

Корнелије Д. КВАС\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ ПЕСМЕ *SANTA MARIA DELLA SALUTE* ЛАЗЕ КОСТИЋА

Песма *Santa Maria della Salute* Лазе Костића једна је од најбољих песама српске поезије. Поједини стихови стварају тешкоће и препреке у тумачењу, изазивајући различите и понекад супротстављене интерпретације песме. Неграматичности или препреке у разумевању стихова у основи су херменеутичког модела интертекстуалности, нужног за откривање значењског склопа песме. Откривањем интертекстуалних веза превазилази се референцијално значење и открива језички и херменеутички смисао песме. Различите врсте и типови интертекста успевају да створе литерарни контекст, који је нужен за потпуније разумевање *Santa Maria della Salute*. На тај начин, интертекстуално тумачење открива смисао стихова песме које читамо као спас у љубави кроз окајавање свих грехова.

**Кључне речи:** Лаза Костић, интертекстуалност, интертекст, неграматичност, Рифатер, Иго, Шекспир.

Опште је мишљење да је *Santa Maria della Salute*, лабудова песма Лазе Костића, једна од најбољих у српској поезији. Многобројна и често супротстављена тумачења Костићеве песме још једном указују на значај контекста у откривању смисла књижевног дела. Контекст може бити схваћен као стварност, као у теорији Романа Јакобсона, у којој текст песме поседује, поред других, и референцијалну функцију упућујући на предметну стварност. У теорији Мишела Рифатера одговарајући контекст значајан за разумевање смисла тумачене песме није стварност, већ други текст – интертекст. Рифатер разликује потенцијални интертекст, настао на низу језичких асоцијација, који је доступан и мање упућеном читаоцу и, актуелни или књижевни интертекст, који открива у свет књижевности упућенији читалац. И један и други тумач откривају потенцијални интертекст, и то захваљујући језичкој ризници или социолекту, који поседује сваки добар говорник језика песме. Социолект садржи готове наративне и дескриптивне моделе који изражавају заједничке идеје и схватања једне друштвене групе, пружајући „оквирно сећање или означавајући систем који казује читаоцу како или где да тражи решење, или

---

\* kornelije.kvas@gmail.com

из ког угла текст може бити протумачен” (Рифатер 1983: 7). Социолект је за Рифатера херменеутички модел, језичка ризница која се отвара када читање наиђе на препреку у разумевању и нуди претпоставке шта спорно место може да значи. Актуелни интертекст је књижевни текст, прочитан и запамћен од стране доброг познаваоца књижевности, покренут и укључен у тумачење на исти начин као и социолект, на основу претпоставки интертекста. Актуелни интертекст открива само књижевни зналац, јер уочава интертекстуалне везе између текста тумаченог текста и актуелног, књижевног интертекста, на тај начин потврђујући наслућени смисао песме.

У првој, референцијалној равни тумачења, значење се формира упућивањем на стварност, у складу са референцијалном функцијом језика, али и уз помоћ књижевне способности, коју разумемо као познавање учесталијих књижевних тема, општих места, жанровских карактеристика дела. Књижевна способност употпуњује непотпуне описе, алузије или цитате и подразумева да тумач није само говорник неког језика, већ и да поседује извесно читалачко искуство.

Другу, херменеутичку или интертекстуалну раван тумачења покрећу неграматичности, значењски нејасна и спорна места у тексту, која код образованог, упућеног и пажљивог читаоца изазивају хтење за откривањем интертекста: потенцијалног, кога граде многобројне језичке асоцијације настале из социолекта и, актуелног, као најпоузданијег средства откривања смисла тумаченог текста. Рифатер упозорава како немогућност референцијалне функције језика да потпуно открије смисао спорног места покреће интертекстуално читање песме, јер „текст не реферише на објекте изван себе, него на интертекст” (Рифатер 1981: 228). Интертекст је за Рифатера „скуп текстова, текстуалних фрагмената, или тексту сличних сегмената социолекта који деле лексику и, у мањем обиму, синтаксу с текстом који читамо (директно или индиректно) у облику синонима, или, управо обрнуто, у облику антонима” (Рифатер 1984: 142). Откривање интертекста разрешава спорна, нејасна места у читању (неграматичности), које су истовремено конектори, јер повезују неграматичности са одговарајућим интертекстом.

Костићева песма *Santa Maria della Salute* већ дуго времена привлачи пажњу тумача, а посебно оних привучених првим двама строфама и њиховим неграматичностима. Прва и друга строфа песме чине значењску и смисаону целину и гласе:

„Опрости, мајко света, опрости,  
што наших гора пожалих бор,  
на ком се, устук свакоје злости,  
блаженој теби подиже двор;  
презри, небеснице, врело милости,  
што ти земаљски сагреши створ:  
Кајан ти љубим пречисте скуте,  
*Santa Maria della Salute.*

Зар није лепше носит лепоту,  
 сводова твојих постати стуб,  
 него грејући светску грехоту  
 у пеп'о спалит срце и луб;  
 тонут о броду, трунут у плоту,  
 ђаволу јелу а врагу дуб?  
 Зар није лепше вековат у те,  
*Santa Maria della Salute?*”

Интерпретација Исидоре Селулић ослања се на књижевну способност тумача, уочавајући како се у првој строфи песник „одриче своје некадашње срдње због сече словенских дубова и борова за темељ венецијанској цркви, и извињује се Богородици” (Секулић 2010: 377).<sup>1</sup> Ослањајући се на исту, књижевну способност тумачење Станислава Винавера упућује на литерарни контекст *Santa Marie della Salute*, песму *Дужде се жени*. Костић је „барокни дух” (Винавер 1963: 563), који воли загонетке и одгонетке, сплетове и расплете и зато и пева песму о барокној грађевини. У песми *Дужде се жени* Костић даје алегорију, по којој су борови однети са наших обала у Венецију употребљени за изградњу цркве; место њих су никли нови борови, „али не они дуждеви, већ људи, Црногорци” (Винавер 1963: 564). Костић је, наставља Винавер, и даље био обузет венецијанским храмом и зато пише нову песму која је такође алегорија и која је „овај пут носила његово најличније обележје (не више уже српско или шире црногорско)” (Винавер 1963: 564).

Слично као и Винавер, Миодраг Поповић полази од става како се „тек у контексту песме ’Дужде се жени’, открива [...] и симболични смисао почетних стихова ’*Santa Maria della Salute*’” (Поповић 1971: 132). Пошто је у песми *Дужде се жени* од борова остало семе од којег ће настати црногорски јунаци, Костић шири „поље њихове симболике. Они у његовој имагинацији симболишу све јунаке и родољубе, граничаре, хајдуке, ускоке, мученике који су, гинући у борби против турске најезде на бедемима западноевропске културе, властитом смрћу уграђивали себе у њу, нашу и европску ’*Santa Mariu della Salute*’” (Поповић 1971: 133). И поред тога што се позива на интерпретативни контекст који чини песма *Дужде се жени*, прве две строфе Поповић не чита као песниково кајање због почињеног литерарног греха, већ их тумачи као слављење борбе граничара, хајдука, ускока против турске најезде на бедемима западноевропске културе.

По Миодрагу Павловићу, песник у прве две строфе *Santa Maria della Salute* тражи опроштај, зато што се у песми *Дужде се жени* успротивио сечи наших динарских шума, које су служиле одржавању и дозиђивању цркве. Павловић истиче да у прве две строфе Костић такорећи цитира песму *Дужде се жени*. Та песма је, тврди он, „једна од Лазиних борних и ратоборних, јадранских песама, а додирује се у понечему и са Костићевом драмом *Максим Црнојевић*. Додирује се у оцртавању антагонизама, културно-историјског, између словенског Балкана и Венеције, односно латинске цивилизације”

<sup>1</sup> Есеј је први пут објављен као Исидора Секулић, „Лазе Костић”, *Српски књижевни гласник*, 1941, LXII, 5, 358–371.

(Павловић 1972: 431). Док је Костићева песма *Дужде се жени* песников протест упућен Западу, наставља Павловић, „главна енергија, главни звук *Santa Marie*, то је звук кајања, метаноје, прихватање нечега што се одбијало раније [...] прихватање једног западног психолошко-еротског модела, прихватање њеног италијанског рефрена, измирење са једним географско-историјским подручјем, с којим се у нас преко песама доста ратовало” (Павловић 1972: 432). И поред тога што у своје тумачење уводи песму *Дужде се жени*, који упућује да је у прве две строфе *Santa Maria della Salute* реч о кајању песника због раније учињеног литерарног греха, за Миодрага Павловића четврти стих друге строфе не пева о дрвету, његовом језгру (*срце*, II, 4) и кори (*луб*, II, 4), већ означава драматику страдања и због тога је „срце” за њега људско срце, а „луб” – лобања (в. Павловић 1972: 424).

У свом тумачењу Радомир Константиновић подсећа да је, „носећи јевтину (полуписмену) брошуру *Сан Матере Божије* у недрима, Лаза Костић живео, у последњој својој деценији, у великоме кајању: форма тог кајања почива на његовој песми *Дужде се жени*, односно на одломку те песме којим је романтичарски националиста Лаза Костић жалио што се „словенско борје” (бор и дуб) уграђује у цркву Госпе од Спаса, у Венецији. [...] Барок те цркве морао је опседати Костића, као човека који је у свему тражио и волео позориште, али опседао га је он далеко пресудније као динамичко укрштање свих елемената, сила и бића, њихово разиграно дозивање и одазивање, налажење и губљење, као сами дух универзализма који ништа не заборавља и не препушта усамљености” (Константиновић 1973: 397–398). Он даље тврди да „у пеп’о спалит срце” (II, 4), значи да песник жели да спали сопствено срце, а не срж дрвета, док „трнут у плоту” (II, 5), значи трнути у плоти, телу, плотности. Константиновићево тумачење поткрепљује чињеница да предмет који тоне о броду може бити сидро и да зато „тонут о броду” не мора да означава дрво уграђено у брод, већ, на пример, сидро. Непомичност сидра у „преносном изражавању”, означавала би непомичност, пасивност, неспремност песничког субјекта на акцију и одговарала би, по значењу, тумачењу по којем други део стиха означава пропадање тела песника управо због такве пасивности (Константиновић 1973: 405).

Интерпретација Драгана Стојановића прва четири стиха друге строфе повезује са шестим стихом једанаесте строфе „земних милина небески крој” (XI, 6), који је за њега „једно од главних значењских чворишта песме” (Стојановић 2010: 41), као и са првим стихом пете строфе „Тад моја вила преда ме грану” (V, 1). Смисао прва четири стиха друге строфе зато, по њему, треба схватити у смислу да се не јавља „тежња ка одрицању, одустајању, помирењу и скрушивању; напротив, поглед се упира у ареал где лепота *неће* бити ускраћена и где ће све жеље да се пробуде, с последицама по цели космос” (Стојановић 2010: 42). Песма *Santa Maria della Salute*, тврди Стојановић, развија се око „низа опозитно постављених значењских садржаја” (Стојановић 2010: 38). У другој строфи не пева се о дрвету уграђеном у венецијанску цркву, које је песник некад пожалио у својој песми *Дужде се жени*, већ о човеку, који је, у „другој строфи, и *срце*, али и *луб*” (Стојановић 2010: 38). *Луб* је,

тврди Стојановић, „очигледно лубања, синегдоха која обележава рационални део човека, поред *срца*, које зна се шта обележава” (Стојановић 2010: 38, н. 25). У прилог својој тврдњи Стојановић наводи како се из метричких, али и других разлога, код Костића јавља *жас* уместо *ужас* или *вор*, наместо *извор* (в. Стојановић 2010: 38, н. 25).

Стојановић посебно истиче важност петог и шестог стиха друге строфе „тонут о броду, трунут у плоту, / ђаволу јелу а врагу дуб?” (II, 5,6), којима се завршава „реторичко питање” покренуто првим стихом друге строфе (Стојановић 2010: 42). Неграматичности друге строфе Костићеве песме *Santa Maria della Salute* Драган Стојановић тумачи на следећи начин:

„Јесте, лепше је ’носит лепоту’ и не учествовати у светској грехоти, у којој се, живећи без лепоте и љубави, губе срце и ’луб’ (мозак, памет). Стих ’тонут о броду, трунут у плоту’, у први мах је загонетан. Лаза Костић је више пута, за потребе риме, метра или каквог посебног ефекта, мењао и облик и род неке именице. У раној песми *Прометеј*, рецимо, два пута се среће *та плућ* [...] Тако је и у *Santa Maria della Salute* именица *та плот*, која упућује на плотски живот, употребљена у мушком роду, и тако је и деклинирана, да би се „у плоту” римовало са ’грехоту’, али у непромењеном значењу: ’трнути у плотском животу’. *Тонут о броду* је још већи проблем. Најпре уопште не разумемо овакву рекцију предлога ’о’. Ако се таква употреба **о** схвати по аналогији са изразима *гладовати о пуном столу* или *сиротовати о толиком злату* (сто је пун, злато је ту, па ипак се гладује и сиротује), онда се смисао Костићевог стиха отвара и био би: *тонуту упркос томе што је брод, који служи за пловидбу, ту*. Ако се пође од израза *живети о сувом хлебу*, свакоме разумљивом, јасно је да се (како-тако) живи јер хлеб служи за храну. Брод служи за пловидбу, па *о у ’тонуту о броду’* мора задобити смисао *упркос*; тоњење је супротно пловљењу” (Стојановић 2010: 42–43).

Као што нам показују наведена тумачења, песма *Santa Maria della Salute*, посебно њена друга строфа, садржи неграматичности, спорна места која изазивају различита читања и тумачења текста. Неграматичности су учестале у четвртој и петом стиху друге строфе и изражене кроз лексеме *срце*, *луб* (II, 4) и *плот* (II, 5). Нарочито је пети стих, „тонут о броду, трунут у плоту”, а посебно први полустих, „тонут о броду” (II, 5.), потенцијални извор „свакојакних неспоразума (којих је у разним тумачењима било доста)” (Стојановић 2010: 43). Рекцију предлога „о” у спорном стиху можемо решити уочавањем граматичких паралелизама. Песник је пети стих зарезом поделио на два полустаха, а ту поделу асонанцом још више појачава. Први самогласник првог полустаха је **о** („тонут”), а први самогласник у другом полустиху је **у** (трунут). Зато је, због асонанце са првим самогласником полустаха, први предлог **о**, „тонут **о** броду”, а други, из истог разлога, **у**: „трунут у плоту”.

Анализе прве две строфе песме *Santa Maria della Salute* крећу се од референцијалног до херменеутичког читања Костићевих стихова. Референцијални, миметички ниво читања прве две строфе песме открива нам следећи значењски низ: песнички субјект обраћа се Богородици („мајко света” I, 1, „блаженој”, I, 4) од које тражи опраштај (два пута „опрости”, I, 1, чак

и „презри”, I, 5), јер је пожалио дрво, уграђено у њену цркву, и то „бор” (I, 2), „јелу” (II, 6), и храст („дуб”, II, 6). У оквиру референцијалне равни читања песме и синтаксички је приметно да песник пева о дрвету, у шта се можемо уверити ако прва четири стиха друге строфе напишемо у прозном облику: „Зар није лепше носит лепоту, сводова твојих постати стуб, него грејући светску грехоту у пеп’о спалит срце и луб; тонут о броду, трунут у плоту, ђаволу јелу а врагу дуб?” Дрво може да носи лепоту, јер ће постати стуб у цркви и зато би у равни мимезе „срце” означавало срце, срж дрвета, док је „луб” именица која означава спољашњи омотач дрвета, његову кору. Полустих „тонут о броду” (II, 5), уколико брод читамо као пловило, асоцира на сидро које се спушта о бок брода, али је проблем што се сидро не прави од дрвета. Међутим, књижевна способност тумача повезује прве две строфе песме *Santa Maria della Salute* са песмом *Дужде се жени*, показујући да није реч само о стварном дрвету, већ и о имагинарној предметности, *литерарном дрвету* које је песник ожалио у својој ранијој песми.

Књижевну способност не треба изједначавати и поистовећивати с појмом интертекстуалности, јер је она ограничена на прву, референцијалну раван читања, док се тек у другој, херменеутичкој равни тумачења откривају интертекстуалне везе које омогућавају семиотичко јединство текста и интертекста. Уколико прве две строфе песме посматрамо као целину, онда се у референцијалној равни читања успостављају значења која упућују на *предметност дрво* и на *песничко, литерарно дрво*.

Прелаз са миметичке, референцијалне равни тумачења, на херменеутичку раван читања и истовременог успостављања јединства текста и интертекста песме, захтевају неграматичности, које књижевна способност исказана у препознавању песме *Дужде се жени* није успела да реши. Тумачење, а то показују и наведене интерпретације, и даље није сасвим задовољавајуће, јер неки стихови друге строфе штрче, не уклапајући се у понуђено тумачење по коме се песник, тражећи опрост од Богородице, у прве две строфе своје најбоље песме каје због почињеног литерарног греха. Стојановићево тумачење чак сасвим прескаче миметичко, референцијално читање стихова песме, тврдњом како се не пева о дрвету уграђеном у венецијанску цркву, и ожаљеном у песми *Дужде се жени*, него о човеку. Нешто слично, мада далеко мање отворено, тврди и Винавер, речима да за разлику од *Дужде се жени* нова Костићева песма носи његово најличније обележје. Поповићево тумачење у прве две строфе не види ни кајање због литерарног греха, али ни у њима присутног песника, човека, већ људе – јунаке, хајдуке и ускоке. Тумачења Павловића, Константиновића и Стојановића, уочавајући потенцијални интертекст песме *Santa Maria della Salute*, сагласна су у томе да „срце” није срж дрвета, већ срце песничког субјекта, средиште човекових осећања. Поред тога, интерпретације Павловића и Стојановића слажу се у томе да „луб” не означава кору дрвета, мада је то основно (референцијално) значење ове речи, већ да је у Костићевом поигравању са језичком материјом ова лексема добила значење лубање, лобање (cranium), дела главе, мозга, памети, свега рационалног у човековој личности. Драган Стојановић даје примере оваквог

скраћивања речи, откривајући, на тај начин, механизам грађења појединих лексема код Костића, истовремено учвршћујући поузданост свог тумачења.<sup>2</sup>

И поред учених интертекстуалних веза, разумевање омета и даље присутан ефекат неграматичности, посебно стих „тонут о броду, трунут у плоту” (II, 5), јер за њега није пронађен актуелни интертекст, који би потврдио слутње тумача створене на основу различитих језичких асоцијација извучених из ризнице социолекта. У свом тумачењу Стојановић не користи референцијално читање и прескаче литерарни контекст песме *Дужде се жени*. Ипак, на једном месту и он примењује референцијално читање, и то управо на спорни полустих „тонут о броду” (II, 5), читајући лексему *брод* као ознаку стварног предмета који служи за пловидбу водом: „Брод служи за пловидбу”, каже он (Стојановић 2010: 43). Ако лексеме *бор* (I, 2), *стуб* [...] *сводова* (II, 2), *луб* (II, 4), *јела* (II, 6) и *дуб* (II, 6) нису и не односе се на дрво, како се то сада лексема *брод* односи на предмет који служи за пловидбу? Међутим, ако останемо у равни референцијалног читања, реч „броду” (II, 5) можемо другачије тумачити. Лексема *брод* значи не само средство за пловидбу, велико пловило, већ и део цркве између припрате и олтара. Реч „тонут” значи *спуштати се ка дну, стапати се с нечим*, па би „тонут о броду” (II, 5) прецизно могли да читамо као *дрвена грађа која се спушта од свода и стапа са конструкцијом црквеног брода*, а лексему *плот*, из другог полустиха „трунут у плоту” (II, 5), као дрвену ограду.

На овај начин, референцијално тумачење, уз употребу књижевне способности које укључује познавање литерарног контекста који чини Костићева песма *Дужде се жени*, показује се као далеко мање нестабилно и упитно. У прва два стиха прве строфе песник тражи опроштај од Богородице, зато што је пожалио бор са наших простора. Тај бор помиње се и у песми *Дужде се жени*, а употребљен је, како пише у трећем и четвртном стиху прве строфе, без икакве зле намере, да би се Богородици подигао двор, то јест црква. У петом и шестом стиху прве строфе песник тражи од Богородице да презре његове литерарне грехе, да би се у последња два стиха опет покајао пред Богородицом. У другој строфи песник се обраћа дрвету. Првих шест стихова граде синтаксичку целину, упитну реченицу. Песник се обраћа дрвету реторским питањем: зар није лепше да постанеш дрвени стуб и будеш уграђен у кострукцију црквеног брода, него да изгориш у ватри или трунеш у дрвеној огради? Јела и дуб (храст) из шестог стиха помињу се и у песми *Дужде се жени*. Последња два стиха друге строфе такође чине једну упитну реченицу. Опет је у питању дрво, коме је, каже песник, лепше да вековима борави у лепоти, уграђено у цркву *Santa Maria della Salute*.

Видели смо да је нешто конзервативније тумачење, засновано на пажљивом читању, добром познавању језика и књижевној способности дало веома

<sup>2</sup> Стојановић не упућује на Костићеве стихове у којима је нашао примере скраћивања речи за потребе песме. Скраћивање ужас-жас, на пример, налази се у Лазиној сатиричној песми „Двопевна шапањолска романса“ у следећим стиховима:

„Милутино, Милутино,  
срца мога полутино,  
како да ти пустим глас,  
кад ме хвата страх и ’жас?”

добре резултате у тумачењу прве две строфе песме Лазе Костића. Елементи савременијег, интертекстуалног приступа књижевном тексту присутни су у неким од наведених интерпретација, посебно у оној Драгана Стојановића. Све оне интерпретације које у прве две строфе виде човека, а не дрво, засноване су на препознавању потенцијалног интертекста песме, садржаном у семантичком пољу лексеме *срце*, које обухвата цео спектар емоционалних значења, градећи дескриптивни систем речи-језгра *срце*. Дескриптивни систем је мрежа речи међусобно повезаних око речи-језгра, при чему свака реч дескриптивног система функционише као метонимија речи-језгра, а свака таква метонимија може бити метафора целине. На било ком делу текста где је дескриптивни систем имплицитан, читалац може попунити семантичке празнине и реконструисати целокупно представљање дескриптивног система у складу с правилима одговарајућих говорних стереотипова. У случају дескриптивног система речи-језгра *срце*, покренутог у свести читаоца песме *Santa Maria della Salute*, долази се до низа асоцијација која активирају значења као што су осећање, љубав, страст, па и пожуа. На овај низ семантичких асоцијација природно се везују еквивалентности, које могу бити засноване на синонимији, али и антонимији.

*Срцу* је супротстављена *глава*, и то су лексеме које су у песми *Santa Maria della Salute* заједно (*срце↔глава*) јављају осам (8) пута, и то лексема *срце* пет (5) пута а лексема *глава* три (3) пута. Дескриптивни систем речи-језгра *глава* привлачи и везује делимичне синониме градећи синонимијски низ *глава-мозак-памет*, који се у песми јавља девет (9) пута: *глава* три (3) пута, *мозак* три (3) пута, *памет* три (3) пута. На овај начин, антитеза (*срце↔глава*) шири се на укупно седамнаест (17) речи песме. Уз лексему *срце*, нарочито у контексту *Santa Marie*, везују се и контекстуални синоними, и то *снивати* („снивало”, III, 3), *сан* („сан”, XIV, 3, „сну”, XI, 1), *чезнути* („чезн’о”, III, 5; „чезну”, VI, 5), *надати* („над’о”, III, 5), *душа* („души”, IV, 5; „душу”, VI, 1; „души”, X, 5; „душом”, XIII, 4; „душине”, XIV, 9),<sup>3</sup> *сласт* („сласт”, VIII, 2), *жеље* („жеља”, XI, 2; „жеље”, XIV, 8), *милина* („милина”, XI, 6; „милине”, XII, 3; „милине”, XIV, 15), *страст* („страст”, XII, 4). Узимајући у бројање наведене контекстуалне синониме, антитеза (*срце↔глава*) простире се на укупно тридесет и пет (35) речи песме.

Дескриптивни системи *срце* и *глава* простиру се на још већи број речи песме, јер семантички спектри њихових речи привлаче и модификују околне речи, ширећи опозицију *срце↔глава* на стихове, па и читаве строфе песме *Santa Maria della Salute*. То је посебно видљиво у осмој (VIII) строфи песме:

„Две се у мени побише силе,  
мозак и срце, памет и сласт.  
Дуго су бојак страховит биле,  
к’о бесни олуј и стари храст;  
Напокон силе сусташе миле,

<sup>3</sup> У седмом стиху шесте строфе такође имамо „душу” (VI, 7), али се овде она односи на песникову драгу, а не на њега.



вијугав мозак одржа власт,  
разлог и запови памети худе,  
*Santa Maria della Salute*".

Костић је волео и примењивао семантичке опозиције у својим стиховима, али је тежио и да кроз њих постигне синтезу или укрштај. У песми *Santa Maria della Salute*, два у основи супротстављена семантичка поља *срце* ↔ *глава* укршта и повезује лексема *грех*, јер се везује и за синонимијски низ *срца*, али и за синонимјски низ *главе*. У песми се *грех* у својим граматичким варијантама јавља четири (4) пута: „сагрешо” (I, 6); „грехоту” (II, 3); „грехе” (III, 2); „грешне” (VII, 7). Први пут, у првој (I) строфи, сагрешо је песник што је пожалио дрва уграђена у барокну венецијанску грађевину (литерарни грех). Други пут, у другој (II) строфи, и даље је реч о греху ожалених дрва, словенских дубова, борова и јела, који уграђени у католичку цркву греју „светску грехоту” (II, 3). Трећи пут, у трећој (III) строфи, реч је о гресима песникове младости, о његовим надањима, стремљењима, животним жељама и амбицијама, које је срушила сурова стварност. Четврти пут, у седмој (VII) строфи, песникови греси су у блиској вези са појавом девојке, виле, која се појављује у петој (V) строфи „Тад моја вила преда ме грану” (V, 1).<sup>4</sup> Она је пробудила снажна осећања у већ старом песнику: „Зар мени старом, на дну живота, / та златна воћка што сад тек зре?” (VII, 3,4). Песникови греси преклапају се и са дескриптивним системом *срце* и са дескриптивним системом *глава*, с тим што је на почетку тежиште на гресима *главе*, да би се постепено они померали ка гресима *срца*.

Песма *Santa Maria della Salute* Лазе Костића показује драмски развој душевног стања песничког субјекта, од експозиције почетног кајања због литерарног греха у прве две строфе и појачавањем значаја греха и кајања њиховим преношењем на лични, емотивни план у трећој и четвртој строфи, преко заплета који чини увођење трагичне љубави у петој, шестој, односно седмој и кулминације која се јавља у осмој и деветој строфи, до расплета који настаје остваривањем песникове љубави прво у сну у десетој, једанаестој, дванаестој и тринаестој строфи, а затим на оном свету у четрнаестој строфи. Песму можемо читати као животно сукобљавање песниковог *срца* и *главе*, његових емоција и његовог рација, које се и укрштају, тежећи ка синтези. Хармонизација песниковог бића могућа је само у сну и на оном свету, а љубав је сила која јединство и пуноћу песниковог бића једина може да оствари.

