕ РАДОВИЋ: ДОК ИГРА ТРАЈЕ

Милоје Радовић је песник за кога је као скројена она општа дефиниција да су *песме – искуства*. Ни као песник тзв. наивног израза, аутор текстова за децу и осетљиве, ни као песник гушћих и суморнијих искустава, или, другим речима: ни као песник условне одраслости – какав се објављује у збиркама *Појис* (2007) и *Салата од славујевих језика* (2014) – Радовић никако не може да понови оно што је Миљковић (коме и посвећује једну од песама) изрекао у двадесет и некој: „Одвећ смо млади да нам пева знање.” Када се појавио као песник за децу, зашавши у међудоба између краја узлазне и тихог почетка силазне путање, већ му је поприлично био нарастао терет сећања. Поглед у дубину личног времена, стигао је до ведро-елегичних пролећа у Старом Влаху – као што сви осетљиви на тихи разорни животни проток, особито ако су измештени у простору, трагају за изгубљеним временом на местима где се бивше време збивало, призивајући баснословно нарасле предачке фигуре, стожере заснивајућег периода.

Један други Радовић, Душан, велики практичар али и теоретичар поезије за децу, није био склон да песници децу растужују сећањем на минуло детињство, залажући се за безвремену рај чисте игре, паметне игре, виталне и обнављајуће. Али, Милоје Радовић је знао и да своје детиње фигуре разигра,

да provedри свој елегични талог. Уосталом, и Душан Радовић је опомињао да песме за децу не читају само деца, можда их, заправо, сразмерно мање читају него њихови васпитачи, родитељи и старији, што не одолевају ароми непревладаног детињства у њима, док уводе своје млађе у просторе читања.

Инфантилни чиниоци уграђени су и у поезију „одрасле” лирике Милоја Радовића, кроз елеменат лирског безазленства, митотворне позиције одушевљења светом изван нас, као и кроз елеменат игре, често иронијске и дискретно субверзивне. Једно с другим овде творе неопходну тензију и сложенију лирску позицију. Безазленство се уозбиљује иронијом, иронија ублажује безазленством, као у еванђелском упутству о сједињењу змије и голуба у духу апостола што крећу у свет, међу вукове. Песме у збирци *Појис* и песме у збирци *Салаџи од славујевих језика*, изашле у седмогодишњем размаку, чине јединствени низ и када је реч о карактеристичним облицима лирског говора и када је реч о тематским преокупацијама. У првој поменутој збирци, Радовић је тачно успоставио свој вишеструки лирски начин и тон, да би их у наредној збирци развијао и изоштравао. Пажњу привлаче песме у облику микроприча, где је лирско ја сажети посредник туђих или сопствених искуствених ситуација и предлагач поенти. Приче у поезији сугеришу смисао што се оцртава иза дословно изреченог – ако су добациле до мете. Са таквим искушењима се и окушава овај песник, неретко с успехом. А понекад прича не погоди средиште које би и читаоца погодило и убедило.

Лирско појединство поетички је освешћено, тематизује путање језичке креације и игровне манипулације којима се служи. Уосталом, програмски усмеравајуће делује наслов већ првог циклуса збирке *Појис* („Лов на живи језик”). Још више, тако делује централни, курзивом потенцирани исказ у почетној песми истога циклуса, исказ приписан призваној лирској јунакињи

мајци, као прво и најбитније знање о речима стечено у животу уопште: *Од речи нишџа не бива и од речи све бива*. У продуктивном семантичком распону овог парадокса и одвија се оно најподстицајније у зрелој песничкој повести Милоја Радовића, отпочетој у збирци *Појис*, потом настављеној у *Салаџи од славујевих језика*. Читалачки их доживљавамо као два сегмента једне целине, која би, уз нешто брижљивију селекцију и композицију, само додатно оснажила у основи повољан утисак о Радовићевим показаним ауторским вредностима.