Костић тражи семантичке опозиције и у својој поезији тежи да их хармонизује и укрсти; по начину на који он у стиховима развија ту особину романтичарског песništва он је посебно близак Виктору Игоу. У својим филозофским списима он је открио да се „француски писци више но икоји Не-

<sup>4</sup> Костић је у кући спахија Дунђерских 1891. год. упознао младу и лепу Ленку. Сви биографски подаци указују на то да је између песника и Ленке Дунђерски у најбољем случају постојала само платонска, а никако реално остварена љубав. Ленка је за песника била само „замишљена” и „идеална” драга, јер су пре свега сталешке и друштвене разлике између већ средовековног песника и младе и богате лепотице била непремостиве.

мац владају према његовом омиљеном закону укрштаја” (Винавер 1963: 337). Прави или генијални песник има способност приближавања најудаљенијих способности, и то уз помоћ антитезе, коју Иго не разуме само и пре свега као фигуру, већ прво као начело песништва. Генијални песник за Игоа је Шекспир, и у његовим делима велики француски песник проналази извор и најчистије примере антитезе као основе песништва. Генијални песници имају моћ виђења двеју страна ствари, и теже да уочене супротности хармонизују. Костић је преводио Шекспира, и у његовом преводу *Ромео и Јулије* налазимо Ромеове речи које изговара непосредно пре но што испије отров, мислећи да је његова драга мртва (V чин, сцена 3, 115–117):

Ромео:

„Хајд, горди вођо, махнит возару,  
закрени махом у стеновит зјап  
живота мог доморени брод”.<sup>5</sup>

Б. Недић и В. Живојиновић Шекспирове стихове преводе на следећи начин:

Ромео:

„(...) Ходи, крмару очајни,  
па тресни једним замахом, о, тресни  
снажно о хриди сурове ту барку  
оболелу од морске болести!”<sup>6</sup>

Код Шекспира, а то се посебно види у Костићевом преводу, успостављени су односи синонимије између лексеме *живот* и лексеме *брод*, посебно у стиху „живота мог доморени брод”. Код Шекспира, али и у осталим преводима наведених стихова брод је оболео од морске болести. Костић пева „живота мог доморени брод”, успостављајући чврсту везу између *живота* песничког субјекта и *брода*, и то неологизмом *доморен*, у значењу услужен, који је сасвим уморан (енг. „weary”) и на крају снага. На ту везу упућује и потенцијални интертекст исказан у синтагмама *брод живота* или *животни брод*. У Шекспировим стиховима брод (живот) хрли ка стенама и животном крају.

Костићева песма *Santa Maria della Salute* садржи стихове у којима лексички елементи граде значење на исти начин као код Шекспира: „А кад ми дође да прсне глава / о тог живота хридовит крај” (XIV, 1–2). У наведеним Костићевим стиховима с почетка четрнаесте строфе (XIV) „глава” је метони-

<sup>5</sup> Стихови у оригиналу гласе: “Come, bitter conduct, come, unsavoury guide! / Thou desperate pilot, now at once run on / The dashing rocks thy sea-sick weary bark!”

<sup>6</sup> Светислав Стефановић стихове преводи на следећи начин: „Мој горки вођо, одвратни бродару, / Крмару очајни, груни сада ти, / Од једном, о то разорно камење, / Свом морском бољком доморени брод!”

У преводу Ж. Симића и С. Пандуровића наведени стихови гласе: „Горки, отужни вођо, хајде сад, / очајни крмару, управи барку ту, / оболелу од морске болести, / разорном стењу и здроби је сву!”

мијски повезана са животом, а крај живота (смрт) је дат песничком сликом разбијања „главе” о обалске стене или хриди. Уместо *брода* који на крају пловидбе удара о хриди, у Костићевим стиховима *глава* се, на крају животног пута, разбија о хриди. Уочавањем наведених Шекспирових стихова у Костићевом преводу успостављају се интертекстуалне везе између лексички и семантички сродних места, и односи еквивалентности између „главе” и „брода”. Уз помоћ актуелног интертекста Костићевог превода *Ромеа и Јулије*, у дескриптивни систем речи-језгра *глава* песме *Santa Maria della Salute* укључују се и значења лексеме *брод* и добија се синонимијски низ *глава* → *живот* → *животни брод* → *брод*.

Актуелни интертекст *Ромеа и Јулије* решава неграматичност полустиха „тонут о броду” (II, 5). У интертекстуалном читању Костићеве песме брод има и значење главе, па „тонут о броду” добија прво значење *тонут о глави*; интертекстуално тумачење, затим, узима у обзир семантичко поље дескриптивног система *глава*, и полустих добија прво значење *оно што спушта ка дну главу*, а затим, *оно што вуче моју главу, мој живот надоле*; неграматичност рекције са *о*, „*о броду*”, сада је решена, јер је она уобичајена и постоји у изразима: „*обити се о главу*” у значењу причињавати и задавати невоље и бриге, „*о моју главу*” у значењу нека то буде сва штета, нека је сва несрећа у томе, нека ја сносим све лоше последице, као, на пример, у реченици: „Што рекох, рекох; што писах, писах; а ако не ваља, *о моју главу!*”. На крају, у складу са уоченим потенцијалним интертекстовима, дескриптивним системима песме, Костићевим поетичким принципом укрштаја, и актуелним интертекстом Шекспирових стихова дошли смо до смисла спорног полустиха, који гласи: *грех вуче мој живот надоле*. Откривање одговарајућих интертекстова, прво потенцијалних, а затим актуелног, води и до матрице, као извора смисла. Откривена матрица песме *Santa Maria della Salute* јесте *спас кроз окајавање свих грехова*. Само на тај начин могућа је хармонизација песниковог бића у љубави у последњој строфи песме:

„А кад ми дође да прсне глава  
о тог живота хридовит крај,  
најлепши сан ми постаће јава,  
мој ропцац, њено: „Ево ме, нај!”  
Из ништавила у славу слава,  
из безњенице у рај, у рај!  
У рај, у рај, у њезин загрљај!  
Све ће се жеље ту да пробуде,  
душине жице све да прогуде,  
завидићемо светске колуте,  
богове силне, камо ли људе,  
звездама ћемо померит путе,  
сунцима засут сељенске студе,  
да у све куте зоре заруде,  
да од милине дуси полуде,  
*Santa Maria della Salute*”.

## ЛИТЕРАТУРА

- Винавер 1963: S. Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Novi Sad: Forum.
- Константиновић 1973: R. Konstantinović, „Santa Maria della Salute”, *Treći program*, god. 5, br. 2, 389–432.
- Костић 1972: Ј. Костић, *Одабрана дела*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Павловић 1972: М. Павловић, „Santa Maria della Salute, Лазе Костића”, *ЛМС*, Год. 148, књ. 410, св. 5, 423–439.
- Поповић 1971: М. Поповић, „Симбол јединства реалне и трансцедентне коегзистенције”, *Књижевност*, год. 26, књ. 52, св. 2, 128–134.
- Рифатер 1981: M. Riffaterre, *Interpretation and Undecidability*, *New Literary History*, 2, 227–242.
- Рифатер 1983: M. Riffaterre, *Hermeneutic Models*, *Poetics Today*, 4.1, 7–16.
- Рифатер 1984: M. Riffaterre, “Intertextual Representation : On Mimesis as Interpretative Discours”, *Critical Inquiry*, 1, 141–162.
- Стојановић 2010: Д. Стојановић, *Енергија сакралног у уметности*, Београд: Службени гласник.
- Шекспир 1999: W. Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford: The Shakespeare Head Press.
- Шекспир 1907: В. Шекспир, *Ромео и Јулија*, с енглеског превео Лазар Костић, у Новом Саду: Матица српска.
- Шекспир 1928: В. Шекспир, *Ромео и Јулија*, превео Светислав Стефановић, Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића.
- Шекспир 1951: В. Шекспир, *Трагедија Ромео и Ђулијете*, превели Б. Недић и В. Живојиновић, Београд: Просвета.
- Шекспир 1974: В. Шекспир, *Ромео и Јулија*, превели Ж. Симић и С. Пандуровић, Београд: Просвета.

Kornelije D. Kvas

INTERTEXTUALITY OF LAZA KOSTIĆ'S POEM *SANTA MARIA DELLA SALUTE*

(Summary)

Laza Kostić's poem *Santa Maria della Salute* is one of the best poems in the Serbian poetry. Some verses of the poem create obstacles and difficulties in interpretation, making diverse and sometimes conflicting interpretations of the poem. Ungrammaticalities or obstacles in understanding of the verses are in the foundation of the hermeneutic model of intertextuality, which is necessary in revealing the sense of the poem. Detection of the intertextual connections transcends referential meaning and reveals a hermeneutic sense of the poem. Different kinds and types of intertext manage to create a literary context necessary for a fuller understanding of the *Santa Maria della Salute*. In this way, the intertextual interpretation reveals the sense of the poem's verses that we read as a salvation in love through the atonement of all sins.

Александра М. УГРЕНОВИЋ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## АРХИТЕКТУАЛНОСТ И ХИПЕРТЕКСТУАЛНОСТ ПЕСМЕ *ДАВОРЈЕ НА ПОЉУ КОСОВУ* ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

Транстекстуалност *Даворја на пољу Косову* открива се тумачењем песме првенствено у контексту жанра којем припада (архитекстуалност). Основно полазиште у проучавању интертекстуалног статуса песме Јована Стерије Поповића представља архитект којим песник актуелизује жанровске, стилске, метричке, језичке и тематске категорије својствене средњовековном жанру плача, античкој оди и бароком ламенту. Дискурси на основу којих се формира архитектстуална трансцедентност Стеријине песме су византијски плачеви и њихови барокни рецидиви, *Плач Србији*, *Горестнији плач* Захарија Орфелина и *Кант о воспоминанију смрти* Јована Рајића. Хипертекстуални статус песме *Даворје на пољу Косову* утврђује се проучавањем односа Стеријиног хипертекста који иза себе има два хипотекста: *Жалобну пјесму о Србији, њекада преславној држави и Сербљинь на Косову*.

**Кључне речи:** архитект, византијски плач, ламент, даворје, хипертекст, интертекстуалност, Жерар Женет, Јован Стерија Поповић.

У студији *Палимпсести* Жерар Женет је направио прегледну транстекстуалну таксономију по којој се, као видови интертекстуалности, могу разликовати паратекстуалност (наслов, предговор, поговор), метатекстуалност (текст као критичка релација), архитект (врсте дискурса и начин исказивања) и хипертекстуалност (однос који уједињује хипертекст са претходним текстом да би га трансформисао или имитирао). Сваки вид транстекстуалности, а не само метатекстуалност, вид је расправе о литератури, дијалог са њом и поводом њених обележја, жанровског, тематског, композиционог, те се може рећи да и песма *Даворје на пољу Косову* представља један вид дијалога са канонским темама и жанровима устаљеним у неколиким текстовима српске средњовековне и барокне поезије. Наглашена интертекстуалност поезије Јована Стерије Поповића везана је за природу Стеријине имагинације која је типично реторичка (Миоциновић 2006: 193), тј. неће се манифестовати кроз

---

\* [ugrenovic.sasa@gmail.com](mailto:ugrenovic.sasa@gmail.com)

измишљање, већ кроз напор да се у колективном сећању пронађе слика која се уклапа у намере књижевог дела, заправо, Стерија настоји да актуелизује оно што му пружа књижевна традиција. У случају *Даворја на пољу Косову* (*Даворје, Пјеснословни производи у избору*, 1854) реч је о актуелизовању жанровских, стилских, метричких и тематских категорија својствених средњовековном жанру плача, античкој оди, барокном ламенту над пропашћу државе и канту о свеопштој пролазности.

Транстекстуалност *Даворја на пољу Косову* открива се тумачењем песме у контексту жанра којем припада (архитекстуалност), а са друге стране, као што Стеријина комедија има упадљива обележја хипертекста (иза себе има одговарајући хипотекст), тако се може рећи да *Даворје на пољу Косову* представља хипертекст који иза себе има свој хипотекст: *Жалобну пјесму о Србији, њекада преславној држави и Сербљинъ на Косову*, обе од анонимних аутора. У интертекстуалном тумачењу сваког текста, па тако и *Даворја на пољу Косову*, могу се издвојити три интерпретативна упоришта: архитект, интертекст (сфера у којој се открива присуство других текстова), контекст (сфера која открива како писац актуелизује одређени текст, јер се текст при читању мења) (Константиновић 1993: 50). Мирон Флашар је у *Студијама о Стерији* указао на елементе интертекста у *Даворју на пољу Косову* (Флашар 1988: 493–529), стога ће предмет следеће анализе бити осврт на два преостала аспекта.

Прво полазиште у проучавању интертекстуалног статуса у песми Јована Стерије Поповића представља архитект – текст у својој генези и процесу настанка у писцу који води дијалог са вредносним садржајима из других текстова, све док се пишчев текст не фиксира као писани/штампани текст.<sup>1</sup> Генезу *Даворја на пољу Косову* као архитектстуалне сфере значења открива сам Стерија, спомињући Данилове летописе, тачније, *Данилов зборник* из XIV века (интертекстуални односи могу бити имплицитни и експлицитни, у датом случају, Стерија се путем декларисаних референци у свом тексту позива на дело другог писца). *Данилов зборник* је од изузетне важности за откривање архитектстуалног статуса у Стеријиној песми, јер се у њему налази заматак канонских вредности које Стерија уписује у своју песму – зачетак жанра плача и теме о пролазности, како на индивидуалном тако и на колективном плану. Ипак, домен архитекстуалности *Даворја на пољу Косову* не окончава се са српским средњовековним списима, већ се проширује на рецидиве поменутог жанра – на ламенте „барокног медијавелизма” у српском песништву – на репрезентативне ламенте Захарија Орфелина и Јована Рајића. Наиме, у *Уводу у архитект* Женет образлаже појам архитекста, који се безрезервно може применити у тумачењу модалних и генеричких одлика *Даворја на пољу Косову*: „...Ту укључујем (у претходно наведене видо-

<sup>1</sup> Жерар Женет је архитект (*Увод у архитект*, 1979) дефинисао као скуп дискурса и начин исказивања из којих проистиче текст. Процес се одвија у неколико фаза: најранија фаза је *фенотекст*, када се повезују прве асоцијације, слике или сећања, које се потом преливају у језички израз са јасним контурама, које носе и жанровско обележје – *генотекст*. Потом следи метатекст – пишчев дијалог са канонским вредностима.

ве транстекстуалности, прим. аут.) онај однос инклузије који повезује сваки текст са различитим типовима дискурса из којих он проистиче. Овде спадају жанрови и њихова већ поменута одређења: тематска, модална и друга. Назовимо то, како и приличи, *архитекстом* и *архитекстуалношћу* или једноставно *архитекстуром* [...] Назовимо, дакле, *архитекстуалношћу* однос текста према сопственом архитексту. [...] Простије речено, мешавина жанрова или одбацивање жанрова представља жанр за себе” (Женет 1985: 139–193). Примарно полазиште у тумачењу архитекстуалне сфере у *Даворју на пољу Косову* биће фокусирање на жанровске и тематске одлике архитектста које се, са једне стране прихватају а са друге стране одбацују, стварајући мешавину жанрова „која постаје жанр за себе” – у случају историозофске песме Јована Стерије Поповића у питању је „даворје” као *жанр за себе* који се конституише кроз синтезу жанрова и истовремено одбацивање жанрова. Поступак трагања за архитектстом *Даворја на пољу Косову* заснован је, између осталог, и на Бахтиновој теорему о књижевној врсти као структури која конзервира али и осавремењује елементе архаичности, те се показује да је даворје књижевна врста која је, Бахтиновим речима, „представник стваралачког памћења у процесу књижевног развитка”. Архаични извори даворја као засебне књижевне врсте налазе се у византијском жанру плача или тужбалице, жанра који се „поново рађа и обнавља у свакој новој етапи развитка литературе и у сваком појединачном делу датог жанра” (Бахтин 101–102).<sup>2</sup> Архитекст Стеријине песме се конституише успостављањем „односа инклузије који повезује песму са различитим типовима дискурса из којих он проистиче”, у овом случају то су византијски плачеви и њихови рецидиви: *Плач Србији*, *Горестнији плач* Захарија Орфелина и *Кант о воспоминанију смрти* Јована Рајића.

Елементи византијског плача<sup>3</sup> који су конститутивни за архитектст *Даворја на пољу Косову* су следећи:

(1) *Даворје на пољу Косову* је, попут средњовековних плачева који су само део житија, део једне свеобухватне целине, збирке *Даворје*.

(2) Плачеви су увек лирско-реторички врхунац житија у којима се сви значајнији мотиви преводе са наративног на лирски план, и често су умет-

<sup>2</sup> Елементи античке (хорске) оде и елегije, о којима говоре Мирон Флашар и Милорад Павић, не би се могли назвати архитектстом *Даворја на пољу Косову*, јер се њихово присуство у песми огледа у тематским и филозофско-идејним аспектима, који долазе до изражаја са овим књижевним врстама, а мање у модалним и генеричким аспектима.

<sup>3</sup> Плач се јавља као посебна књижевна врста у византијској књижевности. Према композицији постоји неколико врста плачева. *Плач Андреји и Мануилу Асану*, на пример, Јован Хортгазмен је саставио у облику дијалога између покојнога сина и мајке. Позната је песма-плач о паду Цариграда од непознатог писца која тече у облику дијалога између две лађе које разговарају о турским страхотама. О великим поразима и несрећама и иначе се састављају плачеви. Над падом Цариграда тужи византијски историчар Дука, који своју *Историју* завршава једним реторичким и ритмичким плачем: „О, граде, граде, главо свих градова! О, граде, граде, седишту четири стране света! ... Где је лепота твоја, рај? Где је благодатна сила душе и тела дивота твојих духовних?” После 1458. настала је песма-плач о ропству Атине. Након кратког приказа славне прошлости града, сама Атина оплакује унижење, срам и ропство својих чеда. Плачеви се углавном јављају као саставни делови већих прозних дела. И у српској књижевности плачеви се готово не јављају ван већих прозних целина (Доментијаново и Теодосијево *Житије светог Саве*, Данилово *Житије краља Милутина*, Теодосијево *Житије Петра Коришког*).

нички и поетски најуспелији. Мирон Флашар истиче да је управо *Даворје на пољу Косову* композициони врхунац, јер се у њој окупљају сви историозофски и антрополошки контрапункти *Даворја* са којима друге песме из збирке успостављају однос.

(3) Византијски плачеви опевају пропаст царства и неретко имају дијалогску структуру као вид дијалектичке размене различитих историјских и антрополошких искустава. Истовремено, једна од најчешћих фигура у Стеријиној поезији била је антитеза.<sup>4</sup> У *Даворју на пољу Косову* укрштају се прошлост и садашњост, издвајају се дијакхронијски прегледи појединих историјских догађаја. Дијалогске супротстављености у Стеријиној поезији нису продуктивне само на плану садржаја и на плану израза, оне су истовремено полазишта Стеријиних гносеолошких преокупација, тј. његове дијалектичке методе у спознавању света.

(4) Персонификација разореног града или државе је продуктивно стилско решење у средњовековним плачевима, а *Даворје на пољу Косову* заснива се, између осталог, и на поступку персонификације Србије у лику мајке која изриче жалобну песму, упућену њеним несложним чедима.

(5) Један од доминантних мотива византијског плача је мотив *ubi sunt*, који ће постати реторички стожер првих строфичних целина *Даворја на пољу Косову*.

Полазиште Стеријиних историозофских песама из *Даворја* је представа о српском средњем веку као витешком „златном времену Србаља”. Идеализована слика српске прошлости преузета је из барокне историографије и *Историје* Јована Рајића, као и из народног предања и старе српске књижевности. Овим се утицајима мора објаснити подређеност Стеријине филозофије историје етичким схватањима. „Стропотљиви нравопад”, како Стерија назива узрочнике колективне и индивидуалне пропасти, заправо је објашњење својствено проповедима ранохришћанских и византијских црквених отаца. Димитрије Богдановић је међу првима указао на Стеријину завидну упућеност у старе косовске списе, али и литургијску књижевност уопште.<sup>5</sup> У старој српској књижевности постоји само један плач који обједињује све помнуте елементе, а притом садржи и мотив пада славног царства, уједињеног са библијском филозофомом о свеопштој пролазности, плач који има исту тематску и реторичку основу као и *Даворје на пољу Косову*. У питању је плач из *Житија Стефана Дечанског* од Даниловог ученика, које је прикључено *Даниловом зборнику*.<sup>6</sup> Након сукоба код Велбужда између Стефана Дечан-

<sup>4</sup> Појам антитезе Стерија је посебно образложио у својој *Реторици*, у поглављима *О начинима изналажења мисли и тема* и *О изражавању мисли*.

<sup>5</sup> Тако су, на пример, Лазарева предсмртна молитва из Боја на Косову и Милошева молитва из *Милоша Обилића* према суду Димитрија Богдановића међу најбољим молитвама на српском језику, испеване у жанру старих византијских и српских молитава. Богдановић такође запажа да је Стеријин песимизам заснован на истицању пролазности и таштине света и „премјене печалне” заправо библијски песимизам који нарочито долази до изражаја у византијској литургијској књижевности, а у склопу ње – у погребном песништву (Богдановић 2006: 62).

<sup>6</sup> „Гди су они Данилови / Неоцени рукописи? / Гди остали летописи, / Веститељи српски дела” (Ј. С. Поповић 1993: 88).



ског и бугарског цара Михаила, заробљене бугарске велможе, видевши свог убијеног цара, казују плач који прераста у песму о пролазности:

„А они видевши истину, горко заплакаше, говорећи: 'О љубими и сладки наш господине, крепки цару, тако ли погибе, и сада лежиш не имајући никакве потребе од славе твога царства? Где је сада твој златни престо? Где слава твога богатства? Где драгоцени бисери твоји и драго камење и разне златне хаљине? Где су твоје мисли?'... Но нека се сети превисоко твоје краљевство колико је био силан и крепак овај наш господин, царујући многим народима, и колико је имао још јуче славу своју, а данас је уништен и укочен као и прах...” (Стара српска књижевност 1970: 150).

Упоредна анализа плача бугарских велможа и репрезентативних плачева из српских средњовековних житија, на пример, плачева над моштима кнеза Лазара или над прахом деспота Ђорђа Бранковића, осветљава генезу генолошког аспекта Стеријине песме: иако у потпуности асимилује плач бугарских велможа као и наведене одлике византијског плача, Стерија ипак модификује жанр плача у складу са својим антрополошким преокупацијама. Примера ради, туговање је једно од топоса византијске књижевности у којем централно место заузима мотив са-учествовања природе и васељене у смртном болу.<sup>7</sup> Прво одступање од жанра византијског плача у *Даворју на пољу Косову* приметно је у одсуству препознатљивог топоса туговања.<sup>8</sup> Стерија ће заменити типично тужбалачки топос (зазивање природе и васељене на плакање) имперсоналним и стоичким ставом: „Шта косовску оплакујеш / Петстолетну грозну штету? / Беда влада свуд на свету, / И удар је судбе близу”. Наведени стихови из *Даворја на пољу Косову* не могу бити у већој опречности према природи жанра византијског плача, али доказују Бахтинов концепт по коме је за живот једне књижевне врсте (византијског плача) неопходно одступање или осавремењивање архаичности жанра: у Стеријиној песми модификација жанра примерена је идејним поставкама песника и истовремено се испољава у тенденцији ка хибридикацији жанрова – плач се преображава под утицајем античке оде, и пре свега трагичке оде својствене хорским песмама у Сенекиним трагедијама. Безличан тон у коме хор говори у Сенекиним трагедијама о општим моралним и филозофским законитостима поклапа се са имперсонализмом Стеријине тужбалице, која тумачи исто-

<sup>7</sup> На пример, у косовским списима, у оквиру описа преноса моштију, кнегиња Милица говори плач над Лазаревим моштима, позивајући читаву васељену да саучествује у њеном болу (патријарх Данило Трећи, *Слово о кнезу Лазару, Надробно слово деспоту Ђурђу Бранковићу Смеревског беседилика* итд.) или у *Александриди* где Роксанда зазива природу на ридане („Но земље и слнце и гори и хлми и море и краснаја дрва плодовитаја, плачите са мноју данас, источите источник слзни од очију мојеју”), а у византијској књижевности уопште одлазак покојника праћен је помрачењем сунца и задржавањем таме. Византијски историчар Дука у *Плачу о паду Константинопоља* 1453. позива сунце и земљу: „Уздрхти, сунце, и ти, земљо!”.

<sup>8</sup> Ипак, топос туговања присутан је код Стерије на другим местима, на пример, у драмама, у опису природе у тренутку када мученик умире. Природа негодује због смрти праведника, саучествује у трагедији, а драма историје постаје драма природе: „Само сунце од овога позорја (мученичке смрти кнеза Лазара, прим.аут) згрози се, и хитро главу сакрије... Бледи месец не усуди се главу своју на хоризонт помолити, и сребрним својим светом крваву жртву обасјати” (*Косовски бој*, Целокупна дела IV, 336).

ријске чињенице на исти рационално-просветитељски начин – позивањем на неумитност судбине и превртљивост среће. Примера ради, сличност између хорске оде из Сенекине трагедије *Агамемнон* и Стеријине косовске тужбалице посебно је приметна у имперсонално-рефлексивним стиховима хорске оде која се завршава поуком да се mudar човек мирењем са смрћу ослобађа из свег животног метежа и немира. Поука Стеријиног *Даворја на пољу Косову* је иста – то је савет да на смрт треба гледати као на спокојно прибежиште. Оваква филозофска оријентација је у непомирљивој опречности према поезији плачева у византијској и старој српској књижевности, у оквиру којих плач мора бити израз лирског патоса и емотивне узнемирености пред смрћу док би стоичко спокојство, једна врста апатије, тј. „бешчувствија” урушила смисао и угрозила опстанак ове књижевне врсте.