Ако треба издвајати нешто што код других песника ређе виђамо, онда би то свакако био лирски низ о искуству рата за одбрану земље од глобалног насиља и неправде, у којима је непосредно и живљено искуство апстраховано до крајњих граница. Пресне чињенице рата изблиза, експресивне по себи, овде се једноставно не виде, него се у тексту помаља само механизам односа, свест о страшној игри у коју су појединац и његова заједница увучени, у његове неопозиве погодбе. По речима Радовићевог наслова, „студија о рату” резимира се у том кругу, чије је финале афористички сведено на десет тачних речи: „О рату најмање зна / Онај који је био у њему.” За Милоја Радовића, који се у хаику збирци *Кућни њредео* (2000) опробавао у области лирске минијатуре, искуство сажимања представља кључни поступак. Али овде сажимање не исходи у непрозирности, него у прегледности сижеа. У томе је дечји песник наметнуо свом стваралачком двојнику обавезу од које су многи песници одустали, јер је захтевна.

Ако је у збирци *Појис* почетак обележен речју о речима, у збирци *Салаџи од славујевих језика* (насловљеној према бизарној гастрономској склоности „одабраних” савременика, који све могу и свашта им се прохте), при самом крају смештена је поетички веома упечатљива песма „Потоп речи”, на којој ћемо се задржати, јер осветљава укупни песнички приступ.

„Књижевне критике, приказе, есеје, анализе / Све побацајте”, наводи песник у свом разрачуна са мртвим наслагама књижевности, пошто је и читаве романе свео на једину општеважећу реченицу:

Биће нам довољна једна прича.

Што мања, то боља.

Басма нека. Бајалица, ругалица, успаванка, цупаљка,

Ташунаљка, још боље пословица или изрека.

Загонетка нипошто.

Имали смо их превише.

Овај је одељак далекосежнији него што испрва може изгледати, јер управо гонета претежни песнички поступак Милоја Радовића. Две су његове кључне одреднице: *прича* и *њено сажимање*. У епохи људи без ослонца у себи, фрагментирани слике усковитланог и све нестварнијег света, прича се изнова, као и на самим почецима културе, испоставља у пуном значају и улози. Према Полу Рикеру, прича је привилегована форма човековог саморазумевања које се једино причом и обликује. Шта свако, а ствараоци уметности речи нарочито, хоће од свога живота? Рикер објашњава да је *наративно јединство живота* сачињено од нестабилне мешавине творевина фантазије и живог искуства. Фикција је, другим речима, неопходна да организујемо свој живот. Отуда је такав *сажим* измишљеног и догођеног једнако потка књижевне стварности колико и сваичије свести о властитом животу. Наш живот, пред собом и пред другима, несвесно измишљамо таман колико у књижевности допиремо до целовитије истине, самосазнања. Рикерова поставка да „у мноштву прича сопство тражи свој идентитет”¹

¹ Пол Рикер. *Сойство као групи*. Прев. Спасоје Ђузулан. Београд, Никшић: Јасен, Службени лист, 2004, стр. 122.

важи за сваки посвећени књижевни случај, тако и за Радовићеве лирске микроприче. У мноштву прича треба познати своју, или своје приче. У прилог претходном тумачењу сведочи и понента Радовићеве песме „Краљево”: „А само неумрле приче / Чине целим / Овај страшни свет.” А финале песме „Прича, огледало” као да је парафраза предочене Рикерове поставке ствари: „Погледајте пажљивије и видећете да је цео свет / Онебљен ненаписаним причама. // Поуздано човеково огледало.”

Други темељан поетички знак у песми „Потоп речи” Радовић упућује помињањем кратких усмених врста, попут басме, пословице, као и загонетке. Модерна поезија, у свом продору ка сржи, у откривању основних образаца, ишла је истим путем, до саме међе што дели природни језик од књижевног текста. Идиоми, устаљени говорни обрти, чине речени прелаз између две сфере језика. Загонетка ту има посебно место, без обзира што је Милоје Радовић овде (наводно) изузима као примерено средство. Загонетка је у језгру поезије, јер је сликовна шифра, метафора са скривеним одговором, а сама нас доводи до мита и обреда, уводи у посвећени простор. Пословице су такође кондензована искуства, сасвим поетски склопљена. Фразеологизми, у обичај узети говорни спојеви, значи, граничне су форме. Има их и код Милоја Радовића, који је очевидно науковао код протомајстора Васка Попе, чије су многе песме саздане по поменутих исконским матрицама језичког стварања.