Стеријин однос према архетипу, тачније, модификација византијског плача у *Даворју на пољу Косову* остварује се и инкорпорирањем Стеријиног препева Хорацијеове оде *Integer vitae* у текст, песме која је прва у низу од осам Хорцијевих ода у *Даворју*. *Невиност*, како ју је Стерија именовao, није само песма која говори о чистој савести већ пре свега о одсуству страха пред страдањем и смрћу. Доминантно својство песама *Невиност* и *Даворје на пољу Косову* је катарза. Катарза је истовремено основни фактор модификације византијског плача и барокног ламента, жанрова који образују архитектст Стеријине песме. Наиме, песнички субјекат *Даворја на пољу Косову* тражи да се косовска туга и пад славног српског царства, као и смрт српских мученика, краљева и царева не оплакују јер „беда влада свуд на свету”, што је типично катарзична замисао с обзиром на то да се тражи неузнемиреност пред чињеницом смрти и ништавила. Катарза се у античком погледу на свет схватала као очишћење од страха за себе и сажаљења над сопственом судбином посматрањем страдања великих и праведних, те се тако *невиност* постиже очишћењем од властите сујетности и таштине и то – пред призорима туђих смрти. Одуство топоса туговања као битне поетичке одреднице плачева и тужбалица мотивисано је Стеријиним стоичком филозофијом по којој смрт не сме бити повод за жалост већ за очишћење од страха и самосажаљења, особина које воде охолости, сујети и таштини. У контексту Стеријиног опредељења за филозофију стоицизма, *невиност* постаје духовни квалитет који се постиже тек након катарзичног односа према смрти. Моралистичка компонента Сенекине оде иста је као и у *Даворју на пољу Косову* и свим надгробним песмама у *Даворју* – да покаже да нема страха од смрти за онога ко не подлеже сујети услед краткотрајних тријумфа. Истовремено, идеја о бесмртности која је у вези са етичком категоријом *невиности* и катарзе, у *Даворју на пољу Косову* реализована је кроз мотив Косовог поља, а не Косовског боја.<sup>9</sup> *Невиност*, као спокојан, „бешчувствени” однос према смрти ослобођен земне сујете, у непосредној је вези са идејом о вечности и Косовим пољем на којем се „давори” о бесмртности, те се њоме може објаснити зашто *Даворје*

<sup>9</sup> Елисејске пољане из грчке митологије су, попут *Косовог поља*, места на којима душе умрлих достижу вечни живот. Поља и пољане у митологији готово свих народа су у супротности према подземном свету мртвих и симбол су раја где после смрти стижу праведници.

на пољу Косову није тужбалица или плач којима се јадикuje над смрћу, већ песма којом се слави бесмртност. Жанрови надгробних ода и барокних ламената који се препознају у генеричкој структури *Даворја на пољу Косову* имају јединствен архитект – византијски плач. И надгровија и ламент као рецидиви средњовековног жанра модификовани су тиме што Стерија преузима његов доминантан мотив смрти не би ли га „очистио” од тужбалачког тона. Стеријина антрополошка одређеност изазвала је модификације жанрова: оди је одузета артифицијелност и апстрактност лирског субјекта, а субјективизација израза одвела је ка претапању оде у елегiju која сада изражава лично искуство лирског субјекта,<sup>10</sup> а посебно треба имати у виду да је елегija у класицизму Лукијана Мушичког и његове школе била на граници између надгробног натписа и дуге тужбалице; византијски плач је ослобођен емпатичког заноса и топике, а жанр ламента је у *Даворју на пољу Косову* лишен непосредног повода (конкретног историјског догађаја) за оплакивање.

У конституисању архитекста песме *Даворје на пољу Косову*, осим византијског плача, учествује и *Горестнији плач славнија иногда Србији* (1761) и *Плач Србији јејаже сини в различнија государства расјејали сја* (1762. или 1763) Захарија Орфелина<sup>11</sup> а потом и *Кант о воспоминанију смрти* (1766) Јована Рајића. *Плач Србији* је превод рускословенског *Горестног плача* те се може рећи да је Орфелинова диглосија специфична по томе што Орфелин, као и Јован Стерија Поповић, употребљава два стилски диференцирана језика за различите сврхе. Предмет Орфелинових плачева су догађаји из недавне српске прошлости, тачније, Велика сеоба Срба. Оно што је заједничко *Горестном плачу* и *Плачу Србији*, поред отклона од библијске трансценденције, јесте супротстављање садашње пропасти, у духу барокних антитеза, некадашњем златном добу у којем је Србија била моћна и славна. *Горестнији плач* је кроз секуларизацију библијских референци не само заменио Бога нацијом већ је и преобликовао временску димензију: уместо хришћанске апокалипсе и идеје вечности, мајка Србија искључује перспективу будућности, а историја се показује сабијена између два тренутка, златног доба које се никада неће вратити и тренутка пропасти. Ни у *Плачу Србији* нигде није наговештена трансценденција, чак су, штавише, и оне малобројне напомене које у *Горестном плачу* упућују на библијске цитате изостављене. У *Плачу Србији* народ је постао жртва издаје племства, а одсуство вође постаје узрок народне пропасти. Орфелин истиче тренутак косовске пропасти као апокалиптичан јер „славна моја сва храброст на Косову паде”. Апокалиптични тренутак *Горестнога плача* је садашњи тренутак у којем је издаја племства довршила судбинско пропадање Србије, док је у *Плачу Србији* Косовски бој први тренутак пада из златног доба, при чему је издаја народа од стране савременог племства само последица губитка правог српског племства у Косовском боју. Оба Орфелинова плача су архитекстуална упоришта која појашњавају генезу

<sup>10</sup> „Идентитет је омогућио модификацију оде. Тај нови идентитет, присутан у елегiji, реализује се сад као животно искуство које постоји у сећању” (Стефановић 2006: 132–133).

<sup>11</sup> Први Стеријин књижевни покушај био је спев *Слези Болгарији*, писан по узору на *Плач Србији* З. Орфелина.

*Даворја на пољу Косову*: врста дискурса, диглосија, тематика, филозофија историје, генеричка структура у Орфелиновим ламентима и Стеријином „даворју” сасвим су компатибилни:

1. *Даворје на пољу Косову* има исте историозофске и антрополошке поставке као и Орфелинови плачеви: провиденцијалност историје и апокалиптични тренутак који српску историју дели на златно доба и (пост)косовско доба, без могућности обнове нације и њеног златног доба. Тренутак косовске пропасти је у *Плачу Србији* апокалиптични моменат, док је у Стеријиној тужбалици гашење српске славе наступило због сукоба Стефана Дечанског и Стефана Душана. Тренутак угаснућа златног доба померен је, дакле, у дубљу прошлост. У томе се препознаје Стеријино познавање старе српске књижевности, која је, за разлику од познијег усменог предања, памтила српску историју и пре косовског боја.

2. Мотив славне прошлости Србије јавља се као доминантан и у *Даворју на пољу Косову*, са типично барокном опозицијом *некада* (златно доба) – *сада* (пропаст као историјска консеквенца моралне искварености). Стеријина песма захвата три периода у српској историји: преткосовски, косовски бој и посткосовско ропство, док *Плач Србији* захвата тренутак косовске пропасти и садашње страдање услед Велике сеобе Срба а *Горестнији плач* обухвата још ужи временски распон – Велику сеобу Срба.

3. Место трансценденције из средњовековних плачева у *Даворју на пољу Косову* заменила је национална идеја и секуларизација библијских референци. Одступање од праузора свих плачева – *Плача Јеремијиног* – јесте поступак који Стерија прихвата од Орфелина. „Улога хришћанског Бога [...] редукована је у стиховима српског песника [...] Бог је поменут само једном у Стеријиној обимној хорској оди о српским владајућим кућама и о косовској катастрофи Српства [...] Црта је то доста неочекивана” (Флашар 1988: 521).

4. Као и у *Горестном плачу* и у *Даворју на пољу Косову* долази до преобликовања временске димензије: уместо хришћанске апокалипсе и идеје вечности, искључује се перспектива будућности. Стеријина филозофија историје је, као и Рајићева и Орфелинова, у основи хришћанска, провиденцијална и етичка филозофија: историја је само консеквенца човековог моралног деловања и одраз његовог духовног стања. Главни узроци „паденија српског”, како их Стерија види у предговору *Боја на Косову*, јесу „неверство и неслога, злоба и завист, славољубије и самољубије”, што је и основни предмет жалобне песме мајке Србије из *Горестног плача* и *Плача Србији*.

5. Штампаче *Даворја на пољу Косову* на доситејевском језику у чијој је основи мешавина народног и славеносрпског идиома у нераскидивој је вези са архетипским узорима песме, византијским и барокним плачевима и њиховом темом о паду старе, средњовековне српске државе и варварским уништавањем српских задужбина, Душановог *Законика* и Данилових рукописа. Црквенословенизми у *Даворју на пољу Косову* показују, како је Димитрије Богдановић истицао, да „Стерија не само да приказује средњи век српски: он уме и да мисли, и да пише у средњовековном духу, не само посредништвом народног песништва него и непосредно надахнут изворним средњовековним списима”.

6. Барокни топоси *ubi sunt*, *temento mori* и *vanitas mundi* представљају мотивска упоришта у трима плачевима, постајући тематским клицама из којих се гранају историозофске поставке тројице песника.

7. У сва три плача је поступак персонификације Србије у лику мајке основно стилско решење, наслеђено из Рајићеве обраде *Трагедокомедије* Емануила Козачинског.

8. Трагајући за *Горестним плачем*, Младен Лесковац је утврдио да се та Орфелинова песма певала као Хорацијева ода *Integer vitae* у композицији за мушки хор Ф. Ф. Флеминга. Архитекстуална веза између погребне поезије или „надгробја”, византијског погребног песништва (Дамаскин/Лествичник/Сириј) и барокног ламента Захарија Орфелина, са једне стране, и Хорацијеве оде, са друге стране, упућује на стоичко-хришћанско уздизање *невиности* (или одсуства сујетности, *integer vitae*) као етичког еквивалента античком појму катарзе у поезији Јована Стерије Поповића.

9. Песничка структура *Даворја на пољу Косову* у целисти се заснива на поступку *стилске симетрије* (Д. Лихачов). Стилска симетрија је књижевни поступак који води порекло из старозаветних псалама и њихове рецепције у рановизантијској књижевности. Суштина стилске симетрије састоји се у томе да се о једној истој ствари говори неколико пута у сличној синтаксичкој форми. Четрнаест пута поновљена композициона схема у *Даворју на пољу Косову* (при чему је сваки од три дела у свакој од целина идентичне тематске, стилске, метричке и жанровске структуре), има за циљ да реализује основну идеју стилске симетрије, а то је застајање у причању, понављање блиске мисли, блиског суда, или доношење новог суда али о истој појави. Други члан симетрије говори о истој ствари као и први члан, али другим речима и у другим сликама, као што сва три дела у оквиру једне композиционе целине у Стеријиној песми варирају исту мисао, само другим песничким сликама и новим стилским решењима. Мисао варира али се њена суштина не мења. Стилску симетрију одликује то што не пореди две различите појаве, већ два пута говори о једном истом, тј. у *Даворју на пољу Косову* три пута се говори о једној истој историјској појави у оквиру једне поетске целине а четрнаест пута о истом историозофском и антрополошком проблему – људској таштини и моралној деградираности које воде трагичним историјским консеквенцама. Наиме, у *Даворју на пољу Косову* трагична судбина српског народа приказана је кроз неколико чињеничних назнака, кроз сажета сећања на уздизање српске државе под Немањом и Душаном и на низ збивања која се одвијају закључно са смрћу Уроша Петог. Кроз четрнаест целина Стерија проналази разлоге пада царства првенствено у неслози, невери и славољубљу српских великаша, упућујући и на појединости из српске историје које су биле познате усменом народном предању (убиство нејаког Уроша од Вукашинове руке, мучко убиство Вукашина од стране слуге Николе Арсојевића, Косовска битка и издаја Вука Бранковића). Све историјске назнаке организоване су по истом принципу стилске симетрије захваљујући којој се три композиционе целине песме огледају једна у другој: а) највише историјских реминисценција у виду редуковане нарације налази се у другом, средишњем делу тро-

делних строфичких целина, б) трећи део композиције одликује изосиметрија којом песник даје општи рефлексивни коментар на исказе у претходним двама целинама и в) први део композиције одликује се дистихичном сменом шестераца и седмераца, и у тим лирским деловима песнички глас реторским питањима упућује на збивања из српске историје која ће бити споменута у друге две строфичне целине. Стилска симетрија је, како каже Лихачов, дубоко архаична појава која је карактеристична за уметничко мишљење префеудалног и феудалног друштва: „Излагање у модерној књижевности има непрекидно, поступно кретање. Читање и разумевање текста, однеговано код савременог читаоца на споменицима књижевности новог доба, приморава га да у свакој новој фрази види развитак теме, нову мисао, некакав нов став. Стога је савременом читаоцу крајње тешко да схвати садржај тих симетрично саграђених реченица: он очекује у другом члану нешто ново, а не налази увек то ново” (Лихачов 1972: 198). Стилска симетрија је реторичко-стилски поступак на којем се заснива поетска структура плача, али не и барокног ламентационог који тежи развијању теме и ређању нових мисли, дакле, на излагању својственом модерној књижевности. Плачеви Захарија Орфелина и Јована Рајића уместо стилске симетрије, којом Јован Стерија Поповић остварује апстраховање и универзализовање историјског искуства до антрополошког и општечовечанског значења, користе поступак композиционог паралелизма, којем је пак циљ конкретизовање историјског искуства. Апстраховање значења у сродној је вези са коментаторским сентенциозним деловима *Даворја на пољу Косову*, трећи делови песничке композиције и имају функцију апстраховања претходна два.<sup>12</sup> Несталност материјалног и телесног света, а поновљивост и вечност свих духовних појава – такав је филозофски принцип стилске симетрије, како каже Лихачов, који у исто време постаје и стилско начело. Стилска симетрија, дакле, и као стилско и као филозофско начело које је компатибилно Стеријиним моралистичким назорима, постаје једна од стожерних архитектуралних компоненти песме *Даворје на пољу Косову*. Принцип стилске симетрије доводи до тога да писци прибегавају поступцима апстраховања као што су нагомилавање речи истог корена, таутолошки спрегови, оксиморони, антитезе, парадокси, катехреза и управо ова стилско-реторичка решења постају основ „стилске расјелине” у Стеријиној песми.<sup>13</sup>

Архитект у *Даворју на пољу Косову* обухвата, једном речју, генологију, теорију начина (модуса), стилистику, метрику, тематику. Све ове „дисциплине”, како их назива Ж. Женет, могу да послуже испитивању архитектуралне трансцендентности *Даворја на пољу Косову*. Сходно смерницама које даје Женет, за дефинисање архитектуралности *Даворја на пољу Косову* неопходно

<sup>12</sup> „Лирику *Даворја* одликује одсуство хронолошкости и персонализације, песме се остварују панхронично, везујући се тематски и идејно за људску природу уопште” (Иванић, 2007: 66).

<sup>13</sup> „Ријетке су праве песничке слике као чулне трансформације предмета или идеја. Ако се појаве, усмјерене су редовно на јаке семантичке контрасте, до парадокса и оксиморона, евентуално у контакту са метафором; није случајно томе блиска катехреза, спајајући неспојива подручја ... Смјело би се тврдити да Стеријин песнички говор почива на семантичким пукотинама, расјелинама, насталим на оксиморонским и хиперболично-саркастичним конструкцијама.” (Иванић 2007: 22–23).

је обратити пажњу на а) преплитање жанрова (плач / ламент / надгробје / ода / елегија / кант), б) језичку диглосију (народни/доситејевски језик), в) коришћење пољског тринаестерца који „памти” своје барокне теме и жанрове: поступак преламања пољског тринаестерца користили су Јован Рајић у преради *Трагедокомедије* (1798) и спеву *Бој змаја с орлови* (1791), те се за овај стих Стерија могао одлучити због песничких садржаја који су се њиме у епоси барока најчешће обрађивали: теме националних трагедија и песме о пролазности и смрти, и на г) антитезу и стилску симетрију које су код Стерије доказ како се „у књижевној врсти конзервирају увек живи елементи архаичности” који се „чува(ју) само захваљујући њеном сталном понављању, да тако кажемо – осавремењивању” (Бахтин).

У формирању архитектстуалне сфере *Даворја на пољу Косову* учествује и плач Јована Рајића *Кант о воспоминанији смрти* (1766) пре свега својом тематиком, као што Орфелинови ламенти учествују својим „дисциплинама” – стилистиком, језичком диглосијом, генологијом, метриком. Лирски субјекат песме Јована Рајића наглашава неизбежност смрти пред којом све овоземаљско постаје безначајно, једино о чему треба водити рачуна јесте чиста савест као обећање вечног живота. Обликовање два топоса барокне поетике (приказана у виду алегоријске представе смрти и фортуна) на индивидуалном плану (*Кант о воспоминанији смрти*) и колективном плану (*Прескорбна горлице*) као и постављање ових мотива у дидактичне сврхе – позив на смиран живот на земљи и искупљење душе чистом савешћу – препознају се и у *Даворју на пољу Косову*, постајући основном разликом у односу на Орфелинове и барокне ламенте уопште. Наиме, попут средњовековних плачева, *Плач Србији* и *Горестнији плач* имају непосредни повод за тужење, велике историјске трагедије: у плачевима престављење Стефана Немање и светог Саве, смрт мученика Лазара, деспота Ђорђа Бранковића, у ламентима пропаст Душановог царства, освајање Београда од стране непријатеља, Велика сеоба Срба, револуције и сл. Међутим, кант Јована Рајића показује генолошке црте непознате жанру плачева и тужбалица – њихов непосредан повод је трансисторијски – смрт обичног појединца. Док у византијским плачевима статус покојника никада не може бити идентичан положају осталих, будући да се у плачевима опевају само мученици, цареви, свеци, кант/надгробје је врста профаног плача посвећеног савременицима. Тако се у канту Јована Рајића посебно истиче идеја о једнакости свих људи после смрти, и управо је такав светоназор по којем смрт укида све разлике, враћајући наду у основно хумано начело, начело једнакости, присутан у *Даворју на пољу Косову*.

Конечно, архитектстуалним статусом *Даворја на пољу Косову* може се образложити и наслов песме. Иако се термин „даворје” дефинише као тужбалица, тугованка или плач,<sup>14</sup> *Даворје на пољу Косову* није ни плач, ни ламент,

<sup>14</sup> *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. 4, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1966. Термин „даворје” у *Даворју на пољу Косову* мора се изопштити из контекста који је стекао у народној традицији. У народној свести јасно се разликују тужење и нарицање. Глагол „нарицати” значи називати, именовати. Док је оплакивање или тужење резултат промишљања, компоновања и певавања, дотле је нарицање више стихијна појава, често не-

ни ода, ни елегија, ни тужбалица, ни кант већ хибридна песничка творевина која обједињује све поменуте жанрове, стога је и термин „даворје” једна врста жанровског неологизма који задовољава песникову потребу за обједињавањем:

- теме националног страдања, жалобног тона, реторског замаха, стилско-реторичких решења и мотива *ubi sunt* (плач),
- поступка персонификовања земље/града, мотива „кола среће”, „златног доба”, пољског тринаестерца, језичке диглосије, историозофских назора и идеје о општој пролазности (ламент),
- имперсонализма и објективизације лирског субјекта и рефлексивно-коментаторских поенти које имају катарзично својство (ода),
- редуковане нарације и дескрипције, историјских реминисценција и поетске структуре на граници између надгробног натписа и дуге тужбалице (елегија),
- историјске перспективе присутне у усменом предању (народне тужбалице) и
- идеје о смрти као спокојном прибежишту и исходишту невиности за сваког појединца (кант/надгровије).

Транстекстуалност *Даворја на пољу Косову*, утемељена на интертекстуалности (хорске оде из античких и Сенекиних трагедија<sup>15</sup> и стоицизам) и архитектстуалности (*Житије Стефана Дечанског*, *Плач Србији*, *Горестнију плач*, *Кант о воспоминанију смрти*) може бити употпуњена и аспектом хипертекстуалности, тј. освртом на још један потенцијални хипотекст за који је Јован Стерија Поповић могао знати. Наиме, у Трсту је 1790. године од непознатог писца штампана латиницом песма чији је пуни наслов *Жалосна пјесма о Србији, његда преславној држави*. Након педесет година, тј. 1840. године Павле Стаматовић је штампао у часопису *Сербска пчела* другу песму под насловом *Сербљини на Косову* која се у многим појединостима не само поклапа са првом тршћанском верзијом, већ представља улепшану верзију ове анонимне песме.

Анонимни песник *Жалосне пјесме о Србији, његда преславној држави* на почетку хвали бившу славу и моћ Србије али и напада каснију заваду српских великаша, и нарочито издајство Вука Бранковића. Песма је штампана у прозном облику у источнохерцеговачком ијекавском дијалекту и у песми се спајају мотиви и устаљене фразе преузете не само из епских песама већ и из народних тужбалица. Метричка форма је инкохерентна, у песми доминира

---

повезано изливање бола (Е. Шаулич, *О сербских плачах*, Русский фольклор, IV, М.-Л, 1959, стр. 383). У српској фолклорној традицији косовски пораз постао је повод за тужење „од бијеса”, како наводи Љубомир Ненадовић, а тужбалице су добиле значај „живе хронике средине, њене историје, њеног памћења”.

<sup>15</sup> „Стеријина историозофска песма о Србима и косовској катастрофи захвата – у луку преко имперсоналне хорске оде трагедиографа Сенеке и рефлексивне оде лиричара Хорација – све тамо до у стару грчку поезију, на чијим су далеким почелима трагедиографи класичне Атине и протомајстор грчке хорске лирике Пиндар” (Флашар 1988: 525).



осмерачки стих, али има и стихова од девет и десет слогова, као и стихова од петнаест слогова:

„О, Срби(ј)а, његда славна, / Оружјем препофална, / У врремену снаге твоје / Свему си свету изабрана, / Предивно се понашаше / А оружјем свјетљаше. / Цари тво(ј)и и кнезови / И прехрабри витезови / У радост усп(и)јеваху / А злотворам страх даваху. / Твоја радост је многољетна / А сви(ј)ету је препозната. / Ал проклета једна злоба / И ненавист мејусобна, / Те! Господа и принципи / Меју собом се завадише, / Србску земљу разди(ј)елише: /

То је први најопачи(ји) / Бранковић проклети, / Ко(ј)и изда у Косово / И подаде Турку хоро/ [...] Срби вољност изгубише, / Турци славу задобише. / О жалости без радости, / Камо цркве и алтари, / Златни крсти и иконе? / Турским булам на ђердане. / Сјајни србски цевердани, / Оштри мачи и кадаре? / Турски(ј)ем коњима на поткови / И за седла и нацаке./

[...]

Ђе су тво(ј)и пофалени / Србског рода витезови? / Ђе ли тво(ј)и силни лафи /

И орлови дво(ј)еглави? / Ђе су србски лаки пјешци, /

Ко(ј)и оштре маче пашу? [...] Ђе су златни перјаници, / Србске вјерне узданице, / Ђе су синци кра(ј)ичниках / Тврде страже од границах? /

[...]

Када когође мајку пита, / „камо прва слава?“ / Али Мајка одговара, / „Ето србска прва слава / По туђој се земљи скита, / А сједим црноглава. / Турци су ме погазили / И ставили тешку муку. / Али имам ту надежду / На моје праунуке Црногорце, мрке вуке, / Те утирај мајци сузе; / Многе себи јаде дају, / Злотвору се не подају [...]”.

Хипертекстуални однос који *Даворје на пољу Косову* успоставља према двама жалобним песмама, посебно према другој верзији из *Србске пчеле*, адаптираној српским читаоцима и новом историјском контексту (1840), можда је био пресудан за концепт средишње историозофске песме у *Даворју*, будући да се Стеријино „даворје” разоткрива у дословном „преплитању текстова у оквиру текста” и у „транспозицији једног или више система знакова у други” (Ј.Кристева). Ако се претпостави да је Стерија познавао песму *Сербљинџ на Косову*, чији наслов већ асоцира на *Даворје на пољу Косову*, може се само приметити да су поклапања у мотивско-тематским, жанровским, реторичким и донекле метричким аспектима присутна до те мере да се о песми *Сербљинџ на Косову* не може говорити као о архитексту, већ искључиво као о хипотексту које се трансформисао у новом књижевно-историјском контексту. Одсупања од песме анонимног песника могу се пак образложити архитекстуалношћу: историјска свест из усменог предања замењена је историјском перспективом из српских средњовековних текстова, жанрови епске песме и народне тужбалице, са њиховом реторичко-стилском апаратуром замењени су византијским плачем и барокним ламентом у којима доминира језичка диглосија и архаичност стилских поступака (антитеза, симетрија), а „тужење од бијеса” и песма као симбол „живе хронике средине, њене историје, њеног памћења” замењени су филозофијом „бешчувствија” (са катарзичним односом према смрти и бесмртности) – фактором свих песничких модификација у *Даворју на пољу Косову* – жанровских, тематских, стилских, метричких и језичких.

Конечно, може се закључити да и песма *Даворје на пољу Косову* својим стилско-жанровским тежиштима доказује тезу о „јединству дисконтинуитета са континуитетом” (Иванић 2007: 12) као препознатљивој поетичкој доми-

нанти читавог опуса Јована Стерије Поповића. Континуитет се остварује у односу на традицију барокне, класицистичке и предромантичарске књижевне традиције, а дисконтинуитет отвара простор за преиспитивање књижевне традиције кроз увођење елемената византијске поетике, односно, поетике старе српске књижевности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Zepher book.
- Жалосне пјесме о Србији, његда преславној држави и Сербљинъ на Косову, у: Српска пчела или Новый цветникъ* за год. 1840, XI, Нови Сад, стр. 127–132.
- Женет 1985: Ж. Женет, *Фигуре*, Београд: Вук Крацић.
- Живковић 2004: Д. Живковић, *Српска књижевност у европском оквиру*, Београд: СКЗ.
- Иванић 2007: Д. Иванић, *Огледи о Стерији*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност, Филолошки факултет.
- Књига о Стерији*, СКЗ, Београд, 1956.
- Константиновић 1993: З. Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Лесковац 1964: М. Лесковац, *Антологија старије српске поезије*, Београд-Нови Сад: СКЗ.
- Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Миочиновић 2006: М. Миочиновић, „Стеријине комедије као расправе о књижевности”, у: Сава Анђелковић и Пол-Луј Тома (прир.), *Стерија-класик који нам се обраћа*, Вршац: КОВ, 193.
- Павић 1970: М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, Београд: Нолит.
- Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Београд: Нолит.
- Павловић 1970: Д. Павловић (ред.), *Стара српска књижевност*, III, Нови Сад: Матица српска.
- Поповић 1993: Јован Стерија Поповић, *Даворје*, прир. Миодраг Матицки, Вршац: КОВ.
- Поповић 2006: Јован Стерија Поповић 1856–2006*, Београд: САНУ.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. 4, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1966.
- Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.
- Флашар 1988: М. Флашар, *Студије о Стерији*, Београд: СКЗ.
- Чурчић 2002: Л. Чурчић, *Књига о Захарији Орфелину*, Загреб: Српско културно друштво Просвјета.

Aleksandra M. Ugrenović

ARCHITEXT AND HYPERTEXT IN JOVAN STERIJA POPOVIĆ'S POEM  
*DAVORJE NA POLJU KOSOVU*

(Summary)

*Transtextuality* in the poem *Davorje na polju Kosovu* of Jovan Sterija Popović reveals the interpretation of the song especially in the context of the genre to which it belongs (architext). The starting point in the study of intertextual status in Sterija's poem represents architext which is actualized through aspects of genre, stylistic, metrical, linguistic and thematic categories inherent in the medieval genre of jeremiads, ancient ode and baroque laments. Discourses on the basis of which is formed architextual transcendence of Sterija's poem are dirges in byzantine's literature and theirs recurrence in baroque laments, Zechariah Orfelin's *Plač Srbije* and *Goresniji plač* and *Kant o vospominaniji smerti* Jovana Rajića. Hypertextual status of Sterija's poem is determined by the relationship that hypertext (*Davorje na polju Kosovu*) has toward a two hypotexts: *Žalobna pjesma o Srbiji, nekada preslavnoj državi* и *Serblъinъ na Kosovu*.