Сагледајмо, рецимо, Радовићеву песму „Крајпуташ” у збирци *Појис*, постављену као игра загонетања: „Неко овдашњи. / Давно је због нечега некуда отишао / И упорно га нема.” Већ у следећем стиху употребиће функционално песник фразеологизам *у земљу йройао*, у тој игри између дословног и метафоричког значења. Запазимо како детиња лирска оптика буквализује и разиграва реченицу *Смрти је ближа од крајне на*

кошуљи у песми „Отац прича о смрти”. Образац „упутства за игру”, попут Попиних „Игара” у *Нейочин њољу*, Радовић користи и у ратним песмама. Загонетачке сликовне кондензације одликују и друге песме вредне пажње, на пример у инспиративном циклусу „Јеринини градови”, кругу што опомиње на Попина „Ходочашћа”, опет заснованом на игри између несталога и преосталог, између заборава и памћења. Као у песми „Рас”, која је готова загонетка: „Кад зажмурим, / Видим га. // Кад отворим очи, / Не видим га.” Или у песми „Борач”: „Од кад је саграђен, / Игра жмурке са стварношћу.” Или на крају песме „Грабовац”: „Руина. / Али зна ко је.” *Руина што зна ко је* – у опису остатака древних зидина овде ишчитавамо и скривени, шифрирани самоопис нашег народа.

С друге стране, пословична и псеудосентенциозна места, дају изразиту боју појединим песмама, колико блиским толико и изненадним смислом, уз често хуморно релаксирање умног патоса, као на пример: „Ђутање је говор, одакле год да се гледа”, или: „Крај једног пута је почетак другог”. Све је, другим речима, код Милоја Радовића подвргнуто испитивачкој игри, померено из лежишта, некад с пуним некад с делимичним ефектом. Јер, понекад је Милоју Радовићу важно да до рекне смисао који је боље оставити недоречен, или се пак деси да из неког померања стандардних значењских односа не изазове одговарајући учинак. Некада, наиме, песник Радовић не уме да оћути него директно потцрта закључак или разрешење, премда и сам уме, како можемо видети, да лирски расправља о тесном односу између говора присутних и говора одсутних речи.

Ако мање-више доследно зауздава вербалне вишкове и плеву, у тој редуцији се наглашава бујна душевност, добромислена духовност Радовићеве лирске позиције. Има ли бољег примера од „Лекције из блиске прошлости” којом се отвара

збирка *Салаџа од славујевих језика*. Очево сећање из заробљеништва напросто ништи нечовечне садржаје, негујући оно што због насušног човештва треба памтити. Из истог извора је и доживљај стида пред незнацем што посеже за предметом који смо бацили као непотребан, у песми-причи с краја збирке, или фина аналогија у песми „Моћ малих ствари” између малих ствари и малих људи: „Док су потребне, / Сви их примећују. / А када нису, сви их заборављају.” Посебно одјекује у својој прозачној трагичној сведености песма о Фукушимима, претећем, очигледном моделу апокалипсе данашњице. Наводимо је у целини:

Повелика група људи
Обучена у воду и у ватру.

Око њих се окупили
Бивши и будући анђели.

Уместо осмеха размењују огледала.
Почела је последња прозивка.

Да све остјане невино, као што је било – призовимо поводом ове песме једну од песникових повлашћених поенти. Стварање је игра, налик егзистенцији, једино што више зависи од нас самих, наших хтења и лимита. Почине од дечје игре, коју је Милоје Радовић у одраслим песмама озбиљно описивао (игре с папиром, каменом и маказама, *безвез њовором*), а врхуни кроз разнолике уметничке напоре. Вредне песме написао је Радовић у обе збирке намењене искуснијим читаоцима, проничући у маштенске игре сликара поред којих обитава. „Побегао је у дубину / Где само светитељи / Могу да га пронађу. // Боје клече пред њим. / Моле га да их настани / На тачну мапу

савести човекове” – налазимо ове попински надахнуте, али довољно својствене, спрегнуте слике у песми „Иконе Бојана Миљковића”. Стварање је пре свега разговор и размена, призив и одзив. Тако можемо, поред помињаног Попе, сагледати и песников дијалог с непосредним песничким окружењем, без имало штете по ауторску особеност, с поетикама Живорада Недељковића или Дејана Алексића и не само њих.

Јуриј Лотман назвао је уметност експерименталном сфером, „сложеним процесом преплитања случајног и онога што није случајно”. У својим песмама, на довољно начина, и посредством многих подстицаја, Милоје Радовић потврђује речено одређење. Опитује, проба, окреће-обрће, погађа у срж, безмало погађа. Па опет изнова. Док игра траје.

РЕГИСТАР ИМЕНА

- Августин, блажени (Augustinus) 131
Аврамовић, Мирјана 31
Алексић, Дејан 211–216, 224
Анджејевски, Јежи (Jerzy Andrzejewski) 199–200
Андрић, Владимир 79
Андрић, Иво 46, 55, 155
Арсеније Чарнојевић, патријарх 186, 189
Асман, Јан (Jan Assmann) 88–90, 93, 139
- Бај, Андре (André Bay) 80, 83
Барт Ролан (Roland Barthes) 207
Баура, Сесил Морис (Cecil Maurice Bowra) 103–104
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 166
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 7, 50
Бећковић, Матија 56, 152
Блок, Александар (Александр Блок) 27
Богдановић, Димитрије 126
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 59, 103, 105
Бојић, Милутин 5–6, 8–9, 28–43, 50
Бојић, Радивоје 29
Бохес, Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 159

Вајнрих, Харалд (Harald Weinrich) 88, 93–94

Валери, Пол (Paul Valéry) 91, 93

Варагић, Јово 48, 50

Велек, Рене (René Wellek) 103, 108

Верлен, Пол (Paul Verlaine) 17

Видаковић, Милош 15, 46, 48, 50–51, 57

Видаковић, Миленко 103

Винавер, Станислав 28, 35, 37, 43

Витез, Григор 72, 78–85

Вишњић, Филип 117, 187

Вучковић, Радован 51

Вучо, Александар 74–75

Гадамер, Ханс-Георг 7, 153

Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 40

Гијо, Жан-Мари (Jean-Marie Guyau) 16, 50

Гојковић, Дринка 88

Гумиљов, Николај (Николай Гумилёв) 20

Давичо, Оскар 98–101, 206

Данте Алигијери (Dante Alighieri) 131

Данојлић, Милован 73, 76, 80, 96–111, 123, 179

Дедијер, Владимир 45–49

Декарт, Рене (René Descartes) 93

Драинац, Раде 149, 169

Дучић, Јован 16, 22, 24–25, 35–36, 43, 46, 50–51, 73, 101–103,

109–111, 134, 137, 167

Ђого, Гојко 117, 163–168

Единџер, Едвард Ф. (Edward F. Edinger) 132

Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 7, 112

Жакоб, Макс (Max Jacob) 80

Жерајић, Богдан 47

Живковић, Драгиша 16

Зафрански, Ридигер (Rüdiger Safranski) 31–32

Зупа, Вјеран 166

Игњатовић, Јаков 189

Илић, Војислав 8

Исус Христос 129–130, 132, 174

Јагличић, Владимир 55

Јакубински, Лав (Лев Якубинский) 133

Јевтић, Боривоје 48

Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 101, 134

Јовановић, Александар 86

Јовановић Данилов, Драган 204–210, 214

Јовановић Змај, Јован 75, 183

Јовановић, Слободан 44

Јововић, Ранко 169–175

Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 16, 124–125, 132

Караџић, Радован 53–54

Карађорђе Петровић 33

Киш, Данило 80

Клодел, Пол (Paul Claudel) 123

Кнежевић, Миливоје В. 83

Ковић, Милош 40

Коларов, Игор 79

Костић, Лаза 8

Лакан, Жак (Jacques Lacan) 194
Лалић, Иван В. 8, 29, 52–53, 92, 108, 130, 161, 177, 201, 211–212
Лангер, Сузана (Susanne Langer) 79
Лок, Џон (John Locke) 93
Лотман, Јуриј (Юриј Лотман) 224
Лукић, Јасмина 114, 116

Љуштановић, Јован 79

Макавејев, Душан 79
Манојловић, Тодор 7
Максимовић, Десанка 73
Максимовић, Јован 19
Максимовић, Мирослав 73
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 103
Марковић, Милена 55
Матић, Душан 92, 99
Мерешковски, Димитрије (Дмитрий Мережковский) 19
Мештровић, Иван 20–21, 26, 51
Микић, Радивоје 62–63
Миланковић, Милутин 189
Милановић, Братислав Р. 112–120
Милица, кнегиња 144
Милош Обреновић, кнез 33
Милош, Чеслав (Czesław Miłosz) 200
Миљковић, Бранко 78–85, 99, 150, 158, 170, 217
Мирковић, Лазар 126
Митриновић, Димитрије 14–16, 21, 26, 34–35, 45, 49, 57
Митровић, Милорад 99
Мићевић, Коља 91
Михајловић Михиз, Борислав 149
Мицић, Љубомир 169