---

821.163.41.09 Павловић, М.  
821.163.41.09 Симовић, Љ.  
821.163.41.09 Миљковић, Б.

Слободан В. ВЛАДУШИЋ\*  
Универзитет у Новом Саду\*\*  
Филозофски факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ТРЕТМАН МИТА У ПОЕЗИЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА, ЉУБОМИРА СИМОВИЋА И БРАНКА МИЉКОВИЋА

Узимајући за пример три песника – Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Бранка Миљковића – у тексту настојимо да одредимо основе могуће типологије третмана мита у српској поезији након Другог светског рата. Истраживање је показало да се песнички идентитет, након напуштања (романтичарске) експресивне теорије и ждановљевског утилитаризма, ослања на мит. Међутим, миту се приступа из различитих углова: Павловићева поезија се путем негације мита ослања на елиотовски концепт осећања историје и уклапања песничке индивидуалности у традицију; Симовић једним делом свог опуса деградира мит чиме доводи у сумњу могућност да се савременост препозна у прошлости (и обратно, да се прошлост препозна у савремености); Миљковић најзад, миту приступа из позиције довршене линије француског симболизма (дакле, из једне поствалеријевске позиције) унутар које се мит реконтекстуализује: мит није више језик песме којим она проговара о духовној ситуацији времена у коме настаје (као код Павловића) већ постаје кохезивни фактор песме, односно језик којим песникство проговара о самом себи.

**Кључне речи:** модерна поезија, деперсонализација, мит, песнички идентитет, традиција, негација, деградација, реконтекстуализација.

Напуштајући ждановљевски схваћен концепт утилитарне поезије и прихватајући императив деперсонализације као кључни поетички моменат модерне поезије, српски песници су се суочили са задатком да изнова обликују свој песнички идентитет. Тај песнички идентитет се није више могао ослонити на радикално или мање радикално прихватање експресивне теорије која је певање поистовећивала са изражавањем песничког субјекта и која би у свом најмекшем смислу довела до стварања поезије богдановићевског „меког штимунга”. Насупрот дотрајалих поетичких избора пред српским песницима након Другог светског рата изнова су се појавиле две утицајне линије европске модерне поезије које су пружале нове могућности песничког развоја. Њих симболизују имена Елиота и Валерија. Иако су обе поети-

---

\* stalker@eunet.rs

\*\* Рад је настао као резултат истраживања на пројекту бр. 178005 под називом „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности”, који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

чке линије полазиле од момента деперсонализације песничког чина, њихови путеви су се разилазили. Никада до краја појмљене као стиктне поетичке опозиције, елиотовски концепт традиције и валеријевско довршење бодлеровско-малармеовске линије француског симболизма, ипак су били у стању тихог поетичког рата.

То се може наслутити из Елиотовог чувеног есеја *Традиција и индивидуални таленат*. Једна од најупечатљивијих реченица у овом тексту је она везана за осећање за историју: „Она [традиција] на првом месту обухвата осећање историје за које, безмало, можемо рећи, да је неходно свакоме оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године” (Елиот 1991: 470). Досадашњи тумачи овог одломка обратили су пажњу на везу између традиције и осећања историје и нужности овог осећања за постојање поезије. Међутим, треба обратити пажњу и на метафоричку временску цезуру – 25 година – којом се имплицитно производе два различита разумевања поезије. Једно бисмо могли метафорички назвати „младачким”: унутар таквог разумевања поезије, осећање историје није неопходно. Други концепт поезији бисмо метафорички означили као „зрели”, и за тај концепт је осећање историје и традиције од насушне важности. Временска одредница „25 година” можда није само метафора, али функционише и као метафора: Елиот је могао имати на уму младост енглеских романтичара друге генерације којима традиција није била нужна, јер су имали на располагању романтичарску експресивну теорију, на основу које је поезије настајала из њих самих.<sup>1</sup> У том контексту, ране смрти Бајрона, а посебно Шелија и Китса, симболички сугеришу да је романтизам повезан са младошћу (поезије), те да се у зрелом добу не може упражњавати, будући да је зрелост поезије заправо, свест о нужности њене деперсонализације.

Међутим, можда би било потребно отићи и корак даље у разумевању метафоре „25 година” коју спомиње Елиот: можда се она односи и на песнике попут Рембоа и Валерија, коју су престали да пишу поезију након прве младости (Валери јој је касније вратио). То значи да традиција и осећање историје постају неопходна корекција не само романтизму већ и симболистичком истраживању песничке форме која доводи до напуштања поезије односно песничког неуспеха. Дакле, Елиотов есеј није метафором „25 година” уперен само против романтизма, већ можда, пре свега, против француског симболизма.

Ово постаје још вероватније ако запазимо полемичку жаоку у Валеријевим текстовима која је више или мање експлицитно усмерена ка Елиоту. Полемички однос према Елиоту је очекиван, јер у валеријевској поетици „садржај”, „смисао”, па самим тим и осећање „историје”, увек слабије стоје од „форме”, „ритма” и „језика”, односно елемената који спадају у „унутрашњи рад” (в. Валери 2010: 503). Стога се у његовим аутопоетичким есејима могу пронаћи филипике, тачније елиотопике: једна од њих је рецимо, она која

<sup>1</sup> Данас можда ту поезију тако и читамо: Фрај (1999: 130) рецимо, тврди да „највећа привлачност Бајронове поезије лежи у чињеници да је Бајронова”.

говори о аутоматизму новог, која се може читати као реакција на Елиотову концепцију креативног односа према традицији: „...новопридошли се осећа обавезним да покуша *направити нешто друго*, заборављајући да, ако је *неко*, неизбежно мора направити *нешто друго*. Тај услов новог, узрок је губљења, јер он пре свега ствара некакву врсту аутоматизма” (Валери 2010: 507). Валери је дакле, могао бити скептичан према елиотовској концепцији поезије, јер је у њој препознао супротан концепт који започиње од обезличења поетског чина, али се не наставља у смеру осећања језика – дакле у правцу Малармеа – већ у смеру осећања историје. А то осећање тражи један сировији језик, него што је Валери био спреман да прихвати, као и једно шире разумевање поезије које је Валерију могло бити страно будући да у његовим аутопоетичким есејима дубина игра значајнију улогу него ширина.

Са друге стране, Елиот је Валерија видео као завршну фазу поовско-бодлеровско-малармеовске линије поезије: „Дакле, као што мислим да сам већ наговестио, верујем да је *art poétique*, чију клицу налазимо код Поа, а која је уродила плодом у Валеријевом делу, отишла најдаље што је могућно. Ја не верујем да ова естетика може да буде и од какве помоћи каснијим песницима” (Елиот 1975: 302–303). Али, ма како овај став изгледао одсечно, ипак је Елиоту јасно да је поменута линија песничке традиције толико важна да је немогуће одбацити је у целости – а посебно то не може да учини песник чија поетика најозбиљније рачуна са песничком традицијом, као темељом властитог стварања. Отуда и поред полемичког односа према овој линији француског симболизма, код Елиота истовремено наилазимо и напор да се њене тековине уграде у властиту поетику. Колико је тај напор упоран и аутентичан, сведочи и Лалићево читање Елиота. Наиме, пишући уз велику наклоност о Елиоту, Лалић уопште не подвлачи поетички спор између елиотовског осећања традиције и валеријевског осећања језика/ритма/музике; напротив, он наглашава значај аудитивне имагинације код Елиота, упућујући читаоца на валеријевско порекло ове поетичке компоненте (в. Лалић 1997: 169).

То нас доводи у следећу поетичку ситуацију: елиотовско осећање историје/традиције и валеријевско осећање језика можда нису типични поетички антиподи, али ипак јесу два поетичка исхода који прате оно што је модерна поезија видела као апсолутну поетичку нужност, а то је обезличење песничког чина. Ова два имена представљају поетички простор у коме су се обрели српски песници након што су напустили поезију богдановићевског „мекког штимунга”. Разуме се, најбољи српски песници нису били искључиви, јер ни сами поетички правци нису искључујуће алтернативе. Валеријевска „чиста поезија” је немогућа поезија, па стога поезија може постојати само у свом нечистом стању, дакле са језичким знаком који је ипак сировији (а то значи ближи означеном) од онога који прижељкује Валери; са друге стране, осећање историје подразумева и осећање савремености које води песника ка сировом, свакодневном, непоетском: да поезија не би заглавила у том ћумезу, нису довољни само митски обрасци, већ и прозачнији, музикалнији језик. Једноставније речено: Елиот је „објективни корелат” морао да допуни „аудитивном имагинацијом”.

Српски песници су се кретали према једној или према песничкој могућности у зависности од властитих афинитета. За ову прилику, изабрали смо три песника (Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Бранка Миљковића) како бисмо на њиховим примерима показали на који начин је српска поезија реаговала на изазове две утицајне поетичке линије модерне светске поезије.

Најпре, Павловић: критика је са јаким разлозима указала на значај културно-историјског памћења у песниковој поетици (в. Гордић 1979). Међутим, култура и историја не бораве у Павловићевој поезији одвајкада. Они се појављују као решење једне немогуће песничке, али и људске ситуације. Ту ситуацију рекапитулира последња песми прве Павловићеве збирке *87 песама*: „Треба пронаћи наду”. Смештајући је на крај збирке, ова песма контекстуализује стихове који јој претходе као слику или звук незнања. Пут који се дозива на крају ове песме полемички је окренут ка бодлеровском путу, чији је смер понор у коме се тражи ново. Павловића не занима ново, колико нада (за човека). То значи да се пут усмерава ка просторима хуманитета. Међутим, уколико је песник обавезан модерности, то значи да је обавезан и духу негације, што значи да хуманитет мора бити прожет овим духом.

Дакле, културно-историјско памћење, ти обилни митски комплекси са којима Павловићева поезија кореспондира, појављују се ту као залога хуманитета, али хуманитета обузетог свешћу о модерности. Та свест се оспољава као дух негације. Најкраћа поетичка шифра негације је појам антислике који је критика већ запазила (в. Деспић 2008: 27–36). Сам Павловић за антислику каже да „оспорава прилагођену психологију свакодневице, навикнуте облике осећања, устаљене реакције, па и устаљене идеале” (Павловић 1972: 10). Антислика је дакле, модернизација баналности свакодневице, а ту спадају и устаљена тумачења националних и универзалних митова. Креирајући антислике митова, песнички субјект их не укида, већ их парадоксално модернизује и ревитализује. Негирање мита није, дакле, никакво напуштање комплекса културно-историјског памћења, већ хуманистичко настојање да се оно одржи у животу на начин на који је у модерним временима то једино могуће: негацијом, која одржава у хоризонту оно што негира управо чином негације.

Репрезентативан пример једне такве антислике је Одисеј из песме „Одисеј говори” (збирка *Млеко искони*). Чин оспоравања је овде изведен као негација темељног, конститутивног елемента овог мита, а то је повратак јунака кући. На том елементу гради се апсолутни идентитет античког човека, који је могућ једино уколико постоји неки простор у коме се идентитет осећа као код куће, односно као идентичан самом себи. То је Итака. Међутим, осећање модерности негира могућност апсолутног идентитета, тако што негира саму могућност Итаке. Модерност је тако метафора времена у коме свако кретање мора да буде лутање, јер субјект не може више да се усидри или усредишти. Тако долазимо до основе Павловиће негације мита која се поентира у последњим стиховима песме: „Кажу да сам мореполовац што је залутао, / но друга је моја тајна / ја се овако са земље спасавам” (Павловић 1996: 87).



Поента песме није у томе да је модерни Одисеј залутао: то би онда значило да још увек постоји нека Итака, али да је до ње немогуће доћи. Није поента ове песме ни то да се Одисеј одлучио да лута, уместо да се врати кући – и то би наине, још увек сугерисало да постоји нека кућа, али да је лутање присније. Поента, која је истовремено и врхунац негације мита, врхунац антислике, јесте да оно што је била кућа, сада јесте место погибељи.<sup>2</sup>

Па ипак, и поред такве негације, мит је парадоксално још увек ту. Он је присутан као песничка грађа, као позадина на којој модерни песник исцртава фигуре модерности. У томе је Павловићево осећање историје елиотовско, јер се и код Елиота традиција не појављује као узорно време према коме осећамо носталгију, него као саговорник, који омогућује да саопштимо искуство нашег времена. Стога је наслов Павловићеве песме – „Одисеј говори” – мајсторски одабран. Наслов не упућује само на тему песме (Одисеј), већ и на поетичко решење које песму чини могућом, а то је разговор са митом – говор мита нама и говор нас миту – који омогућава да сагледамо и изговоримо нашу епоху, наше време.<sup>3</sup>

Сасвим другачији третман мита је присутан код Симовића: узмимо примера ради, његову песму „Леда”. Наслов обликује митски оквир песме, контекст у коме треба читати веристички опис крчмарице која у провинцијалној пустињи узалудно ишчекује било кога. Наслов омогућује да се и ова песма прочита као павловићевска антислика: усамљеност крчмарице негација је Зевсовог односа се Ледом; предео који је окружује сугерише пустињу и неплодност, чиме се гради антислика Ледине плодности. Па ипак, осећамо да појам антислике у Симовићевој поезији нема улогу расковника као код Павловића. У Симовићевој песми постоји, наине, непрекидно инсистирање на веристичким детаљима који не функционишу толико као негација мита, већ као његова деградација.<sup>4</sup> Реч „деградација” упућује на то да мит престаје да буде језик којим се изговара немитска истина модерности. Мит више није наш саговорник. Он је бескрајно удаљен језик који ми више не разумемо.<sup>5</sup> То неразумевање доводи до тога да мит код Симовића бива деформисан, што значи да постаје жртва гротеске. Комични елементи у овој песми произилазе управо из тога што Симовићу није више довољна само интелектуална негација мита која међутим, остаје унутар митског оквира, као код Павловића (и Елиота), већ му је потребна и деградација мита која се изводи гротеском и вишком веристичких елемената. Њихов задатак више није да репрезентују

<sup>2</sup> Исти обрт налазимо и код Попе, у песми „Свиња” (збирка *Кора*), али језик којим је овај смисао сугерисан не припада митском комплексу.

<sup>3</sup> У овом контексту можемо читати и програмску песму Јована Христића „Федру”, коју Лапић ставља на почетак свог избора из Христићеве поезије. У Христићеве песми песнички субјекат који симболизује модерност обраћа се Федру, који симболизује антику. Песма тако сугерише, веома експлицитно, један парадокс: без митског језика немогуће је саопштити истину епохе у којој мита више нема.

<sup>4</sup> То међутим не значи да је овакав поетички одмак од негације мита и његове антислике присутан у свим Симовићевим песмама. Рецимо, у песми „Одисеј пред Киркиним свињцем” присутније су одлике негације мита од његове деградације.

<sup>5</sup> Овакав третман мита је доведен до пароксизма у Симовићевој песми „Албум фотографије из Грчке”.

савременост која ће се самерити у односу на мит, већ да означи и маркира онај тренутак и оне просторе савремености који су потпуно изван мита.

Да би се уверили у такву улогу веристичких елемената код Симовића, било би занимљиво упоредити „Леду” са Лалићевом „Јутарњом Арголидом”: недовољно пажљив тумач би похитао да закључи како обе песме самеравају митско време и савременост. Међутим, у том случају би се превидело да је исход тог самеравања код Лалића склад два времена, провидност мита у савремености (и савремености у миту) па тако и поента песме одбија да једнозначно одреди првенство једног времена у односу на друго. И та чињеница показује да Лалић остао у сфери Елиотовог осећања историје, будући да и он тежи складу између прошлог и садашњег. Међутим, тог склада код Симовића нема, јер је количина митских ременисценција и елемената савремености потпуно несразмерна: у „Леди” доминирају веристички елементи.<sup>6</sup>

Деградација мита код Симовића означава тренутак у коме ова поезија напушта елиотовско осећање историје. Дубински разлог те одлуке је Симовићева скепса према хуманистичком потенцијалу културно-историјског памћења. У значајном делу Симовићевог опуса мит је деградиран зато што се више не види као темељ хуманитета.<sup>7</sup> Ако код Павловића у име модерног човека проговара Одисеј, ако се код Христића модерни човек мора обратити Федру да би сам себе чуо, код Симовића, Леда ћути. То ћутање је тренутак у коме се наслућује оно што је код Павловића немогуће наслутити, а то је слутња раскида између мита и савремености.

Симовићева поезија се отуда може читати и као симбол nelaгодности у елиотовском осећању историје. Тиме Симовић чини највероватније несвесни омаж Валтеру Бенјамину који је написао да „нема споменика културе који истовремено не би био споменик варварства” (Бенјамин 1974: 82).

За разлику од Павловића и Симовића код којих је приступ или полемика са елиотовском поетиком истовремено значила и отклон од валеријевске традиције, код Миљковића је рецепција мита изведена управо из „валеријевског” угла. Када узмемо у обзир описани спор између елитовске и валеријевске поетике, прво што нам пада на памет јесте реч парадокс.

То није случајно, будући да парадокси опседају Миљковића: то је песник који је херметичким стиховима одређивао суштину поезије, да би на исту ту тему писао савршено јасне и експлицитне есеје. То је песник чија је поетика била на најудаљенијој тачки од романтизма, а његова смрт је романтичарска и по годинама у којима га је затекла и по начину на који се догодила. То је песник који је настојао да споји две неспојиве поетике – симболистичку и надреалистичку – прву у којој је свест најзапосленија у процесу стварања песме и другу у којој је потпуно беспослена. Најзад, допишимо овом низу парадокса и један који можда није толико видљив, иако је очигледан. То је

<sup>6</sup> О веристичким елементима у Симовићевој поезији писао је Часлав Ђорђевић (Ђорђевић 1996: 36–42).

<sup>7</sup> У Симовићевом опусу могуће је ипак пронаћи и врло успеле песме у којима се хуманитет наслања на хришћански мит – тако добијамо веома цењену Симовићеву песму „Десет обраћања Богородици Тројеручице Хиландарској”.

моменат елиотовске инспирације код Миљковића, чија се поезија обично и са правом доводи у везу, пре свега, са Малармеом и Валеријем.

У Миљковићевој поезији је присутан снажан нанос традиције: наслов његове прве збирке *Узалуд је будим* као и истоимена песма представљају омаж линији песама „Santa Maria della Salute” и „Можда спава”; циклус „Седам мртвих песника” упућују на песничку традицију тадашње југословенске књижевности; „Триптихон за Еуридику” и „Прво певање” увезују Миљковићеве стихове у антички мит и Дантеов спев; циклус „Утва златокрила” и „Ариљски анђео” активирају национално фолклорно и средњевековно памћење. Па ипак, док у свести промичу наслови ових Миљковићевих збирки, циклуса и песама, тумач не може да на њих примени ни Павловићеву теорију антислике, нити у њима види Симовићево деградирање мита. У питању је сасвим другачији третман културно-историјског памћења чије је порекло не Елиотова поетика, већ француски симболизам.

Разуме се, везе Миљковићеве поетике са Малармеовом и Валеријевом поетиком већ су биле тема тумача (в. Новаковић 1996: 49–78). Међутим, можда би требало још једном нагласити то да је Миљковић, преузимајући поетичке постулате француског симболизма, нужно морао преузети и стрепњу песничког неуспеха, односно претњу тишине и празнине која окружује ову поезију. Код Миљковића се ова стрепња трансформисала у страх од бесмислености, у напету жељу да се спречи разливање речи: уколико се речи деперсонализацијом поезије истовремено ослобођају својих парадигматских значења, својих котви које их сидре, онда струје саме песме/поезије могу да речи одведу у различитим правцима и тако их разлију: зар песма онда не би била бунцање, конфузија, бесмисао?

Миљковићев опус (не само песнички, већ и есејистички) јесте сталан напор да се то разливање речи спречи. Његови француски претходници су имали поетичка решења којима су то језичко разливање спречавали. Долазећи након њих, Миљковић је имао неколико суплемената који су прикривали недостатак решења. На пример, у есеју „Поезија и облик” задатак спречавања разливања речи намењен је строгости облика. Међутим, у исто тако познатом есеју „Неразумљивост поезије” Миљковић напушта строгост облика у име једне надреалистички схваћене произвољности, која не би била конфузија, већ израз аутентичности. Све је то добро познато: Миљковићева поетичка лутања између неосимболизма и надреализма су коб онога ко је дошао прекасно, а то значи, после Валерија.

Тим поетичким лутањима, треба придодати најзад и комплекс културног памћења, које се разлистава у песниковим стиховима, са једним задатком, а то је да утврде и учврсте кохеренцију стихова, како се ослобођење речи не би разлиле. То значи да песнички, национални и универзални митови, не служе овде да, као код Елиота и елиотоваца, кроз њих проговори епоха. Они дакле, не служе ширењу песничке перспективе, већ сасвим у духу француског симболизма, њеном дубљењу.

Једноставније речено: културно памћење је код Миљковића реконтекстуализовано. То значи да је оно подешено тако да проговори о суштини по-

езије, а не о духу времена у коме песма настаје. Целина митског наслеђа дакле није ни негирана путем антислике као код Павловића, нити је деградирана као код Симовића, већ је путем метафоричног премештања повезана са мотивом песништва. Мит код Миљковића постаје једна циновска метафора песме, како би се путем те метафоре извела операција мишљења певања, односно претварања поезије у поетику (в. Петковић 1996: 19). На тај начин је културно памћење дехуманизовано – и то је у складу са маниром француског симболизма – у мери у којој оно не говори о човеку, већ о самој поезији, која је једина тема Миљковићевог песништва, залог њене продубљености и сна о њеној чистоти.

Закључимо: док Павловићев опус (попут Лалићевог или Христићевог, мада на донекле различит начин) настаје на тековинама Елиотове поетике, Симовићев опус упућује на њену границу. Миљковићев опус, са друге стране, представља настојање да се елиотовско осећање историје измири са малармеовско-валеријевским осећањем језика. У сва три случаја видимо да мит представља нови ослонац за песнички идентитет и саму могућност певања. Међутим, различити типови третмана мита које смо настојали да покажемо у овом раду, потврђују чињеницу да мит не ограничава ни песнички идентитет односно песничку индивидуалност, као што истовремено показују, на примеру Миљковића, а донекле и Симовића, да се он не мора нужно ограничити ни на елиотовску концепцију поезије.

## ЛИТЕРАТУРА

- Benjamin 1974: V. Benjamin, *Eseji*, Београд: Nolit.
- Валери 2010: П. Валери, *Медитеранска надахнућа*, Београд: Службени гласник.
- Гордић 1979: С. Гордић, „Песник повести и културе”, у: М. Павловић, *Избране песме Миодрага Павловића*, Београд: Рад.
- Деспих 2008: Ђ. Деспих, *Порекло песме*, Зрењанин: Агора.
- Ђорђевић 1996: Ч. Ђорђевић, „Веристички поступак у песништву Љубомира Симовића”, Краљево: *Повеља*, 1/1996, 36–42.
- Eliot 1975: T. S. Eliot, „Od Poa do Velerija”, у: S. Marić, Ђ. Vuković, *Poezija*, Београд: Nolit.
- Eliot 1991: T.S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat”, у: P. Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad: Svetovi, 469–475.
- Лалић 1997: И. В. Лалић, *О поезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Новаковић 1996: Ј. Новаковић, „Поезија као 'патетика ума': Бранко Миљковић и Пол Валери”, у: Н. Петковић (ур.) *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дом културе „Бранко Миљковић”, Гацин Хан, 49–78.
- Павловић 1972: М. Павловић, *Дневник пене*, Београд: Слово љубве.
- Павловић 1996: М. Павловић, *Велика скитија и друге песме*, Београд: СКЗ

Петковић 1996: Н. Петковић, „Инверзија поезије и поетике”, у: Н. Петковић (ур.), *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Дом културе „Бранко Миљковић”, Гацин Хан, 11–31.

Фрај 1999: Н. Фрај, *Песничка митологија*, Београд: Књижевна реч.

Slobodan V. Vladušić

TREATMENT OF MYTH IN POETRY OF MIODRAG PAVLOVIĆ, LJUBOMIR SIMOVIĆ  
AND BRANKO MILJKOVIĆ

(Summary)

Taking as an example three poets-Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović and Branko Miljković in this text we are trying to establish the basis of possible myth typology treatment in Serbian poetry after Second World War. This research has shown that the poet's identity after abandonment of (romantic) expressive theory and Ždanov's utilitarianism is relayed on myth. However, the approach is being made from different angles: Pavlović's poetry relays on the negation of myth through Eliot's concept of historical feeling and fitting of poets individuality in tradition; in one part of his opus Simović degrades the myth by which he questions the possibility of recognizing past through present and vice versa; Miljković's approach to myth is done through finished line of French symbolism within it the myth is recontextualized, the myth is no longer the language of poem through which it speaks about spiritual situation of time in which it's being made (like in Pavlović's work) it becomes cohesive factor of the poem instead, in other words the language by which the poetry speaks about itself.



Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ\*  
Учитељски факултет  
Лепосавић

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## МИСАОНО-ИДЕЈНЕ КОНСТЕЛАЦИЈЕ У „ПОЧЕТКУ ПЕСМЕ” МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Песма је памћење и мишљење, визија човека и света. Она захвата садашњост, прошлост и људска егзистенцијална питања. Али, она је истовремено и мисао и трансценденција. Поезија Миодрага Павловића је ерудитна и интелектуалистичка са наглашеном филозофском нотом. Зато уме да буде загонетна и херметична. То је последица наглашене мисаоности, необичних метафора, поетских слика и особене синтаксе. Све то чини да читаоци различито примају поруке његове поезије. Некада су те поруке у истој духовној равни са уметником, а некада са сазнајно-доживљајном нијансом друкчијом од оне коју нуди песничко тумачење. У рефлексивном слоју песме „Почетак песме” песника заокупља мисао о тајнама почетка љубави, живота и песме. Истраживање је имало за циљ да одговори на питања: 1. Шта претходи настанку ове песме под необичним насловом?; 2. Да ли она у целини говори о настанку песме, или песма тек треба да настане из једне личне ситуације која прераста у историјску? Следећи Павловићев став да приликом тумачења песничких текстова треба избегавати примењивање једне стриктне методе, указали смо да ову песму можемо тумачити на два начина: применом спољашњег и унутрашњег приступа књижевном уметничком делу, односно, применом Јаусове теорије рецепције и феноменолошког метода, јер чин стварања песме тајна је за онога који је чита, али тајна и вечита запитаност и за онога који је пише. Трагајући за мисаоно-идејним констелацијама песме и дајући одговор на постављена питања о њеној генези, закључили смо следеће: – Почетак, односно, настанак песме, живота и љубави заснива се на традицији, а сваки нови почетак је настављање и ново обогаћивање. Незаобилазност традиције у поетском стварању, присуство традиције у поезији свих времена – то је стваралачки проблем којим се бави ова песма.

**Кључне речи:** М. Павловић, „Почетак песме”, поетика, песма, традиција, љубав, живот.

Познато је да се поетика све више користи при одређивању мисаоних опредељења, разматрању песничког поступка и идеја појединих песника. О сопственом песничком умећу и опредељењима најбоље говоре сами песници. Њихово изношење књижевних идеја и поетичких погледа побољшава књижевни увид у савремену поезију. По нашем мишљењу, најприхватљивије је поетику дефинисао Пол Валери рекавши да је треба схватити као реч која означава све

---

\* snezanabascarevic@hotmail.com

што је у вези са стварањем или писањем дела. Полазећи од ове премисе трагамо за мисаоно-идејним констелацијама у песми „Почетак песме” Миодрага Павловића узевши у обзир његова поетичка гледишта, а то су: однос поезије и поетике, критика поезије, модерност и поезија, традиција и поезија. Есеји које смо узели у разматрање, а који доприносе овој теми, објављени су у Павловићевој књизи *Поетика модерног* (Павловић 2002: 65).

Поезија се, према Павловићу, остварује само у песмама. Али је и размишљање о поезији, такође, једна врста песничког чина и онда када се изрази у виду естетске теорије или критике поезије. Ново време је у знаку умножавања критичког писања. Примена филозофије на песничка искуства понекад је тако очаравајућа да превазилази саму поезију о којој пише. Поезија сваког доба отворена је за нова тумачења и оцене. Критичка анализа поезије отвара старо питање поделе на добру и лошу поезију. У есеју *Реторика и манир* Павловић пише:

„Критичка анализа поезије могућа је стварно када је реч о поезији коју ценимо. Добра се поезија може анализирати, лоша се може цитирати и одбацити општијим формулама обезвређивања. (...) Суд о вредности једног песничког текста мора се начинити пре извођења анализе; закључак се прави само за читаоца” (Павловић 2002: 91).

Поезија Миодрага Павловића је ерудитна и интелектуалистичка са наглашеном филозофском нотом. Зато уме да буде загонетна и херметична. Херметизам је опште место модерне поезије. Онеобичавање и стварање обиља асоцијација, уместо једносмерног и праволинијског исказа, постало је обележје и амблем стваралачке надрецепције којом је почела модерна песничка епоха (Башчаревић 2006: 114). Облике херметизма, у сфери српског песништва, налазимо у Павловићевој песми „Почетак песме”, пред којом застајемо у недоумици: – О чему песма говори?, јер нема читаоца који се може похвалити да је сасвим поуздано реконструисао њен смисао. Када се присетимо значајних тумача модерне поезије, примећујемо да је њихова анализа песама појединих песника проткана примедбама на нејасност. Дакле, одговор на недоумице тражимо у самој природи модерне поезије. Тумачи модерне поезије настоје да покажу да песме модерних песника морамо читати на начин који је суштински другачији од начина на који смо читали песме песника ранијег периода (Марино 1997: 107). Поједини стихови су до те мере замршени да је врло тешко трагати за јасним садржинским елементима.

Миодраг Павловић тврди да је песничко дело увек изнад своје интерпретације. Зато треба избегавати примењивање једне стриктне методе на тумачење разних песничких текстова, јер то постаје читање саме те методе, и није више читање песме. Ниједна интерпретација није коначна, дефинитивна, нити има интерпретације која искључује остале интерпретације. Ако би постојало завршно тумачење песничког текста, онда би се то звало истина о песничком тексту. Као аргумент за ову тврдњу наводимо део његовог есеја *Интерпретација песничког текста*:

„Као што се теолог и филозоф баве нашим неразумевањем света, тако се и интерпретатор поезије бави нашим неразумевањем песничког текста. Он даје да се наслути колико



ми ништа нисмо схватили из једног песничког текста, читајући га. Тумачење песничких текстова јесте једна неучтивост, посредна увреда сваком читаоцу поезије. Има само један начин да се тумач поезије извини за увреду коју наноси читаоцу песника и самога себе. Он мора да показује и недовршеност свог разумевања, па и саму немогућност да се оно доврши” (Марино 1997: 16–17).

Наука о књижевности нас учи да се књижевно дело у процесу читања конкретизује. Оно садржи тзв. места неодређености,<sup>1</sup> која читалац испуњава својом маштом, а како је фантазија разних читалаца различита, то се књижевно дело различито доживљава. Дакле, пошто писац књижевног дела не приказује ствари већ могући свет, задатак читаоца је да сарађује са делом и допуњава места неодређености својим аспектима и на тај начин, путем маште, замишља свет уметничког дела. Читалац, дакле, по феноменолошком приступу, служећи се фантазијским гледањем „чита” књижевно дело, или по Јаусовој теорији рецепције – довршава оно што је песник започео, идући за њим. Реч је о хоризонту очекивања,<sup>2</sup> где песник и читалац почињу равноправно да учествују у стваралачком процесу.

Већ смо нагласили да је по поетском изразу Миодраг Павловић особен песник. Песничка форма његовог казивања је таква да речи стварају посебне поетске знакове, тако да неки елементи приликом тумачења песме „Почетак песме” могу остати недовољно конкретизовани. Следећи Павловићев став да приликом тумачења песничких текстова треба избегавати примењивање једне стриктне методе, указујемо да ову песму можемо тумачити на два начина: применом спољашњег и унутрашњег приступа књижевном уметничком делу, односно, применом Јаусове теорије рецепције и феноменолошког метода јер, чин стварања песме тајна је за онога који је чита, али тајна и вечита запитаност и за онога који је пише. То није само питање тајне стваралаштва, рађања песме, њеног обликовања, већ и питање односа песника и песме, песме и читаоца. То је питање судбине поезије и песника.

У песничком тексту М. Павловића оцењујемо мисаоно-идејне констелације имајући у виду његов поетолошки манир. Песник се залаже за књижевност која је блиска животу и која стоји у чврстом односу с њим. У песми „Почетак песме” развијају се осећања, емотивне представе и расположења, која су производ ненаданих асоцијација (Грбић 1960: 167) и непрекидног реаговања песникове свести на утиске из света стварности. Игра имагинације и реалности, сплет емоција и фактографских елемената стварности стварају

<sup>1</sup> Роман Ингарден места неодређености назива и неиспуњеним квалитетом. Она омогућавају да се књижевно уметничко дело различито чита и различито испуни читаочевим кореспонденцијама.

<sup>2</sup> Решавајући проблем деловања уметничког текста и његовог примања Ханс Роберт Јаус је створио теорију или естетику рецепције. Основни чинилац на којем та теорија почива јесте прималац, а главна њена категорија јесте хоризонт очекивања. Књижевноуметничко дело настаје да би задовољило извесна очекивања публике: очекивања аутора, очекивања самог дела, очекивања књижевности. Та очекивања су конкретна па зато имају и своје конкретне, историјске видокруге. Све што се битно у развоју литературе дешава, дешава се, практично, у оквиру тих видокруга. Дело настаје, писац ствара, књижевност се организује да би се та очекивања задовољила, да би се тим очекивањима удовољило. У том схватању има се у виду и текст и писац, али прави активистички чинилац књижевности, у ствари, јесте прималац, читалац, публика.

нову слику и сугестивни ток, који се непосредношћу емотивних стања довршава у свести читаоца. Ако пажљиво прочитамо стихове ове песме, уочићемо да је реч о настојању да се модерни песнички образац изгради кроз синтезу симболичке поетике. Ради лакшег праћења анализе, наводимо песму у целини:

#### ПОЧЕТАК ПЕСМЕ

„Једна је жена прешла са мном реку  
по магли и месечини,  
прешла је уз мене реку  
а ја не знам ко је она.

У брда смо пошли.  
коса јој дуга и жута,  
блиска у ходу њена су бедра.

Напустили смо законе и рођаке,  
заборавили мирис родитељске трпезе,  
грлимо се изненадно,  
а ја не знам ко је она.

Нећемо се вратити крововима града,  
на висоравни живимо међ звездама, војске нас неће наћи,  
ни орлови,  
исполин један ће сићи међу нас  
и њу обљубити  
док ја будем гонио вепрове.

И деца ће наша у дугим песмама  
причати о почетку овог племена  
поштујућ бегунце и богове  
који пређоше реку”.

Загонетност и херметичност Павловићеве поезије последица је наглашене мисаоности и филозофских компоненти, необичних метафора и поетских слика. Све то чини да читаоци различито примају поруке његове поезије. Некада су те поруке у истој духовној равни са уметником, а некада са сазнајно-дживљајном нијансом друкчијом од оне коју нуди песничко тумачење. У рефлексивном слоју<sup>3</sup> песме „Почетак песме” песника закупа мисао о тајнама почетка љубави, живота и песме. У овом реферату одговарамо на питања: 1. Шта претходи настанку ове песме под необичним насловом?; 2. Да ли она у целини говори о настанку песме, или песма тек треба да настане из једне личне ситуације која прераста у историјску?

<sup>3</sup> Рефлексивност је нераздвајни део лирског певања, јер свака емоција изражава однос лирског субјекта према животу, али истовремено омогућава да се наслути суд о животу, свету, људској судбини. Нема лирске песме која не садржи рефлексију о суштинским животним истинама, сазнања тих истина или визије решења егзистенцијалних питања.

Песма почиње стихом:

„Једна је жена прешла са мном реку”

и завршава:

„Који пређоше реку”.

Спојени у целину први и последњи стих стварају трансцендентални слој песме. Лирски сиже је љубавни, носи снажне емоције, жељу за љубављу, ламент над њеном лепотом која је истецива и тајном која је несазнајна. У садржини је лирска прича о љубави, напуштању закона, рођака и мириса родитељске трпезе, о бекству у самотништво, потомству и новом животу, а тиме и новом почетку. Ту је сагледавање будућности у којој ће се од љубавних самотника родити ново племе које ће створити дуге песме у којима се приповеда о почетку новог племена, али и о бегунцима који су прешли реку. Цела лирска прича, омеђена „почетком песме” и „почетком племена”, пуна је неодређености.

Већ прва строфа изазива упитаност. Неодређеност је у првој речи строфе и песме. Реч је о *једној* жени. Особи која је први пут виђена и непозната. Чулно-осећајни знак *једна* претворен је у мисаони и ствара разне смисловне могућности. Представљена реалија у песми постаје претешка за перцепцију примаоца и позива га да својом конкретизацијом довршава места неодређености. У амбијенту слабе видљивости „по магли и месечини” састали су се мушкарац, демијург љубави, и жена, химера; пут и спиритус. Магла је симбол неодређеног, а месец – преображаја. Пар бегунаца прешао је реку, која је симбол за бекство у самоћу, одрицање од заједнице. Љубав је предочена као нешто случајно. Хоризонт очекивања отвара песничко питање: да ли је реч о жени која постоји или које нема, да ли је то иманентна визија жене или литерарна реалија. Једно је извесно – она је непозната.

У стиховима друге строфе:

„У брда смо пошли.  
Коса јој је дуга и жута,  
Блиска у ходу њена су бедра”

препознајемо исповедни тон и типску ситуацију. То су стихови песничке интимае. У њима је дат опис жене. То је слика увећане оптике. Она има дугу, жуту косу. Коса је метафора за снагу и моћ. Та жена, иако је непозната, физички је блиска песнику („блиска у ходу њена су бедра”).

У трећој строфи сликовито је описано бекство љубавника у самоћу, што је метафора за бекство песника у индивидуалност и стваралачку осаму. Они напуштају законе биолошке породице и родитељску трпезу, која је симбол за заједништво, и препуштају се изненадној љубави. Ово је метафора о оплођавању индивидуалног општим, појединачног традицијом. Први пут на крају ове строфе, а други пут у целој песми, понавља се стих:

„А ја не знам ко је она”,

којим се асоцира празнина у мотивацији љубави, која се предочава као случајност.

У четвртој строфи лирски субјект је изричит у ставу да се непозната жена и он неће вратити у цивилизацију. Срећу су нашли на узвишењу, међу звездама. Звезде су симбол за светлост, а светлост је симбол за свет без обличја, без правила, без закона (подсећамо на констатацију да су љубавници напустили рођачке законе). Љубав је, и овде, предочена као нешто непознато: „једну жену” обљубиће „исполин један”. Реч *један/а* еквивалентна је речи *неки/а*. Обе особе су незнанци.

Долазећи, овом анализом, до последње строфе уочавамо да наслов песме кореспондира са завршетком, а заједнички именитељ им је глаголска именица „почетак”. Успостављена је кореспонденција између два феномена, а то су *почетак песме* и *почетак племена*. Наслов песме сугерише на певање о почетку песме, тренутку њеног настајања, али сугерише и певање о времену када се јавила песма. Уочавамо и да се синтагма „почетак песме” јавља само у наслову. У тексту песме нигде се не говори о почетку песме. Реч „песма” јавља се тек у завршној строфи:

„Деца ће наша у дугим песмама  
Причати о почетку овог племена”.

У песми, дакле, нема спојева „почетак песме”, али има споја „почетак племена”, који успоставља паралелу са насловом. Увиђамо да бекство у индивидуално није успело. Од бегунаца се ствара ново племе. Како се обнавља људска заједница, обнавља се и певање.

Евидентно је да Павловић у овој песми пева о почетку љубави, живота и песме. Сви ови почеци имају давнашње корене, а сваки почетак после прапочетка је настављање и обогаћивање. Незаобилазност традиције<sup>4</sup> у поетском стварању, присуство традиције у поезији свих времена – то је стваралачки проблем којим се бави ова песма. У Павловићевом књижевном стварању успостављена је равнотежа између књижевнотеоријског и књижевноуметничког промишљања. Проблему односа традиције и савремености посветио је низ теоријских текстова и велики број песама. После четрнаест година о песми „Почетак песме” написао је следеће:

„А почетак песме нису запевали ни љубавници ни ратници, него они који долазе после њих, и који виде историјску димензију претходног догађања. Дакле, онај ко пева зна да се песма догодила пре њега. Никада нема првог певача, као што нема ни првог љубавника. Нема ни почетка песме, мислим данас, има само певања”.

Тумачећи ову песму, а ослањајући се на Павловићеве експлицитне исказе у есејима, дошли смо до сазнања да је на мисаоном плану (у слоју идеја) у њој реч о традицији садржаној у певању, односно, песми. Почетак сваке песме није у конкретној песми која се чита, него у неким давно написаним

<sup>4</sup> У свакодневном говору, у области књижевног стварања и књижевног вредновања, израз традиција указује на однос садашњости и прошлости или на став садашњости према прошлости, који се стално мењао кроз историју књижевности.

песмама, као што ни почетак љубави није у конкретној ситуацији него је у неким прадавним ситуацијама. Љубав је велика тема многих песника (Деретић 1997: 124). Павловић љубав доживљава као неку врсту светлог поздрава живота. Тај светли поздрав живота, требало је да значи неку врсту бекства из тамних простора у којима се песник кретао.

У свом песничком стваралаштву Павловић је посегао за ревалоризацијом наше неправедно запостављене песничке прошлости. Његово схватање модерности не искључује појам традиције. О томе се експлицитно изјашњавао у својим есејима. Песник сматра да трагање за архаичним значи наглашавање особености сопственог културног наслеђа, „откривање ризница општељудског, суштински песничког мишљења”. О ставу песника према сопственој културној традицији, он пише да „литерарна традиција никада није само једна традиција”, и да песник може да бира која му грана сопствене традиције више значи и више помаже. Песници су увек изданци неке традиције и неког претходног развоја. Треба бити свестан своје културне традиције, али не бити традиционалиста, јер то значи „наслањати се на своје претходнике, без труда да се за своје проблеме нађу и своја решења”. Свест о сопственој културној традицији јесте развијена свест о садашњем тренутку и његовим задацима. А то значи ослањати се не само на литературу која нам непосредно претходи, већ и на оне периоде који су нам временски удаљенији. У есеју *Чему поезија* пише:

„...ако поезија има неку снагу, њена снага је у томе што није ништа ново, што она никада није била ништа ново. Њена снага је у томе што узимајући на себе вид предмета, чини свој вертикални продор кроз време: трајањем – у будућност, подсећањем, подстицањем нашег сећања – у прошлост. Ту вредност транстемпоралне комуникације поезије свако време мора поново да открије, а то откриће је потврда универзалности песничке речи” (Павловић 2002: 124).

У следећем исказу је још експлицитнији:

„Ако у једној књижевности постоје само две песме написане, то су већ две традиције, могућност избора је већ дата. Сваки песник и свака генерација пронаћи ће да им је дуго раздобље књижевне прошлости занимљиво, али се нико не може понашати као да нико пре њега на том језику није писао поезију. Свесно или несвесно, ми смо увек изданак неке традиције, и неког претходног развоја. Чак и ако бисмо хтели да седимо у пустињи и да ћутимо”.

Миодрага Павловића можемо окарактерисати као песника који и пева и мисли; који својом умношћу и уметничким творењем трансцендира далеке просторе и древно време. Чињеница је да је категорија времена појам који је понајвише обележио прошли и садашњи век у трансдисциплинарном научном дискурсу. Уколико покушамо да га сагледамо у ширем контексту историје мишљења можемо уочити да је он остао или у домену саморазумљивог или је задавао проблеме онима који су га поставили као изазов сопственом разумевању (Радосављевић 1997: 31). Наша анализа Павловићеве песме била је усмерена и вођена питањем о трима категоријама времена: прошлости, односно, традицији, садашњости и будућности, које су се показале као суштински траг на путу откривања саме њене природе. Овом приликом присећамо

се Кантовог имплицитног става да је „време услов свих појава уопште” (Кант 1976: 68). Он тврди да је време само форма нашег спољашњег и унутрашњег опажања. Тако је његов појам времена утемељен учењем о чистој чулности. У том погледу априорност времена на нивоу чулности откриће неодвојиву повезаност времена и субјекта у овој Павловићевој песми. Време је једнако везано за физички свет и за персоналну егзистенцију.

Феномен песме је пут којим М. Павловић пролази кроз време. Он коегзистира у свим временским категоријама. Однос традиција–песма подложни су укрштању својих семантичких поља, сила и облика. Тесан однос традиција–песма омогућава и приближавање бића и језика, разгранавање теме простора, аутентичне и неаутентичне егзистенције. Време је, у структури песме „Почетак песме”, једна од примарних категорија егзистенције. Кореспонденција или укрштање временских деоница стварају лирски субјект као темпорални медиј између феномена прошлости, сензације садашњости и условности будућности. Време највише утиче на илузију стварности и твори најбољу стварносну илузију у песми. Поредак и исход ствари зависи од времена. Диптихон *хтоноса јуче* и *данас* мења се према превази наизменичне доминације једног или другог. Време постаје кретање кроз текст песме. Све у песми трансцендира из прошлости и значи сад. Жерар Женет је говорио: „Док судимо о прошлости она и даље струји у нама”.

Човек не може победити време, али се у појединим моментима може уздићи до вечности. Павловић је песник који је остао постојан у интересовању за духовне вертикале, судбинска исходишта, цивилизацијске условљености, за праисконске слојеве. Садржински, просторно и временски, његово песништво представља духовну координату која спаја данашња и некадашња искуства и амалгамише их у надвременска.

На крају истичемо да смо пажљивим читањем и тумачењем ове песме открили скривене смислове који се нису могли директно извести, јер је уметничка творевина говор у којем је важан део значења прећутан. Трагајући за мисаоно-идејним констелацијама песме и дајући одговор на постављена питања о њеној генези, с почетка реферата, закључили смо следеће: – Почетак, односно, настанак песме, живота и љубави заснива се на традицији, а сваки нови почетак је настављање и ново обогаћивање. Чињенца је да велики песници, понегде, увек остану тајна и тешко одгонетљиви углови њихових песама остају изазов за даља истраживања и тумачења. Тако је и са песништвом М. Павловића. Сматрајући да само кроз ризик трагачког можемо стићи до одређених резултата, у овом реферату, хипотетички смо приступили решавању постављеног проблема, у нади да ће неки његови делови значити допринос у проучавању књижевног стваралаштва овог великог песника.

## ЛИТЕРАТУРА

- Башчаревић 2006: С. С. Башчаревић, „Семантичке компоненте у песми ’Камен’ Бранка Миљковића”, Панчево: *Свеске*, бр. 82, Панчево, 114.
- Грбић 1960: Д. Грбић, „Поезија револта и слома”, Београд: *Савременик*, VI/9, Београд, 167.
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Ђорђевић 1974: Ч. Ђорђевић, *Миодраг Павловић песник хуманистичке етике*, Крагујевац: Светлост.
- Ђорђевић 1997: Ч. Ђорђевић, *Песниково свевидеће око*, Београд: Просвета.
- Кант 1976: И. Кант, *Критика чистог ума*, Београд: БИГЗ.
- Кордић 1976: Р. Кордић, *Говор с дна*, Београд: Вук Караџић.
- Коцић 1996: З. Коцић, *Тањска светла*, Ниш: Просвета.
- Марино 1997: А. Марино, *Модерно, модернизам, модерност*, Београд: Народна књига.
- Павловић 2002: М. Павловић, *Поетика модерног*, Нова Пазова: Бонард.
- Поповић 1985: Б. А. Поповић, *Епски распони Миодрага Павловића*, Београд: Графос.
- Радосављевић 1997: З. Радосављевић, „Појам времена у Хегеловој филозофији”, Београд: *Theoria*, бр. 1, Београд, 29–63.
- Солар 1971: М. Солар, *Питања поетике*, Загреб: Школска књига.
- Тодоров 1986: Ц. Тодоров, *Поетика*, Београд: Филип Вишњић.
- Шлегел 1992: Ф. Шлегел, *Разговор о поезији*, Београд: Рад.

Snezana S. Bašćarević

THINKING-IDEA CONSTELLATION IN “THE BEGINNING OF THE POEM”  
OF MIODRAG PAVLOVIĆ

(Summary)

The poem is remembering and thinking, the vision of a man and the world. It includes today, past and human existential questions. But, in the same time, it is also thought and transcendence. The poetry of Miodrag Pavlović is erudite and intellectual with stressed philosophical note. That is why it can be mysterious and hermetic one. It is the consequence of stressed meaningfulness, unusual metaphors, poetic pictures of his poetry. Sometimes, these messages are in the same spiritual level with the poet, and sometimes with cognitive-experiential note, different from this one offered by poetic explaining. In the reflexive level of the poem “The beginning of the poem”, the poet is occupied by the thought about secrets of the beginning of love, life and poem. Searching for thought-idea constellations of the poem, and giving the question on asked questions about its genesis, we conclude: Beginning, that is, genesis of the poem, life and love is based on the tradition, and every new beginning is continuing and new enriching. Unavoidableness of the tradition in poetry creating, existence of the tradition in the poetry of any time – it is creating problem with which this poem is occupied. The beginning of any poem is not in the concrete poem which is reading, but in some early written poems. In his poetry creation Pavlović is searching the revalorization of our unjustified neglected poetry past. His understanding of the modern does not exclude the term of tradition.





Ђорђе М. ДЕСПИЋ\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## СРПСКА ПОЕЗИЈА У КРИТИЧКО-ЕСЕЈИСТИЧКОЈ ПРАКСИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА\*\*

Рад настоји да представи виђење српске поезије кроз критичко-есејистички рад Миодрага Павловића. Тежња ка доследном обухватању простора и развоја српске поезије не обележава међутим само његов есејистички опус, него и антологичарски рад, којим легитимизује своја књижевно-историјска, поетичка и естетичка гледишта, а која експлицитно износи у својим есејима, како пре *Антологије српског песништва* (1964), тако и после ње. У складу са Павловићевим целовитим сагледавањем српске поезије рад тежи да укаже на промишљања и вредновања свих оних по њему важних књижевно-историјских слојева, од усмене лирике и српске средњовековне поезије, до поезије модерног доба. Заједно са Павловићевим антологичарским подухватима ови есеји представљају поуздану и убедљиву вредносну оцену српске књижевне традиције, и јединствен су пример једног готово системски преданог промишљања и обухватања нашег песничког наслеђа. Такође, у раду се указује и на неке специфичне одлике Павловићевог критичко-есејистичког поступка, али и на кореспонденцију која се успоставља између његових есејистичких и песничких текстова.

**Кључне речи:** есеј, српско песништво, традиција, читање, интерпретација, антологија.

Име Миодрага Павловића у српској култури вероватно се најпре везује за његову поезију. Ова чињеница свакако не чуди будући да је заједно са другим, генерацијски блиским песницима (В. Попа, И. В. Лалић, Б. Миљковић, Ј. Христић, С. Раичковић), био предводник послератне српске модерне, а потом постао и једно од најдоминантнијих песничких имена друге половине 20. века. Још од прекретничке и превратничке збирке *87 песама* (1952), Павловић, заједно са Васком Попом, постаје синоним за повратак српске поезије модерној поетици, коју ће наредних деценија својим опусом плодно обележити и аутентично афирмисати.

---

\* despy@eunet.rs

\*\* Рад је настао у оквиру Пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Павловићево књижевно стварање и ангажовање, међутим, није вредно само као песничко. Представиће се и као приповедач (*Мост без обала*, 1956; *Битни људи*, 1995), путописац (*Кина – око на путу*, 1982; *Путеви до храма*, 1991; *Отварају се хиландарске двери*, 1997), опробаће се као драмски писац (*Игре безимених*, 1963; *Корази у подземљу*, 1991), а биће запажен и као романсијер (*Други долазак*, 2000; *Афродитина увала*, 2001; *Краљица таме*, 2001; *Бесовски вртлози*, 2006). Посебну пажњу, међутим, заслужује његово импресивно есејистичко дело. Могло би се чак рећи, без пуно двоумљења, да је у контексту трага који његово стваралаштво оставља у српској књижевности есејистика барем подједнако вредна и важна колико и стихови које исписује. У том смислу, кроз призму Павловићевог опуса српска поезија могла би се посматрати барем на две равни: на равни новог критичко-есејистичког њеног сагледавања и вредновања, али и на равни аутентичног песничког доприноса развиту њених токова.

Ако песнички опус нуди иманентну поетику једног песника, онда критичко-есејистички његов рад може бити схваћен, и најчешће јесте, као експлицитна његова поетика. Управо се код Павловића може приметити да се залагање за модерне песничке токове и критичко-теоријску мисао развија паралелно, и у виду поетски-иманентне, и у виду дискурзивно-експлицитне поетике. То је видљиво већ у првој деценији његовог стварања када напоредо са песничким доживљајем света (*87 песама*, 1952; *Стуб сећења*, 1953; *Октаве*, 1957) износи и своје виђење књижевности кроз критичко-есејистичку мисао *Рокова поезије* (Павловић 1958), књиге која је била „изазов борнираној политичкој свести и партијској култури” (Палавестра 2008: 586). Тих педесетих година прошлог столећа, дакле, разматрајући начелна питања о поезији, пишући приказе који спајају критику и есеј, и представљајући се већ тада врским интерпретацијским огледима, *Рокови поезије* оцртавају Павловићеве поетичко-естетичке оријентире, и јасно наговештавају смер не само избора његовог европског књижевног наслеђа (Лотреамон, Јејтс, Бодлер), већ и новог читања националне песничке традиције (Дис, Бојић, Матић, Давичо, Попа). На овим поставкама стваралачких и естетичких проблема Павловић ће развити један духовни и културни императив који ће у наредним деценијама постати препознатљив и у критичко-есејистичком опусу, и у антологичарском раду, али и у његовој поезији.