Мишић, Зоран 5–6, 149–150, 170
Мрас, Драгутин 46
Мурат, султан 56

Настасијевић, Момчило 8, 53, 58–71, 169, 174
Недељковић, Живорад 193–203, 214, 224
Недић, Марко 7
Ненадић, Милан 54–55
Нешић, Ђорђе 184–192
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 31–32, 34, 36, 38, 40, 42–43
Ного, Рајко Петров 8, 53–54, 186
Ноен, Марк (Marc Noen) 80

Његош, Петар II Петровић 47, 171

Одаловић, Мошо 176–183
Орфелин, Захарија 189–190, 192

Павковић, Васа 115
Павловић, Миодраг 7–8, 29, 59, 64–67, 112, 123, 149, 205
Палавестра, Предраг 15, 44–45, 47–48
Пантић, Михајло 115, 206
Пастернак, Борис 104
Пејчић, Јован 6
Перишић, Миодраг 113–115, 117, 121, 159
Петковић, Новица 59, 63, 66, 82, 178
Петричић, Душан 72
Петровић, Бранислав 152, 170, 181
Петровић, Вељко 23
Петровић, Растко 43, 66, 97, 136, 149, 169, 179, 187, 206
Попа, Васко 8, 58–71, 82–83, 123, 149–150, 163, 186, 221–222
Поповић, Велимир 132

Поповић, Јован Стерија 8
Принцип, Гаврило 5, 45–46, 48, 51–57
Пруст, Марсел (Marcel Proust) 94
Пувачић, Душан 103

Рабле, Франсоа (François Rabelais) 131
Радичевић, Бранко В. 147–153
Радовић, Борислав 96, 108, 155, 157, 208, 212
Радовић, Душан 72–78, 217–218
Радовић, Милоје 217–224
Радојчић, Саша 207
Радуловић, Селимир 123–132
Раичковић, Стеван 53, 96, 133, 149, 186, 213
Ракић, Милан 6, 17, 26, 30, 33, 43, 45, 73
Рејмон, Марсел (Marcel Raymond) 103, 108
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 101
Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 25, 220–221
Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 109, 134, 185
Ршумовић, Љубивоје 72, 182

Савић Ребац, Аница 17, 28, 35
Секулић, Исидора 21–23, 28, 41
Свети Сава 8, 126, 157
Сибиновић, Миодраг 20
Симовић, Љубомир 8, 51, 151
Скерлић, Јован 13–16, 20–21, 23, 27–28, 33–35, 44, 49
Сладоје, Ћорђо 54, 133–144
Слијепчевић, Перо 13–14, 16, 51, 57
Соловјов, Владимир (Владимир Соловьёв) 19
Стефан Раваничанин 186
Стојановић Пантовић, Бојана 120, 208

Стојковић, Живорад 45, 47
Стојнић, Милосава 17–18

Тадић, Новица 58–71, 117
Тешић, Милосав 9, 190
Тјутчев, Фјодор (Фёдор Тютчев) 19–20

Ћосић, Бранимир 6
Ћузулан, Спасоје 220
Ћурчин, Милан 31–32, 38

Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 131
Франц Фердинанд, надвојвода (Franz Ferdinand) 53, 56
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 16

Хамовић, Драган 49, 61, 63
Хитлер, Адолф 56
Хомер 90, 213
Христић, Јован 8, 86–95, 96, 155–156

Цар, Марко 13
Цветковић, Брана 74–75
Цветковић, Никола Б. 89, 139
Цветковић, Петар 154–162
Црњански, Милош 45–47, 134, 150, 153, 170, 182, 204, 206

Шантић, Алекса 13–27, 46, 50, 134–135
Шкловски, Виктор (Виктор Шкловский) 175, 185
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 31

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Драган Хамовић је рођен у Краљеву 30. октобра 1970. године. Од 2003. живи и ради у Београду, где је и дипломирао, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету, на темама из области српске поезије двадесетог века. Пише песме, есеје, критике, бави се уредничким и приређивачким радом. Био је главни и одговорни уредник часописа *Повеља* и управник Народне библиотеке „Стефан Првовенчани” у Краљеву, уредник у Заводу за уџбенике, а сада је сарадник Института за књижевност и уметност у Београду.