Павловићева критичко-есејистичка пракса може се сагледавати на неколиким плановима. Они се најчешће међусобно преплићу и додирују, те не морају нужно бити одвојени. На првом би се могли пратити и препознавати теоријски проблеми везани за саму природу и функцију књижевности, као и поетичко-естетички принципи којих се он придржава у вредновању и тумачењу српске песничке традиције, и у том виду нарочито се истичу три његове књиге: *Рокови поезије*, посебно прво поглавље – *Теме*, затим *Дневник пене* (Павловић 1972) и *Поетика модерног* (Павловић 1978). Такође, на самом почетку он ће се у поступку ослањати на критичко-теоријске постулате англо-америчке школе и феноменолошког учења, али ће временом његови текстови ослонац проналазити и у другим теоријама и методолошким приступима, и

ова препознатљива методолошка плуралност, односно неискључивост, нешто је што обележава његов поступак проучавања књижевног дела.

Када је у питању раван књижевно-есејистичког сагледавања и вредновања српске поезије, средишње место припадало би свакако текстовима у којима аутор даје ново читање и вредновање националног песништва. Са овим задатком пред собом Павловић се оглашавао већ у *Роковима поезије*, али усредсређено у овај подухват креће од књиге огледа *Осам песника* (Павловић 1964),<sup>1</sup> коју даље развија *Поезијом и културом* (Павловић 1974),<sup>2</sup> те допуњује *Ништитељима и свадбарима* (Павловић 1979).<sup>3</sup> Сав овај критичко-есејистички рад, међутим, може се разумети као наглашавање властите *Антологије српског песништва* (Павловић 1964а), у којој је изнео виђење оквира и развоја српске поезије од XIII до средине XX века. Стога есејистички опус о српским песницима можда најпре треба прихватити као функционално и непрестано проширивање аргументације и критеријума датих у предговору *Антологије*, односно као есејистички продужену артикулацију антологичарских вредносних судова. Осим есеја о српској уметничкој поезији, у овом оквиру треба сагледавати и његове есеје о усменој и средњовековној књижевности које по први пут, заједно са есејима о српским песницима, објављује у *Ништитељима и свадбарима* (Павловић 1979), док ће се у *Обредном и говорном делу* (Павловић 1986), односно у *Огледима о народној и старој српској поезији* (Павловић 1993), жанровски издвојено и заокружено бавити нашом најстаријом књижевношћу.

С тим у вези, разматрање Павловићевих есеја подразумевало би препознавање оне усмерености која се у његовом проучавању поезије развија од наглашавања песме као релативно аутономног естетског феномена, што се у *Роковима поезије* може најпре препознати, до све интензивније тежње да се она посматра и разуме кроз одређену традицијску линију. Павловић ће се у ствари временом све изразитије ослањати на Елиотову концепцију традиције, изграђујући тиме не само вредносну слику песника којег испитује већ и представу о оквирима и развојним тенденцијама српског песништва.

После *Рокова поезије* и уводног есеја *О књижевној традицији*, први концепцијски озбиљнији текст на ову тему свакако је његов предговор за *Антологију српског песништва*, посебно завршни, сумирајући део, где се оглашава надахнутим теоријским, модерно утемељеним и аргументованим промишљањем српске песничке традиције. Овој елиотовској теми он ће се често окретати, а овде осим што наглашава значај традиције и потребу сав-

<sup>1</sup> У овој књизи Павловић пише огледе о Јовану Дучићу, Душану Срезојевићу, Милутину Бојићу, Владиславу Петковићу Дису, Аници Савић-Ребац, Момчилу Настасијевићу, Радомиру Продановићу и Васку Попи.

<sup>2</sup> Овде се бави поезијом Симе Милутиновића Сарајлије, П. П. Његошем, Бранком Радичевићем, Ј. Ј. Змајем, Јованом Грчићем Миленком, Ђорђем Рајковићем, Драгом Дејановић, Војиславом Илићем, Алексом Шантићем, Лазом Костићем, Миланом Ракићем, Вељком Петровићем, Велимиром Живојиновићем Массуком, Станиславом Винавером и Растком Петровићем.

<sup>3</sup> Од песника новијег раздобља српске поезије, ту су Његош (поновљени текст о *Лучи микрокозме*), Стерија, нови оглед о Змају, текст о Радовану Кошутићу, Бори Станковићу, Пандуровићу, Матићу.

ремене поезије да успоставља дијалог са националним књижевним наслеђем – наслеђем које јој заправо и прибавља њен прави идентитет – аутор истиче и неколике проблемско-тематске линије у којима препознаје траг песничког континуитета у српској поезији, односно знак виталности националне песничке традиције.

Тако једну линију, ону која изражава општење са мртвима, Павловић препознаје у вертикали која се од Ивана В. Лалића, преко Настасијевића, Анице Савић-Ребац, Шантића и Јована Суботића спушта чак до Јефимије, а рекли бисмо и до усмене поезије, на чије ће примере сам аутор указати у будућим својим текстовима.<sup>4</sup> Другу линију, ону апокалиптичне инспирације, проналази у поезији од Ј. Суботића, па преко Војислава Илића, Диса, Срезојевића, до Радомира Продановића и Стевана Раичковића. Ту је најпосле и линија која артикулише „трагичне историјске тренутке”, богата тужбалицама, плачевима, јеремијадама (Павловић 1964: 88), а која се протеже од наше старе поезије, преко Орфелина, Мушицког и Стерије, до Змаја, Костића, Шантића, Бојића, Скендера Куленовића, Лалића и Попе, „као да од страдања и плача никада времена за предах није ни било” (Павловић 1964а: 89). Сматрамо да су ове линије, иако дате у широком књижевно-историјском замаху, зналачки изведене, у духу поетичких сродности и са осећајем за нијансе у песничким сензибилитетима, али и да нису и сасвим случајно баш оне наглашене, те да представљају и израз и импулс самих Павловићевих стваралачких опредељења. Општење са мртвима и есхатолошка питања, апокалиптична визија и имагинација, заједно са трагичношћу и драматичношћу цивилизацијских момената и пресека – све су то важне проблемске тачке Павловићеве поезије коју управо тих година почиње интензивније да артикулише у свом митско-историјском и културно-друштвеном циклусу певања (*Млеко искони* (1962), *Велика скитија* (1969), *Светли и тамни празници* (1971), *Хододарје* (1971)), а што ће се можда као кључни облик његовог песничког сазнавања човека и света препознати и у будућем стварању.

Но, овим проблемским и поетичким линијама, које Павловић у предговору своје *Антологије* експлицитно препознаје и артикулише као линије континуитета токова српске поезије, можемо придодати и оне такође убедљиво изнађене, а које исходе из његових критичко-есејистичких текстова. Једна од њих била би тематска линија наглашене ирационалности у поезији, коју аутор исписује кроз есеје о Јовану Стерији Поповићу, Змају и Сими Пандуровићу, рецимо. Друга би била, у различитом степену уочена, линија еротске инспирације. Она је наглашеније препозната код Бранка и Лазе Костића, Драге Дејановић и Радована Кошутића. Код Диса је присутна у виду „еротских сањарија” (Павловић 1958: 293–294), код Винавера као „еротично блаженство музике” (Павловић 1974: 207), код Црњанског као „еротско надахнуће” (Павловић 1964а: 63–64). Иако поседује истанчан сензибилитет за ову тему, сам Павловић у својој поезији ређе ће је наглашавати, а када је и обрађује она је најчешће дата кроз облике еротске антропоморфизације природе (*Октаве*,

<sup>4</sup> Да поменемо само оглед *Народна песма „Браћа и сестра”* (Павловић 1986).

1957; *Заветине*, 1976), и тек ће у познијим стиховима добити на већој поетичкој важности (*Orgia sacre, Orgia profana*, 1996). Трећа линија била би она која се одређује према митско-антрополошким и наглашеним традицијским основама певања. Она се у његовим есејима развија од усмене књижевности и српских средњовековних житија преко Симе Милутиновића Сарајлије, Његоша, Војислава Илића и Шантића, до Настасијевића, Растка Петровића и Попе, на пример.

Свакако, овом последњем низу припада и сам Павловић. Његова обузетост линијом певања заснованом на митско-историјском и антрополошком искуству безмало је без преседана у нас, чиме свај читалачки доживљај континуитета српске поезије и стваралачки подупире и потврђује. Наиме, кроз своје вишедеценијско песничко стварање Павловић ће се представити као песник који своју инспирацију модерно црпи из традицијских простора, као стваралац нарочите духовне знатижеље, културног сензибилитета и литерарне компетенције. Сведоци смо, дакле, да ће се окренутост српској и светској књижевности и уметности уопште, његова занимања за мит и повест, антрополошке преокупације и склоност ка актуелизовању различитих друштвено-културних и цивилизацијских пресека, рефлектовати готово напореда и у песничким и у есејистичким делима, а касније и у романсијерским остварењима. Све то чини да безмало сваки предмет Павловићеве мисаоности, његове интелектуалне и уметничке радозналости доживимо и прихватимо као феномен који прераста почетну артикулисаност, и поприма функцију поетичко-естетичке и идејне нити којом се прожима највећи део његовог укупног књижевног опуса.

\*

Павловићеви огледи о народној и старој српској поезији представљају резултат његовог есејистичког интересовања за српску књижевну традицију најстаријих времена, од лирске и епске усмене поезије до средњовековне књижевности. Према овом простору српске културе он се још од 1964. године и *Антологије српског песничтва* експлицитно одредио. Њоме по први пут у антологијском сагледавању српске поезије средњовековни текстови постају саставни део српског песничтва. У наредним издањима *Антологије* овај статус значајног слоја српске песничке баштине не само да ће се одржати већ ће се проширивањем избора, као и уврштавањем усменог стваралаштва, он још више потврдити.<sup>5</sup>

У том смислу, осим што ће се његовом *Антологијом* учинити пресудан корак у конституисању свести о духовним, књижевним, али и временским границама наше књижевне баштине,<sup>6</sup> аутор ће 1982. године саставити и обја-

<sup>5</sup> Значај усмене и српске средњовековне књижевне баштине видљив је и у самој Павловићевој поезији, а у *Пореклу песме* настојали смо да укажемо на евидентне интертекстуалне везе које Павловић успоставља и према овом корпусу српске књижевне традиције (в. Деспић 2007).

<sup>6</sup> На овом месту треба нагласити цитат из Павловићевог предговора у којем образлаже свој избор и износи ироничну алузију на критеријум и оквир избора Поповићеве *Антологије новије*

вити и *Антологију лирске усмене поезије*<sup>7</sup> којом консеквентно наглашава и заокружује већ изнето одређење за ширењем традицијских оквира српске књижевности, и овим песничким корпусом прошириће сва наредна издања *Антологије српског песништва*. Стога Павловићев доживљај српске поезије као израз постојаног континуитета постаје потпунији и до краја уобличен тек од 5. издања његове *Антологије*, и то уврштавањем усмене лирике.

Есеји о српским песницима свакако су незаобилазно поље Павловићеве есејистике. Они представљају израз његове осведочене књижевне мисије усмерене ка новом читању и вредновању српског уметничког песништва, те заједно са огледима о усменој и старој српској поезији, као и антологичарским подухватима, чине импресиван књижевно-историјски напор ка адекватнијем обухватању и вредновању укупног простора српске песничке традиције. Док су својевремено прихватани као глас превредновања традиције, данас се његови текстови најпре узимају безмало као обавезна, поуздана и убедљива полазна основа за њено естетски релевантно сагледавање. Они су збиља јединствен знак не само књижевно-историјске преданости већ су и пример утемељених критичких мерила и бриљантних интерпретацијских способности којима осваја саме врхове српске критичко-есејистичке праксе.

Иако је најчешће означаван као песник изразите класицистичке и антиромантичарске оријентације и инспирације,<sup>8</sup> Павловић српском класицизму не посвећује пуно есејистичке пажње. Премда су у његовој *Антологији* присутни бројни класицисти (попут Лукијана Мушицког, Павла Соларића, Василија Суботића, Никанора Грујића, Ђорђа Малетића и Јована Суботића, на пример), и мада сматра да је баш ту присутан „релативно највећи број случајева за књижевно-историјско ревалоризовање”, па чак и „права мала књижевно-историјска открића” (Павловић 1964а: 28), те да „у песмама наших класициста има истинске мисаоности и праве узвишености”, аутор ће есејистички текст, вредносно веома афирмативан, посветити тек Јовану Стерији Поповићу.

С друге стране, она „антиромантичарска оријентација и инспирација” у Павловића песника не подразумева занемаривање романтичарског периода у развоју српске поезије код Павловића тумача и књижевног историчара. Напротив, у његовим есејима српско романтичарско песништво добија немали простор, премда се то није могло очекивати по неким оценама које износи у предговору своје *Антологије*. Он, наиме, тада у нашем романтизму не види вредност која би одговарала његовом књижевно-историјском значају и популарности: „Испод његове гласне разбарушености најчешће налазимо узан сензибилитет и неразвијену мисао” (Павловић 1964а: 39). Па ипак, писаће о готово свим великим српским романтичарима: Сими Милутиновићу Сарај-

*српске поезије*: „Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће!” (Павловић 1964а: 18).

<sup>7</sup> Друго издање излази у Књижевним новинама 1989, а треће издање у Просвети 1999. године.

<sup>8</sup> На овакво означавање Павловићевог песничког опуса највероватније је утицала крајње тачна констатација Зорана Мишића, коју овај критичар износи у тексту *Око једне књиге и њеног наслова* још 1952. године, када је објављена прва Павловићева песничка књига, *87 песама* (Мишић 1996: 52).

лији, Бранку Радичевићу, Његошу, Змају, Лази Костићу, али и оним мањим ствараоцима попут Јована Грчића Миленка, Ђорђа Рајковића или Драге Дејановић, на пример. Уосталом, његова *Антологија српског песништва* у односу на претходну *Антологију старије српске поезије* (1953) Младена Лесковца, рецимо, уврстиће четрнаест песника овог раздобља са укупно тридесет и три песме, што је за шест песника и четрнаест песама више, како то врло прецизно примећује Драгиша Живковић у својим *Токовима српске књижевности* (Живковић 1991: 42). И тај податак довољно сведочи о отворености Павловићевог читалачког духа према романтичарском раздобљу, да не помињемо однос који аутор има према усменом (лирском) стваралаштву, које је основна језичка, формална, ритмичка, интонациона, мотивско-тематска грађа, односно она основна традиција за коју се сами српски романтичари опредељују.<sup>9</sup> У том смислу, за разлику од класициста, српски романтизам одликује, како то Павловић наводи још у својој *Антологији*, „спонтанија песничка дикција, једноставније строфичке структуре, народскији језик, приступачнији и наивнији садржаји, активније присуство личности и њених осећања у песми” (Павловић 1964а: 43). По њему су „велика четворка” српског романтизма Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Змај и Лаза Костић, и у њима види наше „веће” песнике, препоручујући притом „поделу песника на веће и мање, одричући се категорије *великог песника*” (Павловић 1964а: 44).

Највише есејистичке енергије Павловић ипак посвећује српској модерни. Поред сјајног огледа о поезији Војислава Илића који се као парнасo-симболиста јавља на међи нашег романтизма и модерне, Павловић исписује текстове посвећене практично свим значајнијим песницима овог раздобља. Пише о Шантићевој *Претпратничкој вечери*, тој антолозијски незаобилазној, „носталгичној и описној, чувственој и трагичној, конкретној и визионарској” (Павловић 1974: 107), о Дучићевом песништву пише текст који се данас сматра кључним за његову ревалоризацију (Негришорац 2009: 46), поводом Ракићеве поезије исписује можда своје најјеткије редове, Сими Пандуровићу поклања два есеја, врсан оглед о Дису пише још у *Роковима поезије*, пише о Вељку Петровићу, Душану Срезојевићу, Милутину Бојићу, Велимиру Живојиновићу Massuki. Но када је у питању песништво између два светска рата, Павловићева критичко-есејистичка пракса знатно је ужег обима. Експресионизам и надреализам једва да га привлаче. Пише о Растку, Душану Матићу и Оскару Давичу, прилично афирмативно пише о Винаверу, док за Момчила Настасијевића ипак даје оцену јединог „великог песника” у овом међуратном раздобљу. Есеј посвећује чак и Аници Савић-Ребац, али не и једном Црњанском, и то је можда највеће „присутно одсуство” у његовом критичко-есејистичком опусу.

<sup>9</sup> Поред основног утицаја народног стварања, прву половину 19. столећа у српској књижевности карактеришу и разноврсне, често и потпуно опречне, поетичко-естетичке тенденције. Упореди став Драгише Живковића: „Српска књижевност тога доба је и постромантичарска и предромантичарска, и класицистичка и сентименталистичка, и просветитељски општечовечанска и романтичарски национална, па чак, у неким жанровима, и класицистички реалистична (комедије, сатире)” (Живковић 1991: 45).

О Васку Попи, најзаступљенијем песнику његове *Антологије* у којој је присутан са 17 песама (Дучић има 11, а Настасијевић 10), Павловић пише есеј још у *Роковима поезије*. Висока оцена Попине поезија изнета тада потпуно кореспондира са његовим присуством у *Антологији*. Но, након есејистичке књиге *Осам песника* (19646), у каснијим издањима есеја о српским песницима, Павловић неће уврстити овај текст о најважнијем песнику власите *Антологије*. У новом предговору за допуњено 5. издање *Антологије* из 1984. године, Павловић помиње и Дучића и Настасијевића, али Попу, највећег српског песника по логици антологијске заступљености, неће поменути ниједном(!). За нас је то знак њене тихе ревизије, једнако као и саме оцене Попиних песама.

\*

Специфичност Павловићевог есејистичког поступка огледа се у настојању да се песничко дело промишља кроз његово формално-садржајно јединство, да се препознати чворишни проблеми аргументовано рашчитају, да се утврди поетичко-естетичка природа дела, да се оно увек књижевно-историјски контекстуализује, компаративно сагледа, друштвено и традицијски уоквири, те нагласе национална и европска, културна и духовна струјања која се у њему сустичу. Стога се у овим есејима јасно може пратити интерес за релацију између песме, с једне, и књижевног наслеђа у виду уметничке, усмене или светске баштине, с друге стране.

Павловићев приступ увек одаје дослух са сувременим књижевним теоријама и методолошким поступцима, тако да се за ову есејистику може тврдити да је по теоријској упућености непрекидно одисала свежином. Кроз хронолошки развој његових есејистичких текстова могу се препознати функционални одједи различитих теоријских постулата, од англоамеричке нове критике и бављења онтолошким проблемима књижевног текста уз ослањање на феноменолошке идеје, преко структуралистичких идеја и естетике рецепције, до архетипске критике, постструктурализма и културолошко-антрополошког заснованог промишљања књижевности. Павловићеви текстови не поседују научну апаратуру и ригидност, уместо поступне линеарности у развијању увида често је по среди игрив и шармантан ток дисконтинуитета у излагању, што га не спречава да буде функционално теоријски утемељен, интерпретацијски луцидан и продоран, стилски аутентичан и заводљив, будући да дискурс тумачења и аргументовања почесто прожима поетским духом и фигуративношћу. Ове специфичности Павловићевог есејистичког дискурса односе се на највећи део његовог есејистичког опуса – оног посвећеног изучавању поезије и књижевности у начелу.

Посматрајући Павловићево стваралаштво из данашње перспективе, са великом дозом сигурности може се утврдити да постоји висока мера поетичке конзистентности, како унутар саме његове есејистике и повезаности критичко-есејистичких текстова о поезији (српској, усменој, светској) са оним културолошким студијама и радовима подстакнутим антрополошким



занимањима, рецимо, тако и у релацији између укупне његове есејистике и песништва. Ту је дефинитивно разрешено евентуално питање, уколико је оно уопште и постојало, да ли је његов есејистички опус независна и по песништво необавезујућа, или је то ипак консеквентна промишљајућа пракса у којој су садржани не само (ауто)поетички елементи прошлог, већ често и основе оног будућег уметничког стварања. Стога његове есеје не треба посматрати само као засебан феномен који би откривао области интересовања, читалачке склоности или способности Павловићевог тумачења, већ и као вид архитектуралних трагова кроз које се можда најпластичније може потврдити Елиотово схватање традиције и индивидуалног талента, схватање које се показало тако пресудним за Павловићеву књижевну и културну мисију.

Као песничко и културно биће које је у потпуности елиотовским принципом детерминисано, Павловић нема другу могућност до да стварање одабраног песника непрекидно посматра као део који мора бити књижевно и културно условљен, и који произилази из целине зване *песничко наслеђе*. Из његових књижевно-историјских интерпретација доследно струји свест да песник није самоникао, већ да је увек резултат традиције, односно властите читалачке праксе. У том смислу, и сам Павловићев критичко-есејистички текст нуди се као потврда таквог аксиома с обзиром да зна да открије *лектуру* својих будућих песама. Отуда нам се његови есеји чине још драгоценијим јер потврђују не само оно очекивано: да критичка пракса једног песника почива на темељима властите поетике већ и да се из есејистичке активности као *артикулисаног читања* рађа идеја која ће се касније песнички оваплотити. Од таквих примера Павловићевих читања нема пластичнијих потврда ни елиотовске тезе о односу песника и традиције, ни пост-структуралистичког схватања о интерлитерарној природи књижевног текста. Управо чином читања, тумачења и вредновања традиције, културна кодираност код Павловића-песника бива и изразитије доживљена и садржајнија, па према традицији не само да се естетски одређује, и не само да је експлицитно дефинише већ је својом поезијом у идеалном елиотовском духу и модернистички обнавља.

Антидогматичност приступа одабраним песницима код Павловића се показује као обавезујући принцип читања, јер су у интерпретацијама осим опредељења за тумачење оних аутономних вредности песничког текста, непрестано присутни и видови компаративног сагледавања било у циљу наглашавања аналошких и интертекстуалних релација према српском и светском песништву, било у циљу истицања друштвено-историјске условљености и поезије, и саме интерпретације, што је у рецепцији препознато као налажење средњег пута између иманентизма и редукционизма (в. Милошевић 1981). Такве анализе, дакле, најчешће су праћене поузданим и надасве компетентним књижевно-историјским контекстуализацијама, и на синхроним и на дијахроним плану, док ће „искорак” из текста често знати да се – потпуно функционално – ослони и на помало заборављене аспекте позитивистичког приступа и припадајућег биографизма, рецимо, који ће у есејима о Војиславу Илићу, Лази Костићу или Дису, међутим, наћи своју пуну оправданост.

Премда је у доношењу закључака овога типа пожељнија одмереност и одсуство пренаглашавања, близу смо тврдње да је критичко-есејистички опус Миодрага Павловића готово без премца у српској књижевности 20. века. Притом, није у питању, мада није ни неважан, квантитативан оквир овог дела његовог стварања.<sup>10</sup> У питању је најпре такав проблемски, књижевно-историјски и културолошки распон којем Павловић на свим пољима прилази са врхунском компетенцијом. Такво промишљање, које карактерише модерна теоријска аргументација, истанчан критички дух, луцидност увида, аналитичка убедљивост, смисао за синтетичније обухватање књижевног и културног наслеђа, визија развоја књижевности, али и аутентично уметничко искуство и песнички нерв, пре њега у српској култури 20. века у том интензитету и замаху није било познато. Српска критичко-есејистичка мисао обилује блиставим именима, од Скерлића, Богдана и Павла Поповића, Исидоре Секулић, Милана Кашанина и Станислава Винавера, до Зорана Мишића и Борислава Михајловића-Михиза, Сретена Марића, Јована Христића и Николе Милошевића, да набројимо само нека имена, али чини се да нико није тако системски одговорно и концепцијски предано пришао изучавању и вредновању наше књижевне и културне традиције, и њеном одређивању према европској и светској културној и духовној баштини, као што је то својим критичко-есејистичким опусом учинио Миодраг Павловић.

## ЛИТЕРАТУРА

- Живковић 1991: Д. Живковић, *Токови српске књижевности*, Нови Сад: Матица српска.
- Милошевић 1981: Н. Милошевић, „Миодраг Павловић као књижевни критичар”, говор у: *Изабрана дела Миодрага Павловића*, књига четврта, *Поетика модерног*, Београд: Вук Караџић.
- Мишић 1996: З. Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
- Негришорац 2009: И. Негришорац, *Лирска аура Јована Дучића*, Београд: Завод за уџбенике.
- Павловић 1958: М. Павловић, *Рокови поезије*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1964а: М. Павловић, *Антологија српског песничтва*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1964б: М. Павловић, *Осам песника*, Београд: Просвета.
- Павловић 1972: М. Павловић, *Дневник пене*, Београд: Слово љубве.
- Павловић 1974: М. Павловић, *Поезија и култура*, Београд: Нолит.
- Павловић 1978: М. Павловић, *Поетика модерног*, Београд: Графос.
- Павловић 1979: М. Павловић: *Ништитељи и свадбари*, Београд: БИГЗ.

<sup>10</sup> У овом раду раду не наглашавају се такође веома важни делови његовог есејистичког опуса, попут оног у којем се бави књижевно-теоријском проблематиком (*Рокови поезије; Дневник пене; Поетика модерног*), светском књижевношћу (*Читање замисљеног*, 1990), или пак митско-антрополошким феноменима и простором човековог духовног и културног бића (*Природни облик и лик*, 1984; *Поетика жртвеног обреда*, 1987; *Говор о ничем*, 1987; *Храм и преображење*, 1989; *С Христом нетремице*, 2001).

- Павловић 1982: М. Павловић, *Антологија лирске усмене поезије*, Београд: Вук Караџић.
- Павловић 1986: М. Павловић, *Обредно и говорно дело*, Београд: Просвета; Приштина: Јединство.
- Павловић 1993: М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1996: М. Павловић, *Изабране и нове песме*, Београд: Просвета.
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Нови Сад: Матица српска.