Објављене књиге: *Мракови, рује* (песме, 1992), *Намештеник* (поема, 1994), *Сивари овдашње* (есеји, 1998), *Песничке сивари* (есеји, 1999), *Последње и прво* (есеји и критике, 2003), *С обе сира-не* (есеји и критике, 2006), *Мајична књија* (песме, 2007), *Албум раних стихова* (песме, 2007), *Лето и ципаји*. *Поезија и њо-ејика Јована Христиића* (студија, 2008), *Песма од њочейка* (есеји, критике и записи, 2009), *Раичковић* (студија, 2011), *Жежено и нежно* (песме, 2012), *Мајични њросџор* (есеји, 2012), *Змај у јајейу* (наивне песме, 2013), *Тиска* (песме и записи, 2015), *Пуџ ка усџравној земљи* (студија, 2016), *Момо њражи Кајора* (студија, 2016) и *Меко језџро* (песме с пратећом причом, 2016). Један од аутора колективне монографије *Морава* (2006). Поред низа књига и тематских зборника, приредио и петотомне *Сабране њесме Новице Таџића* (2012).

Добитник је Награде „Милан Богдановић” за књижевну критику, Награде САНУ из Фондације Бранка Ђопића за песничку збирку *Мајична књија*. Поводом збирке *Змај у јајейу* примио „Змајев песнички штап” Змајевих дечјих игара и На-

граду „Момчило Тешић”. За књижевноисторијску монографију *Пућ ка усјавној земљи* добио Награду „Ђорђе Јовановић”, а за књигу песама *Меко језиро* Змајеву награду Матице српске. За укупни књижевни рад припала му је Октобарска награда Града Краљева.

САДРЖАЈ

5 Преко века

I ПРОМАТРАЊА

- 13 Алекса Шантић: Ново осећање заједнице
- 28 Милутин Бојић: Од херостратске до историјске свести
- 44 Песништво младобосанаца и Гаврило Принцип у српској поезији
- 58 Настасијевић, Попа, Тадић: Линија поетичке сродности
- 72 Душан Радовић, Григор Витез: Два „дечја” модерниста, педесетих
- 86 Јован Христић: Сећање и заборав
- 96 Милован Данојлић: Од групе неосимболиста до постсимболизма
- 112 Братислав Р. Милановић: Цврчак са дна постања
- 123 Селимир Радуловић: Сенка и суза
- 133 Ђорђо Сладоје: Заштитна дечачка опна

II ПОРТРЕТИ

- 147 Бранко В. Радичевић: Лирско срицање земље
- 154 Петар Цветковић: Разуђени живот и понеки сигнал тајне

- 163 Гојко Ђого: Лампа у неподношљивој ноћи
169 Ранко Јововић: Родна црна земља
176 Мошо Одаловић: Човек је пчела
184 Ђорђе Нешић: Лирски граничар подунавског пука
193 Живорад Недељковић: Дах жудње и дах тајне
204 Драган Јовановић Данилов: Песник и понори
211 Дејан Алексић: Поезија је чекаоница
217 Милоје Радовић: Док игра траје
- 225 Регистар имена
- 232 Белешка о аутору

Драган Хамовић
ПРЕКО ВЕКА

Едиција

повеља

Библиотека
ПОСЕД ПОЕТИКЕ
књига дванаеста

Уредник
АНА ГВОЗДЕНОВИЋ

Издавач
НАРОДНА БИБЛИОТЕКА
„СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ”
КРАЉЕВО

За издавача
МИЛОЈЕ РАДОВИЋ

Главни и одговорни уредник
ДЕЈАН АЛЕКСИЋ

Ликовна опрема
ДРАГАН ПЕШИЋ

Штампа
АНАГРАФ
Краљево

Тираж
500

Краљево
2017

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1"19/20"

ХАМОВИЋ, Драган, 1970-

Преко века : из српске поезије XX и XXI столећа /
Драган Хамовић. – Краљево : Народна библиотека „Сте-
фан Првовенчани“, 2017 (Краљево : Анаграф). – 240 стр ;
20 цм. – (Едиција Повеља) (Библиотека Посед поетике ;
књ. 12)

Тираж 500. – Белешка о аутору: стр. 233–234. – Напомене
и библиографске референце уз текст. – Регистар.

ISBN 978-86-80522-23-4

а) Српска поезија – 20в-21в
COBISS.SR-ID 246565900