Dorđe M. Despić

SERBIAN POETRY IN MIODRAG PAVLOVIĆ'S CRITICAL  
AND ESSAYISTIC PRACTICE

(Summary)

The goal of this article is to present a view of the Serbian poetry through the critical and essayistic work of Miodrag Pavlović. It is not his essayistic opus only that is characterized by an effort to thoroughly encompass the space and development of the Serbian poetry, but also his anthological work, through which he legitimizes his own literary, historical, poetic and aesthetic standpoints, explicitly brought forward in his essays both prior to, and following *The Anthology of Serbian Poetry (1964)*. In accordance with Pavlović's exhaustive overview of the Serbian poetry, the work aims to call attention to reflections on and evaluations of all those literary-historical layers which he finds important, from the Serbian oral and medieval poetry to the poetry of modern day. Together with Pavlović's anthological endeavors, these essays represent a reliable and convincing qualitative assessment of the Serbian literary tradition, and are a unique example of an almost systematically devoted contemplation and comprehension of our poetic heritage. At the same time, the paper discusses certain specific characteristics of Pavlović's critical-essayistic method, as well as the relationship that arises between his essayistic and poetic texts.



Душица М. ПОТИЋ\*  
Висока школа струковних студија  
за образовање васпитача Пирот

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## СТЕВАН РАИЧКОВИЋ И НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ: ЦИТАТИ И АЛУЗИЈЕ\*\*

Рад проучава цитате и алузије из усмене књижевности у опусу Стевана Раичковића полазећи од Елиотовог схватања односа традиције и индивидуалног талента. Изабраном традицијском корпусу писаца приступа развијајући традицијске односе аналогije и трансформације. Нови текст доминира, што декомпоује предложак те га подређује пишчевом аутентичном изразу и моделу света. Разликујемо цитат у случају формалне аналогije и алузију као интензивнију трансформацију предлошка.

**Кључне речи:** цитати, алузије, усмена књижевност, опус Стевана Раичковића, Елиотово схватање традиције.

Вишеструке везе Стевана Раичковића с народном књижевношћу представимо сегментом цитата и алузија. Полазиште рада јесте Елиотов концепт односа традиције и индивидуалног талента, надличног креативног уметника који ствара тако што бира одређени комплекс књижевних конвенција и мења у њему затечени поредак (Елиот 1963/Elliot). Ослањајући се делом о терминологију теорија цитатности (Ораић-Толић 1990), говоримо о пишчевој традицијској поетици и две стратегије усвајања: аналогiju и трансформацију, као и адекватне поступке: мимезе, модификације, инверзије и негације. Разликујемо нови текст и традицијски предложак. Раичковићев традицијски приступ дефинишемо као поетику прикривања. Његова изразита стваралачка индивидуалност предност даје новом тексту, који доминира над предлошком мењајући га, формално или семантички, понекад и до потпуног декомпоновања. О цитату говоримо у случају формалне мимезе, а о алузији уколико је предложак трансформисан и декомпонован. Наслеђено значење условљено је новим контекстом, што ће рећи да семантичка трансформација није ау-

---

\* pakadelu@ptt.rs

\*\* За исцрпнији увид у овај сегмент пишчевих традицијских веза упућујемо на докторску дисертацију „Фолклорни обрасци и топос детињства у стваралаштву Стевана Раичковића”, одбрањену 20. 2. 2010. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Видети и: Потих 2009.

Раичковића наводимо према: Раичковић 1998 тако што у загради дајемо број тома и број стране с које је цитат. Под бројем 11 је: Раичковић 2004. Вука Караџића наводимо према издању Караџић 1985; скраћенице су дате у списку литературе.

томатска. Предложак, с друге стране, делује из прикривене позиције дајући новом тексту и додатну мисаону димензију.

Цитате и алузије у Раичковићевом стваралаштву можемо пратити унутар три скупине жанрова народне књижевности: кратких говорних форми, усмене поезије и усмене прозе. Кратке говорне форме чине најобимнију групу делујући на све сегменте структуре новог текста. У њега се инкорпорирају: пословица, изрека, говорни обрт, народна етимологија и загонетка. Њихова су функција и фреквенција у овом опусу такве да захтевају посебан рад па ћемо се усмерити на друге две групе, уз по један пример цитата и алузије на пословицу. Формална и семантичка мимеза пословице: „Кућни је праг највећа планина” (СНПО, 166) у новом контексту чува и психолошки аспект предлошка описујући затворене људе, који не прелазе: „преко планине свог прага” („Непогода у Бококорском заливу”, 4, 94). Предложак је декомпонован разлагањем лапидарности и променом функције. Уместо поуке, он се инкорпорира у дужи исказ примарно психолошке димензије. Пример интензивнијег декомпоновања обликује финални исказ сонета „Кућа”: „О тако и ту кућу стару / Не држи више земља, но ја.” (3, 51) алудирајући на пословицу: „Не стоји кућа на земљи, него на жени” (СНПО, 200). Предложак се формално декомпонује, а будући да песма тематизује свет који нестаје, и семантички инвертује. Његова згуснута рефлексивна обликује нови исказ, али тако да се традицијско значење мења. Нови контекст идејно преиначава фолклорни модел света у творачки потенцијал модерног имагинирајућег човека, доминанту Раичковићевог модела света.<sup>1</sup>

Цитати и алузије из народне поезије и прозе неупоредеиво су малобројнији и снажније декомпоновани. Непрепознатљивији у новом тексту него мали облици, они моделују песничку слику или наративни сегмент новог текста често утичући и на његову тоналност. Алузија на словенску антитезу среће се у песми „Час”: „[зашто] у бонаци мора / Вал неки од мраморја / Пљусне, кад дође ора?” (3, 64). Упоредити: „Мили боже! чуда големога! / Јали грми, јал’ се земља тресе? / Ја се бије море о мраморје? / Ја се бију на Попина виле?” („Мали Радоица”, СНП, 3, 255–256). Декомпонована, та се фигура детектује захвљајући морфостилему: мраморје. Облик збирне именице карактеристичан је за предложак, који га користи због захтева метрике, док у новом тексту мења функцију у асоцијативну капислу. Алузија подразумева и традицијски доживљај природних сила, али и истицање необичних околности (Самарија 2007: 162). Њихова исконска снага помера се с традицијске деструктивности људског чина ка урбаном пролазности ширећи наслеђени смисаони потенцијал. Нови текст, међутим, инвертује виђење природних стихија ироничним деминутивом: пљуснути, снижавајући и патос несвакидашњих прилика. Исконска снага природе помера се с наслеђене деструктивности људског чина ка пролазности ширећи баштињени смисаони потенцијал. Нови контекст, међутим, инвертује тоналност предлошка

<sup>1</sup> Интерполирање кратких говорних форми у већи текст Раичковић је могао наследити и из народне књижевности. Видети: Детелић 1985; Самарија 2000; Матицки 2008. Тај је поступак и честа тема интертекстуалних истраживања (Квас 2008).

ироничним деминутивом: плуснути. Поигравање наслеђем декомпоновало је словенску антитезу, али ипак чува традицијску кобност сила које надилазе човека.

Усмени предложак садржи и опис: „Одавно нисам стриго-секо / Косе и нокту, браду струго. /.../ Огрнут, сав у старом руву, / Обрастао у длaku голу. /.../ Крето сам ка свом тргу-гету: /.../ И вртео се сву ноћ дугу / Као робијаш по свом кругу” („О како дуго”, 3, 78). Реторика и мотиви усмене књижевности присутни су у новом контексту, који тематизује усамљеност модерног човека алудирајући на народну песму „Марко Краљевић и Муса Кесеџија” и њеног јунака после трогодишњег тамновања: „Коса му је до земљице црне, / Полу стере, полом се покрива; / Нокти су му орати би мог’о; / Убила га мемла од камена, / Поцрнио као камен сињи” (СНП, 2, 289). Опис намученог заточника делује двосекло: животном тежином предлошка и иронијским обесмишљавањем измишљене тортуре унутрашњег света урбаних људи. Значењска двогубост, отклон од канонизованости предлошка, шири његово семантичко поље. Мотив тамновања<sup>2</sup> односи се и на заточеништво у поезији. Тамница песме и окованост у унутрашњим, ументичким понорима готово програмски тумаче метафору тврђаве и сродне мотиве овог опуса, али док предложак сугерише повратак међу живе, нови текст песимистички инвертује такву конотацију изостављајући и његов чудесни фон.

Тако је и у песми без наслова (1, 93), која с епским мукама компилује елементе бајке. Иницијални исказ: „Онај блед твој дечак, мајко, који крете / У бели свет ево црним робом поста / Сред тамнице песме (без друга и госта) / Окован у тешке негве неке сете” успоставља и негра образац бајке. Мотив одласка у свет позива се на бајковити сиже путовања, а компилован с антитечким мотивом тамновања, контрастира идеалну потенцију бајке стварности живота, инвертује је у антибајку. Одлазак у свет као иницијални моменат бајке везује се за решавање недостатка (Проп 1982), док у овој песми с њим проблеми тек почињу. Бајковита идилична илузија преокреће се у робовање поезији постављајући темељну антитезу песме, која је обликовала како њен модел света, тако њену форму и реторику. Говорни обрт – црни роб као двострука антитеза стајаћем – белом свету и формалној модификацији стајаћег – белог лица сугерише егзистенцијални положај лирског субјекта, с тим што се епитет *блед* односи и на спиритуалност, карактеристичнији шаблон писане књижевности. Бајковита неодређеност простора: „Пут до њега преко седам брда води” изокреће се у тегобност пута. Модификована временска неодређеност бајке метонимија је (унутрашњег) заточеништва, изгубљеног осећаја за време: „Тај и не зна кад је пала реза за њим / Ал у себи слути: нокте, косу дугу, / Зелен печат мемле на лицу и тугу / У великом телу које бива тањим”. Карактеристичан опис заточеног епског јунака употребљен је у модерној поетичкој песми алудирајући на мучеништво, које потенцира мукотрпну оданост поезији.

<sup>2</sup> Метафора тамновања, која песимистички сугерише животну тегобу, среће се и у усменој књижевности, нпр. у слепачкој песми: „Видиш, брате, сужничара, / Сужничара, тавничара, / Јер не видим бела данка” (215, СНП, 1, 141).

Финални исказ развија се на истом тематско-мотивском и реторичком плану: „Ал га невидљиве руке свуку часом / И поново муче да скривен сјај ода” обликујући алузију на епску песму „Стари Вујадин”: „Онђе ће вас бити и мучити /.../ И вадити наше очи чарне’ /.../ Не одајте друга ни једнога” (СНП, 3, 254). Предложак новом тексту даје димензију узвишене трагике и онострани смисао. Компилација алузија на епику и бајку у поетичкој песми делује неочекиваношћу комбинаторике и смелошћу традицијског лудизма. Позивајући се на исту песму, мотив вађења очију: „Вадити ми плаве, отворене зене, / Што су заводиле облаке, ко жене” („Точак за мучење, 7.”, 3, 191) алудира на негативни аспект човековог унуташњег света. Поређење модификује епско мучеништво постављајући људе у активан однос према трансценденту. Зато су и стајаће црне очи усмене књижевности поплавеле. Да би се изједначиле с небом. Лепота се и традицијски сугерише спонама горње и доње сфере, штавише и људским утицајем на пол-горе, што се може тумачити и као преиначење потенцијалног пандана: „Ја какве су Фочанке дјевојке, / Мамиле би са неба облаке, / Камо л’ не би са земље јунаке!” („Фоча и Фочанке”, СНП, 3, 400). У оба је случаја посредни висока аксиолошка позиција коју феномени љубави и лепоте добијају било по себи, било као метафоре универзалнијег значења.

Опис портрета: „И друге моје главе / Ево // (Као да је и у свету неком другом и сасвим / различитом // Расла и отргнута)” (*Случајни мемоари*, 2, 6., 103) декомпонује стихове: „Моја руко, зелена јабуко! / Гдје си расла, гдје л’ си устргнута!” („Смрт мајке Југовића”, СНП, 2, 222). Портрет, уметничко дело, има погубну моћ. Мотиви руке и главе отргнутих од тела дају песничкој слици гротескну димензију. Активира се и асоцијација на трагику предлошка интензивирајући коб пролазности. Стихови прикривају још једну традицијску везу, веровање да одраз замењује душу (Елворти 1958). Како се оно односи и на фотографију, асоцијација на цртеж, који „хвата” лик такође, није далека. Уметност је пут до смрти, што негира њено митско порекло, али и утемељује идеју да је порив ка вишим знањима импулс умирања. Мотив другог света фолклорни је такође, премда је представа данас конвенционална. Као метафора ширег значењског опсега, не односи се више само на обитавалиште мртвих, што отвара нове интерпретативне линије заговарајући и ресемантизацију окошталог израза.

Хуморни опис насловног лика у песми „Вучина” (8, 327) пародијски алудира на усмену епику. Типично дечје претеривање, од силног дивљења, обликује лик ратника, налик на „храст други, само старији”, с обрвама палим по очима и смеховним епским брковима „какви у Европи више не ничу”. Заstraшујући бркови, почев од Краљевића Марка, красе епске јунаке: „Та страхан је, да га Бог убије! / Брци су му по прсима пали” („Опет то, мало друкчије”, СНП, 2, 250). Преувеличане су све Вучинине манифестације, а сходно каренвалским стратегијама Раичковићевог опуса за децу (Потић 2010), и оне телесне: „Хукне кроз ноздрве: као да ветар крене кроз / носину / Ми се окренемо: сад ће камење низ косину!” док се од његовог гласа „у храсту покида паучина”. Вучинина силаина силнија је од хиперболе у опису



хајдука: „Бре колико Новак подвикује, / Све са горе лишће отпадале, / А са земље трава полијеће” („Женидба Груице Новаковића”, СНП, 3, 31). Епску предимензионираност активира и опис лика Пантелије, код кога је све габаритно такође. Оквалификован је као делија, што се среће и у народној књижевности у сличном контексту афирмације физичке величине, снаге или храбрости: „Дошао један делија те скинуо зеца” („Стојша и Младен”, СНПР, 86), али без хуморног тона пишчеве поезије за децу. Пародија, хипербола, предимензионираност тела, поступци су карактеристични за карневализацију слике света (Бахтин 1978/Бахтин), која преузета и из фолклора, обликује пишчеву поезију за децу. Обе наведене песме учествују у моделовању веселе слике детињства на обрасцима карневалских стратегија.

Више него на епику, „Пантелија” алудира на пародичну бајку „Међедовић” (СНПР, 61–64), коју декомонује формално и преиначавајући неке њене мотиве. Шаљива карактеризација огромног Пантелије: „Иде шором: као пласт сена да корача. /.../ ’Колики је – два човека је покварио.’ / Оста без вршњака, а није ни остарио” (8, 331) пародира озбиљност традицијске херојске снаге и величине, а пропраћена је и митском импликацијом, која дуговечношћу прати дивовски раст оба лика. Стих: „А што изије и попије – било би за стотину” упућује на Међедовићев добар апетит, на његово митско порекло, с њим и на епске јунаке, које и пародира. Мотив посебног оруђа које се кује за Пантелију има пандан у светлом оружју епских јунака (Самарџија 2008: 41–59): „Искова му ковач косу од дупло челика. // И секиру му тешку исти ковач салио.”, али и у истој бајци. И Међедовић добија посебно за њега исковано оружје, али не тежачко оруђе. Док овај бајковити лик древног анималистичког порекла пародира и епског<sup>3</sup> и јунака бајке (Самарџија 2004: 77–88), нови га текст пародијски снижава сеоским амбијентом и ратарским пословима. Пародични предложак интензивира карневалску стратегију песме, која обликује лик бесмртног дива уплашеног од керуше. Преокрет је и пародија предлошка будући да Међедовића не јури безазлени пас већ још страшнији див Брко. Из песме се, међутим, губи анималистичко-тотемистичка димензија бајке па је Пантелија ближи митском пореклу епских јунака. Пародијска компонента оба текста усмерена је и на поетичку основу. Предложак се фокусира на бајку и епску песму, а „Пантелија” уз њих и конкретни текст, још и на стварносну стратегију целине књиге *Слике и прилике* доводећи је у двосмислену поетичку позицију, која карневалски разграђује прототип, „прилику”.

Мотив изгубљеног и случајно нађеног прстена: „Ево / напокон / И једног спомена // (Као прстена неког изгубљеног / Одавно // И самог // Пред моје очи / Докотрљалог / Поново): // песниковом руком исписано тек строфа / неколико.” (*Случајни мемоари*, 16, 2, 132), потиче из бајке, нпр. „Чудотворни прстен” (Чајкановић 2002: 51–57). Асоцијација на бајковити чаробни предмет, у новом тексту којим доминира поетичка тема, трансцендира књижевност,

<sup>3</sup> Хуморни однос према јунаштву није стран народној прози, нпр. приповетка „Има јунак над јунаком” (Ђурић 1991: 252–254).

модернистички творачки потенцијал и постмодернистичку песничку егзистенцију. Исте импликације има и обраћање песми: „Под језиком те склапам” (/без наслова/, 3, 85), алузија на бајку „Немушти језик”, у којој змијињи цар и чобанин један другом плуну у уста, после чега чобанин добија моћ да разуме говор животиња (СНПР, 70), или на пример, на веровање да се она може стећи помоћу магичног прстена под језиком змијског цара.<sup>4</sup>

Мотив чардака: „На патосу сам / Своме // Као на чардаку / Неком // Сада // Самцит / Седео” (*Случајни мемоари*, 7, 3, 107) асоцира на бајку „Чардак ни на небу ни на земљи” (СНПР, 65–68). Символика чардака, отвореног, непријатељског простора, и змаја, демонског бића које у њему борави, нису без утицаја на смисао поеме. Просторна вертикала предлошка води ка полу-горе, патос ка полу-доле, што нивелише традицијски различите тачке на узлазној линији вертикалне концепције света. Заточеност у самоћи инвертује наслеђене представе, по којима је човек интегрални део космичког поретка. Поема сугерише доживљај смртности, који се обликује на поетичком фону, што преиспитује и мит о вечној уметности и хармонију фолклорне слике света. Проза „Чардак ни на небу ни на земљи” (*Златна греда*, 5, 63–73) обликује се посредством алузије на исту бајку, а тематизује лажни фасадни спрат. Док наслов приближава нараторово детињство идиличности бајке, недовршеност, „спрат који није ни постојао”, инвертује демонску вредност симбола ка сатиричној слици малограђанско-великоварошке средине. Друга равна значења помера традицијску вредност куће у унутрашњу сферу човека: „мој луталачки дух... тако неутаживо жељан самоће... тим пре, што се у овом случају, моја самоћа први пут остваривала и на једном таквом неприступачном и недодирљивом месту... у оној ’озиданој празнини у ваздуху’...” (5, 72), што сугерише и поетичку тему, док обе шире наслеђени значењски потенцијал и ка сферама које предлошку нису познате.

„Бајка о белом коњу” тематизује ислуженог коња, који напушта свог газду бркатог Циганина и одлази у шуму, где се опоравља захваљујући лековитој

<sup>4</sup> За тумачење симбола користили смо следећу литературу: Софрић 1989; Чајкановић 1994; Кулишић 1998; Толстој, Раденковић 2001; Бидерман 2004 (Biedermann); Гербран, Шевалије 2004 (Gheerbrant, Chevalier).

Начин на који Софрић објашњава немушти језик показује упадљиву сличност с „Бајком о храсту”: „Човек ранијег ступња културе веома је ценио дрвеће /.../ У тајанственом шуму зањихалог грања и тихом роморењу шумских потока радо је гледао говор божји, и тежио је да га протумачи и разуме. И док се овако у њему све више прочишћавала представа о добром и благом богу, донде су опет помане шумске буре дале повода за концепцију демонских исполина, који су му детињу душу страхом и трепетом потресали. Тајанствени живот шуме учинио је, да јој је човек почео приписивати ту особину, као да она све зна и све може да дозна. Она у шапату свога лишћа говори птицама, а птице опет, које свуда стижу, у певању своје саопштавају јој, шта су чуле и виделе. Ово је козмички, васионски језик, који је наш народ оштроумно прозвао *немуштим језиком*” (Софрић 1989: 19–21).

У „Бајци о храсту” из патње самотног старог храста, из његовог последњег сока, настаје суза. Из сузе настаје лист. Он на јесен не паде на земљу, већ га ветар подиже увис, где се вину у облику птице, која обилази усамљена стабла и преноси им вести од других стабала. Птица је ознака комуникације, али и симбол песме, што отвара и поетичку димензију, која се очитује и пројектовањем у баштињени контекст (8, 254–256). Алузија види поезију као део тајанствених знања која су припадала посвећенима, стога и као колоквијалну област изабраништва. Лишена магијског контекста, ипак је затворен и не за сваког разумљиви свет.

води и биљу (8, 251–253). Његова способност да их пронађе излази на глас па доспева и до Цигана. Они се дају у безуспешну потрагу за коњем, због чега и даље лутају. Тематска окосница ове приче има предлошак у финалном мотиву бајке „Циганка царица” (Чајкановић 2002: 133–134). У тој бајци Циганка успева да раздвоји девојку натприродног порекла од њеног вереника, царевог сина. После низа чудесних надмудривања с Циганком, девојка долази до раге, која се лечи једући траву што за њом ниче. Тај приказ привлачи пажњу царевог сина омогућујући расплет – раскривавање Циганке и венчање вереника. „Бајка о белом коњу” финални мотив предлошка инвертује у иницијални мотив сижеа путовања обликујући посредством прикривеног предлошка занимљиву и сликовиту фабулу.

Прича формално трансформише бајку у етиолошко предање, што прати и њен финални мотив потраге, инвертован у односу на предлошак, који њиме почиње. Ником, поврх тога, не полази за руком да ухвати коња те се потрага Цигана никада ни не завршава. Изокреће се, дакле, и бајковити срећни крај. Сложена мрежа традицијских утицаја и поигравања њима у „Бајци о белом коњу” огледа се и у изостанку чудесног аспекта оздрављења. Лековита трава не ниче за девојком, већ расте у шуми, што рационализује причу<sup>5</sup> модификујући предлошак. У њој нема ничег натприродног. За Раичковића је иначе специфично онеобичавања реалног света на фону традицијског предлошка. По себи лековита природа постаје носилац и фантастичког и хармоничног принципа бајке. Прича, најзад, има двојаки расплет. Цигани су кажњени вечним лутањем, а неуловљиви бели коњ награђен је вечном слободом. Ма колико формално одступао од предлошка, крај ове приче, попут народне и већине „малих бајки”, обликује традицијски слику целовитог света.

Алузија на епске муке, али не и на неку конкретну песму, среће се и у „Бајци о ковачу и ланцу”: „Како га ковач искова, тако га освајачи оковаше у тај исти ланац и бацише у подруме доње” (8, 235).<sup>6</sup> Мотив изокреће пандан из предања „Дуклијан” (Чајкановић 2002: 266). Дуклијан проклети наручује од ковача да му искује синцир у који ће свезати светог Илију. Светац га на превару наведе да стави сицир себи око врата те га окованог баци у воду. Изашавши из тамнице, ковач у воду баца ланац и одлучује да се бави рибарењем. Кад је први пут забацио мрежу, у њој се зацрнео ланац. Увидевши како не може од њега да побегне, ковач му одређује намену и враћа се свом занату. Склад се поново успоставља. „Бајка о ковачу и ланцу” у бити је новела, а и мотив израњања ланца је новелистички могућ, премда мало вероватан. Ланац је у контексту целине *Малих бајки* употребни предмет, узвратни дар којим јунак враћа принципу целине оно што је од њега добио, и то

<sup>5</sup> Рационализација категорије чудесног одлика је ументичке/ауторске бајке (Пешикан-Љуштановић 2007).

<sup>6</sup> Упоредити нпр.: „Бацише га на дно у тамницу” („Милош у Латинима”, СНП, 2, 157); „Слуге вјерне коње приватише, / Одведоше у подруме доње” („Женидба Марка Краљевића”, СНП, 2, 239).

У тој бајци она учествује у обликовању уверљивости модела света, али као и висока фреквенција усмене књижевности у Раичковићевом опусу за децу, има и дидактички задатак да уводи циљаног читаоца у књижевност и наше културно наслеђе.

новелистички активно. Посреди је и парадигматско начело збирке, док ковач описује за њу карактеристичну судбину, животни пут од жртве, безразложне или бесмислене патње, што указује на поремећај реда, до узвратног дара, до делатног човека који изнова ствара свет.

Раичковић примењује и дословну мимезу. У цртицу „Дијалог” интерполиран је виц<sup>7</sup> који се причао у време бомбардовања 1999: „– Како се осећаш? /– Промашено...” (11, 23). Склоност вица ка конкретности животне проблематике и друштвено-политичких околности, али и ка ванјезичкој комуникацији која се уграђује у његов смисао одредили су овај цитат. Лексикостилем: промашено, који колоквијално има негативну пренесену вредност, хуморно се изокреће у позитивно значење срећног случаја. Виц употпуњује разноврсност примене усмене књижевности у овом опусу, док у *Фасцикли 1999/2000*, чија тематско-мотивска површина одражава тај историјски догађај, готово програмски излаже њен стварносно-поетички проседе, настојање да се деструктивна збиља преломи кроз призму старачке стваралачке кризе. Обе су теме фолклорном предлошку непознате. У том се смислу могу тумачити и три непосредна цитата у *Сувишној песми* (4), књизи која тематизује страдања Срба: „Док гусала струна танка / Слави твога дичног Бранка // Док му песме Србин поје / Живеће и име твоје” („Румунски ноктурно 1989–1990”, 4, 149). Посреди су интерполирани стихови урезани на надгробну плочу Бранковог оца Теодора Радичевића, на темишварском градском гробљу. С обзиром на анонимног аутора, могу се схватити као дело усмене књижевности. Несумњиво усменог порекла јесу и два мота песме „Уместо камена за спомен-цркву у Пребиловцима”: „Павелићу, шта ћемо од Срба / Већ у ланце, бацај у Шурманце” и „Ох, Шурманци и у вама јама, / Ту је моја и сеја и мама // (Из песама које су се певале у околини Чапљине у лето 1941. године)” (4, 152). Све три непосредне мимезе делују у домену обликовања емоционалног тона патриотске тематике, а учествују и у реалистичности, уверљивости модела света новог текста.

Цитати и алузије упућују на спорадичне утицаје, који нису суштински одредили Раичковићев рукопис. Они су често језички лудизам без већих претензија, премда не и небитни за отварање асоцијативног поља и поигравање нијансама смисла. Најважнији је досег овог сегмента традицијских веза ширење значења предлошка, и то утолико интензивније што је декомпоновање веће. Преузети моменти најчешће су канонизовани, изворно имају фиксну улогу, форму и значење, док се у новом контексту отварају за обличку и семантичку трансформацију показујући креативну виталност народног

<sup>7</sup> Виц је: „Кратка, најчешће трочлана, неопходно актуелна, 'разрешавајућа' усмена форма, која 'расплиће чворове'. Иако интернационалан као врста, носи посебне одлике нација, раса, епоха, друштвених и политичких околности. Почевши од прве речи откривања њиховог двостуког или многоструког значења, с могућношћу избегавања оног значења које прихвата слушацац, до обликовања сатире и ироније – виц увек тежи разграђивању једне уочене целине у било ком подручју живота” (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1996: 49). Шкроб упућује на: краткоћу, сажетост, неочекивани обрт, поенту, чврсту форму, често троделну структуру, на ванјезички контекст усмене комуникације, који учествује у обликовању смисла (Шкроб, Стамаћ 1986: 279–282). Видети и: Солар 1980.

стваралаштва. Наша модерна поезија проучава се пре свега са становишта глобалних поетичких токова, док се веза с нашом народном баштином тражи само ако је очигледна. Раичковић се пак сагледава превасходно као традиционални аутохтони песник, који пише не реферирајући на неко традицијско поље (Потић 2005). Његова поетика прикривања, међутим, не одбацује традицију, већ мења њен поредак. Више него непосредни настављач, Раичковић трансформишући прикрива претке, попут Блумовог солипсистичког песника самоочишћења, који се од наслеђа осамио и одвојио па се у његовом делу трагови претходника свде на прикривање и непрепознатљивост (Блум 1980/ Bloom). Поетика прикривања сугерише другачије истраживачке приступе односу модерне српске књижевности према народној баштини и доказује да би они могли дати плодне резултате како у аналитичком погледу, тако и у смислу редефинисања континуитета српске културе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, превод Иван Џоп и Тихомир Вучковић, Београд, Просвета.
- Бидерман 2004: Н. Biderman, *Rečnik simbola*, превод Милово Живановић и др., Београд, Plato.
- Блум 1980: Н. Blum, *Antitetička kritika*, превод Маја Герман-Секулић, Београд, Slovo ljubve.
- Гербран, Шевалије 2004: А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, превод и адаптација др Павле Секеруш и др., Нови Сад, Киша – Stylos издаваштво.
- Ђурић 1991: В. Ђурић, *Антологија народне приповетке*, Београд, СКЗ.
- Елиот 1963: Т. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, превод Милица Милајловић, Београд, Просвета.
- Елворти 1958: F. T. Elworthy, *The Evile Eye*, New York, The Julian Press, Inc.
- Караџић 1985: В. С. Караџић, *Дела Вука Караџића*, 1–12, Београд, Просвета–Нолит: *Српске народне пјесме*, 1–4 (СНП1–4); *Српске народне пословице* (СНПО).
- Квас 2008: К. Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Београд, ZUNS.
- Кулишић 1998: Ш. Кулишић и др., *Српски митолошки речник*, Београд, Етнографски институт САНУ – Интерпринт: (СМР).
- Матицки 2008: М. Матицки, „Значај пословице у фолклору”, у: Љ. Раденковић (ур.), *Словенски фолклор и фолклористика*, Београд, САНУ, 315–321.
- Ораић-Толић 1990: D. Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Пешикан-Љуштановић 2007: Љ. Пешикан-Љуштановић, „Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа”, З. Карановић, Р. Гикић-Петровић, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, зборник, Нови Сад: Филозофски факултет Нови Сад, 344–357.

- Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1996: Р. Пешић, Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд : Требник.
- Потих 2005: Д. Потих, *Бројаница каменог спавача, Рецепција поезије Стевана Раичковића у српској књижевној критици*, Зрењанин: Агора.
- Потих 2009: Д. Потих, „Загонетка у Раичковићевом стваралаштву за децу”, Нови Сад: *Детињство*, XXXV/4, 87–98.
- Потих 2010: Д. Потих, „Карневал под сунцем, Карневализација слике детињства у књижевности за децу Стевана Раичковића”, Нови Сад: *Детињство*, XXXVI/3, 3–17.
- Проп 1982: V. Prop, *Morfologija bajke*, prevod Petar Vujčić i dr, Beograd: Prosveta.
- Раичковић 1998: С. Раичковић, *Сабрана дела*, 1–10, Београд: ЗУНС–БИГЗ–СКЗ.
- Раичковић 2004: С. Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, Београд: СКЗ.
- Самарџија 2000: С. Самарџија, „Однос између усмених прозних облика и пословице у Вуковим збиркама”, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 48/1, 35–48.
- Самарџија 2004: С. Самарџија, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Самарџија 2007: С. Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије еписких јунака*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Солар 1980: М. Solar, „Vic kao književna vrsta”, *Ideja i priča*, Zagreb: Znanje, 229–239.
- Софрић 1989: П. Софрић, *Главније биље у веровању и певању код нас Срба*, Београд: БИГЗ.
- Толстој, Раденковић 2001: *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*, превод Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић, Александар Лома; С. Толстој, Љ. Раденковић (ред.), Београд: Zepher Book World.
- Шкроб, Стамаћ 1986: Z. Škreb, A. Stamać, *Uvod u književnost*, Zagreb: Globus.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ–БИГЗ–Просвета–Партенон М. А. М.
- Чајкановић 2002: В. Чајкановић, *Чудотворни прстен*, Ниш: Просвета.

Dušica M. Potić

#### STEVAN RAIČKOVIĆ AND FOLK LITERATURE: CITATIONS AND ALLUSIONS

(Summary)

This paper investigates citations and allusions from folk literature in Stevan Raičković's opus. Our theoretical standpoint represents T. S. Elliot's concept of tradition as chosen principle to which individual talent is consciously submitted to, but in the same time impact its order. Raičković's approach to the folklore patterns depends on relations of analogy and transformation, subordinating them to the writer's authentic expression and authentic model of the world and decomposing them. So we make distinction between citation, in the case of formal analogy, and allusion as more intensive formal transformation.

Оливера В. РАДУЛОВИЋ\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## НОВОЗАВЕТНЕ СЛИКЕ У ПОДТЕКСТУ ПЕСНИЧКЕ КЊИГЕ ЗЛАТЕ КОЦИЋ *МЕЛОД НА ВОДИ*

Песничка књига Злате Коцић *Мелод на води* обликује се на текстуалној подлози *Јеванђеља по Јовану* и *Откривења Јовановог*, призива поједине старозаветне слике (Ноје у барци у време потопа, Мојсије раздваја море, пророк Јона у утроби кита) те их метафизички обједињује наглашеним новозаветним призорима: *потопље у крштеној води, ход по води и песник на стакленом мору*. Идеју преображења, на којој се темељи књига, прати динамика смењивања песничких слика везаних за воду као праматерију, симбол прочишћења и преображења. *Мелод на води* је хибридна песничка твореница у којој налазимо елементе химне, молитве, плача и пророчке књижевности те, упућујући на алегоријско песništво, звучи истовремено и молитвено и плачевно и пророчански. Вода као носилац колективног памћења помоћу мистичних праслика повезује мелода (мученика) са преображеним Спаситељем.

**Кључне речи:** *Откривење Јованово*, химна, молитва, плач, вода, мелод, кристално море, преображење.

„И видјех као стаклено море смијешано с огњем, и оне што побједише звијер и икону њезину, и жиг њезин, и број имена њезина, гдје стоје на мору стакленоме и имају гусле Божје” (*Откривење*, 15, 2).

„Подигоше се воде многе, на врху водени град / по равни воденој одасвуд клизе водена здања / са сваким видик се отвара велик као пучина / свилено лију и вију се гласови умилни / у мрешкању трепере простране одаје водене / посред града капље пламичак на кристалну површ / благо лелуја плам који не пече но милује / у пламу водени престо”

(Коцић 2008: *Вода живота*, из циклуса *Ка стакленом мору*, стр. 67).

### Увод

Песничка књига Злате Коцић *Мелод на води* трећа је целина триптиха који чине *Ваздушне фреске* (1999) и *Лазареве лестве* (2003), са којима је везује духовна оријентација и библијска инспирација. Састоји се од 56 песама

---

\* oliveraradulovic.ff@gmail.com

сабраних у осам циклуса, са по седам песама у сваком, и тако дубокосмислено настаје на координатама светих хришћанских бројева. Наиме, број седам симболизује савршену целину, појављује се 77 пута у *Старом завету* и 40 пута у *Откривењу Јовановом*, које је ризница мистичних песничких слика. Осим тога, тај број означава савез Бога и човека, те представља, по Светом Августину, како историјско време тако и човеково земаљско ходочашће. Коначно, седмог дана после стварања света обнавља се божанска енергија. Број осам пак јесте знак космичке равнотеже, наговештава будуће вечно доба које доноси васкрсење Христа и свих праведника оплемењених милошћу и љубављу. Осми дан у хришћанству симболизује метаморфозу облика, преображење у чијем знаку је и песничка књига Злате Коцић *Мелод на води*, а обликује се на текстуалној подлози *Јеванђеља по Јовану* и *Откривења Јовановог* и израста из метафизички наглашених слика: *потопљење у (крштеној) води, ход по води* и *песник на стакленом мору*. Реч је о песништву које свој смисаони акценат ставља на идеју повратка изворној духовности као живој води у покушају да досегне постапокалиптичко време. У том смислу, наше истраживање се бави семантиком воде као носиоцем колективног памћења и преображавања у песничкој књизи која се тумачи помоћу неодгонетљивих призора из *Новог завета* и фигуром мелода (песника) чија песма слави Творца и тако га доводи у везу са просветљеним Спаситељем у облику јагњета. Песничке слике Злате Коцић динамичне су и преображавајуће, слажу се од конкретних ка општим, неретко су контрастно повезане, оне су и звучне, јер жанровским алузијама на псалмопојање сугеришу ритам аутентичне духовности литургијског песништва. Најснажнији колективни призор у *Мелоду на води* јесте учешће праведника на кристалном мору у небеској литургији. Реч је о јеванђељском архетипу, визуелним представама које се понављају кроз историју књижевности и уметности. Јованови пророчански призори из *Откривења* прослављени су у *Мелоду на води* хибридном песничком творењем у којој налазимо елементе химне, молитве, плача и пророчке књижевности као узорни облик духовног певања, који, представљајући победу добра над злом, поентира насловна праслика из последње новозаветне књиге. Они воде обнови, прочишћењу и поновном заједништву са Творцем, чији је метафорични знак жива вода која извире из престола божјег у *Небеском Јерусалиму*. „*Рекох: моја глина. Опрости, који јеси. / Мој атар, моја плева, мој калуп. Моји дани. / Твоје су речи на уснама нашим. / Твоје је све чега год се машим. / Земља и вода којом земљу месим. / Ватра и ваздух који ватру храни. / У мојој циглани цигла није моја. / Ништа није моје. Осим зноја. / Па и та кап низ лице, слив низ тело / Твој знак је, да Тебе слави Твоје дело*” (Коцић 2008: *Тебе појем, Здравница жичког неимара*, стр. 48). Динамичне песничке слике *Мелода на води* пратиће и метаморфозе поете, преобликовање духовне супстанце коју материјализује, довешће у везу песника Јована Дучића са *мелодом на кристалном мору* у ком је вода смешана са огњем и тако обновљена и прочишћена постала *неначета*. Потоњи је песник – као сатворац новог Јерусалима, а преко слике из хришћанских предања о путујућим иконама на води – савладао вештину *хода по води*, и тако га сместио у новозаве-



тни контекст, посветио на песнички начин, али и успоставио духовну везу са Јованом Крститељем, Јованом Дамаскином, Јованом Лествичником, Јованом Златоустим, најпре и најпосле, са Јованом Богословом, који је записао *Откривење – најдубљу побуду нашег певања о водоуспењу*. „У њему, праху, по недокучивом нам Промислу, заложена је појност – начело, закон певања, вера у смисао и сврху, штавише, лепоту постојања. У последњој трунчици, опстаје вера у Љубав која обнавља, васпостављају се силе Препорода. Мелод је онај који себе препознаје као ту трунчицу и из те свести тежи идеалу свете целине; онај који, одигнут из праха вером и љубављу, не само што хода по води већ и пева у ходу: нариче и славослови” (из рукописа: ауторски коментари Злате Коцић).

### Мелод и завичај

Име Јован, са подразумевајућим религијским и културолошким само-означавањем, саборно је и преображавајуће у песничкој књизи Злате Коцић. Сви духовници и песници којима је реч света сабрани су светим именом у *Мелоду на води* да у праслици прослављања победе над смрћу посведоче да је могуће обнављање стваралачке духовности која је метафорично представљена као *ход по води*: „Блажен, који закорачи / у зрак као у звонару: уже од снопа светлосног / не руком, помишљу тргне, / небеска светила заљуља, звоњавом преплави брда, / и ето невесте – плови / као икона на водама / богоспасеному граду” (Коцић 2008, *Звонара*, стр. 23).

*Понорница, Усклицик* јесте циклус од седам песама посвећених Јовану Дучићу, који је не само остварен поетски лик мелода него и посвећена песничка енергија која обасјава требињски крајолик. Стога и не чуди да се његова мисија у свету и његов тријумфални повратак у завичај у песми *Звонара* одређују ефектном метафором *икона на водама* што доноси спасење граду. Поетичка константа песничке књиге Злате Коцић јесте кретање од индивидуалног, националног и завичајног ка општем и космичком. Кроз зачудни преображај песничких слика у конкретном простору – небески храм представљају Жича, Херцеговачка Грачаница и Тврдош, мелодов завичај Требиње, Требишњица се улива у Свету реку која у небеском Јерусалиму извире испод божјег престола – време прошло улива се у садашње и будуће јер је то константно апокалиптичко стање човека и човечанства: „Творац дело своје више не познаје, камоли оно њега” (Коцић 2008: *Печурка*, стр. 12). У неомеђеном поетском простору *Мелода на води* све је могуће па тако и уливање Саве у Јордан и препознавање дрвета живота из *Постања* у требињским платанима који расту из живе воде, при чему завичајни рељеф открива обресе Небеског Јерусалима. Изливање божјег гнева из *Откривења Јовановог* препознато је у великим страдањима нашег народа, у косовској голготи, коју памти и садашњи тренутак јер је везано за закон вечног повратка историјских догађања које *памти вода*: „Мутна је наша притока. Талог

/ још ваља челенке, штитове. Преко бедема / још – завежљаји избеглички: селице обрушене оживљаваш у жилавој пени” (Коцић 2008: *Водонад*, 37). „А певамо-сведочимо, враћам се својој метафори, из ожилка: из пререзаног па зацељеног Лазаревог грла. Трајно потресена том народном песмом о спајању Кнежеве главе и тела, сада померам тежиште на воду: одрубљена Лазарева глава боравила је у зденцу, осијала га, у садејству с водом. Одатле пијемо и појемо, срчемо и срчемо *освећену* кап (из ауторских бележака Злате Коцић насталих поводом *Мелода на води*).

Аутентично поетско стваралаштво, према православној филозофији, представља уподобљавање Творцу и последњу фазу преображења која успоставља духовну вертикалу *Мелода на води*: „Преображње Христово је у потпуној промени облика тела које постаје светлеће, луминозно, и показује своју другу, божанску природу. То је преображење при којем се чува истовестност спољашњег облика, доказ да форма може имати две различите ентелехије. Значај метаморфозе, теолошки, у томе је што показује други могући пут до искупљења човека самог, пут преображења који мимоилази смрт (распеће, Велика субота)” (Павловић 1999: 80). Злата Коцић у динамичком смењивању поетских визија иза појавних слика проналази оне скривене и тако допире до праслике *песник на кристалном мору*, која се налази у самом корену песничке имагинације, и у дубини бића проналази оно што је исконско као вечно. Да би неко дело добило језичку разноврсност, променљиви живот светлости, потребно је да осећајни узрок, узрок који потиче из срца, постане формални узрок. Пишући оглед о имагинацији материје, Гастон Башлар наглашава да поред слика форме постоје и слике материје, те упућује на слојевитост песничких визија које воде до корена имагинативних моћи стваралаца. Он верује да су различити типови имагинације везани за закон четири елемента, и наглашава да је, будући да тече, вода преображавајућа супстанца те да човек дели њену судбину. Сагласно томе, воду, као доминантан мотив песничке књиге Злате Коцић, можемо довести у везу са праматеријом из које Творац ствара свет у *Постању* и чудом које се догађа при преображењу воде у природу, човека и човечанство. Башлар у својим огледима акцентује и то да вода представља онтолошку промену ватре и земље, што се сагледава у постапокалиптичној визији Јована Богослова *песник на кристалном мору* помешаном са огњем – које је и крунска метафора и *слика у ткању*<sup>1</sup> на којој наша песникиња напаја своју имагинацију: „Вода је господарица течног језика, језика који не застаје, који се не прекида, који се наставља, који ритму даје гипкост а различитим ритмовима једноличну материју” (Башлар 1998: 231). Наведена констатација може се одмерити у *Мелоду на води* јер у делима правих песника вокализација управља песничким сликама, а имагинација речи *које теже да постану тело* – побеђује визуелну имагинацију.

<sup>1</sup> Овом одредницом Башлар у књизи *Ваздух и снови* одређује најефектнију песничку слику која, водећи метафизичкој поенти, има способност изобличавања и мењања уврежених представа у новооткривеним значењима.

## Семантика воде

Песничка књига *Мелод на води* Злате Коцић, пише се, фигуративно речено, на води, и шири се попут концентричних кругова који настају урањањем у воду, при чему евоцира тужбалицу пророка Јоне, који се нашао у утроби кита, чиме означава повратак Оцу од ког је старозаветни пророк покушао да се удаљи: „Завапах у невољи својој ка Господу, и услиши ме; из утробе гробне повиках, и ти чу глас мој. Оптекоше ме воде до душе, бездана ме опколи, сита ми се око главе омота” (*Књига о пророку Јони*, 2, 3, 6). Јонине воде су као и Нојеве потопне, али и преображавајуће, а о њима и Псалмопојац пева: „Помози ми, Боже, јер *дође вода до душе*” (*Псалми* Давидови, 69). Исто стање безизлаза као потопљеност у води евоцира се алузијом на воду по којој је апостол ходао у време буре на мору све док је била чврста његова вера: „А Исус одмах рече им говорећи: Не бојте се; ја сам, не плашите се. А Петар одговарајући рече: Господе! Ако си Ти, реци ми да дођем к Теби по води. А Он рече: Ходи. И изишавши из лађе Петар иђаше по води да дође к Исусу. Но видећи ветар велики уплаши се, и почевши се топити, повика говорећи: Господе, помагај! И одмах Исус пруживши руку ухвати Петра, и рече му: Маловерни! Зашто посумња?” (*Матеј*, 14, 27–31). „То нас покрене: тај лук. Тај огромни и мучни распон од драме у *води*, Јонине, Петрове, драме људске слабости и губљења вере, до човековог победног певања *на води* – Јовановог предокушања далеког, чистог, усхитног свеопштег пребивања у химничној, апсолутној вери” (из необјављених бележака Злате Коцић насталих поводом *Мелода на води*).

Симболика воде у *Библији* обједињује следећа значења: извор живота, средство очишћења и средиште обнављања духовне енергије. Вода као прелемент из *Постања* предочава бесконачне стваралачке могућности. Уронити у воду и изронити из ње, осим симболичке смрти, значи и вратити се изворима, обновити се. Јорданске воде симбол су крштења, очишћења и спаса. У песми *Зидање* доминантан је мотив *чаше жичке* која симболизује и причесну чашу и чашу калежи коју треба испити. Она у еуфоничној лирској минијатури заснованој на етимологијама уводи и тему из народних предања о сеоби манастира на дно воде, препознаје је као чудо које се дешавало у време ратова и великих страдања српског народа: кроз слику огледања манастира у води:<sup>2</sup> „Нека буде ЧАША ЖИЗНИ. / Чаша причесна. Приче сна / да приљубиш усни на јави. / Усни на јави љубав. / У љубави усни. / Најави / ЖИ као живот, ЧА као чар / на земљи – жичару к небу. / О, додај, / Боже / драги камен за крст / и амин” (Коцић 2008: 48). Мотив драгог камена је алузија на *Откривење* и савршено здање Небеског Јерусалима: „И одведе ме у Духу на гору велику и високу, и показа ми Град, свети Јерусалим који силази са неба од Бога. И који има славу Божју, и свијетлост његова бијеше слична *драгом камену*, као камену јаспису који зрачи као кристал” (*Откривење*, 21, 10–11). У овом чудесном призору који пророк Јован гледа са брда наглашена је идеја

<sup>2</sup> Реч је о великој јеванђељској теми која наговештава сусрет Бога и човека.

духовног уздицања, а град који силази са неба обасјан је сјајем божје присутности упоређене са блештавилом драгог камена. Префињена песничка алузија у песми *Зидање* из циклуса *Из чаше жичке* – повезује манастир са небеским здањем и предочава да је реч о божјем даривању.

Извори у пустињи и врела света јесу места чуда и радости, то су простори важних сусретања и рађања великих љубави са благословом божјим. У *Старом завету*, који слави добротинство воде, она се повезује с миром и светлошћу. Бог се упоређује с росом и пролетњом кишом, а вода означава божји благослов: „Као што кошута жуди за извор-водом, тако душа моја жезне, Боже, за тобом” (*Псалм*, 42–43, 2). Душа чека објаву Бога као исушена земља – ефектна је библијска метафора. Дочаравајући доба вечности, Књига пророка Исаија поенту гради на семантици воде: „Тада ће се отворити очи слијепима, и уши глухима отвориће се. Тада ће хромац скакати као јелен, и језик нијевога пјеваће, јер ће у пустињи провријети воде и потоци у земљи сасушеној. И сухо ће мјесто постати језеро, и земља сасушена извори водени” (Исаија 35, 5–7). Вода у *Новом завету* симболизује духовни живот, о чему сведочи и Исусов разговор са Самарјанком: „А који пије од воде коју ћу му ја дати неће ожедњети до вијека, него вода што ћу му ја дати биће у њему извор воде која тече у живот вјечни” (Јован 4, 14). Син Божји се открива као господар живе воде, као бистар извор: из његових је груди извијала вода као из Мојсијеве стене, а на крсту је из прободеног бока Спаситеља потекла вода помешана са крвљу. Вода садржи смисао вечности, а онај који пије живу воду васкрсава. *Неначета вода* је она која није захватана на извору или је неупотребљавана из посуде па има лековиту моћ, стога се од ње меси чесница и обредни хлебови и у њој се боје ускршња јаја. *Жива вода* јавља се као космогонијски симбол јер исцељује, очишћује, подмлађује и уводи у вечност (Шевалије 1983). „И ко је жедан нека дође, и ко хоће нека узме воду живота на дар” (*Откривење*, 22, 17). Жива вода је текућа, означава живот који дарује Исус и представља божји благослов. *Крштена вода* испира грехе, из ње се рађа нов човек као из потопних вода које наговештавају промену и уводе у ново доба. Урањање у воду повезује се са током обреда крштења, што симболизује полагање Христа у гроб. Велике воде у *Библији* најављују искушење и недаће. Воде смрти кажњавају грешнике, узбуркане воде значе зло и неред, *горке воде* симболизују проклетство, означавају чемер срца кроз свест о властитој беди и ништавности. Страхотне су апокалиптичне воде у које читав град бива бачен *као воденични камен*, али спасоносне постапокалиптичне воде са којих певачи на стакленом мору узносе славу Творцу добре су и утешне. *Света горчина* се кроз покајање претвара у радост, узбуркане воде које значе зло и неред доносе смирење и унутрашње обасјање живе воде. У *Мелоду на води* нечисте, оболеле, *мучене воде* ресакрализовањем се прочишћавају и враћају у лековито стање – жељених, чистих, неначетих вода, освећених љубављу за свет; текући у вечност, оне проналазе сањани рељеф на небеској мапи. Огњена вода која се јавља у *Откривењу* јесте жива вода, симболизује страдање и у опозицији је са народном изреком *мучена вода* у којој се ништа не кува и не прочишћава. Вода као средиште и залог

обнављања живота у песничкој књизи Злате Коцић везана је за синтагму *памћење* воде јер одражава историју као страшни суд, тежећи огњеном мору на коме стоји мелод и изнад ког лебди Дух у сагласју са водом. Поетички кључ анализираног песништва јесте управо снага синтетичких песничких слика које су *универзалије* текста. Јеванђељске слике и призори, њихова динамика, моћ прозирања и преображавања, пророковања, надасве, изворна свежина изражена у необичној будитељској моћи језика, особеној ритмичности и звучности – сугеришу музику слике. Доминантан мотив воде у исцељујућим библијским сликама доноси у *Мелоду на води* циклус под називом *Сусрет на води (подно Маглича)* са седам песама: *Водопад, Пена, Жрвањ, Магла, Купина, Пламсај и Чудо*, које су поређане поступком појачавања тако да је последња на највишем степену градуалне лествице. „То што зовемо чудом, само је милост сусрета / с Тобом – из чуда, као из чуна, чедо искорачи / на степеник водени, излије душу: 'Господе, добро ми је овде с Тобом'” (Коцић 2008: 43). Интертекстуално повезивање са Спаситељевим чудочињем и ходом по води као најчудеснијом сликом у јеванђељима, врши се у овој минијатури уланчавањем мотивског низа: чудо/чедо/чун те сугестијом која настаје вокализацијом као и понављањем гласа *ч* у ефектној алитерацији. Сугестијом звука врши се алузија на архетипску библијску слику спасења детета из воде, везану за Мојсијеву судбину која се доводи у везу са Нојевом барком, али и рођењем Спаситеља, као и чудом ходања по води. *Сусрет на води* је дубокосмислена поента песничке књиге Злате Коцић у знаку тријумфа вере која ослобађа и песништва које чини чуда.

### Интертекстуалне везе са *Откривењем Јовановим*

Појам откривења<sup>3</sup> везује се за догађаје којима се Бог открива човеку како у његовој свести тако и у природи и историји. Откривењем се називају и божје речи Завета исписане на таблицама које је предао Мојсију на Синају. *Откривење Јованово* је последња књига *Новога завета* и једина пророчка књига, припада апокалиптичкој књижевној врсти и представља разоткривање будућих догађаја кроз предсказања које је имао пророк и јеванђелиста док је био у изгнанству на Патмосу. Наиме, тада му се јавио Син Божји са налогом да запише небеске визије како би се открила будућност човечанства. Откривење је и библијска књижевна врста која се позива на Божју објаву у тумачењу небеског посредника. Преко теме смака света објашњен је узрок страдања праведника и одгађања Божјег доласка. У последњој новозаветној књизи изражено је дуалистичко виђење времена по коме се кроз историју боре силе добра и зла. Обавезни део жанра апокалипсе су тајанствене визије које тумачи анђеоски са сложеним симболичким значењима у којима доминира слободна имагинација. *Откривење Јованово* припада апокалиптичкој књи-

<sup>3</sup> Сведочанство, реч Божја.

жевној врсти и пророчким књигама, описује завршетак времена и разоткривање духовног света. Постоје различити приступи последњој новозаветној књизи који при тумачењима проналазе и три опречна смисла: дословни, сликовити, и духовни. Есхатолошко објашњење *Откривења Јовановог* своди се на победу Бога над силама зла. Та победа надахњује Злату Коцић у *Мелоду на води*, са којим је у креативном дослуху преко жанровских алузија, песничких слика и језичких фигура. Прва слика Божјег престола, која се као наглашен мотив понавља два пута, налази се на самом почетку *Откривења*: „И пред пријестолом бијеше стаклено море, као кристал; и насред престола и око престола четири животиње, пуне очију спред и са страг. И свака од четири животиње имаше по шест крила наоколо, и унутра пуна очију, и мира не имају дан и ноћ говорећи: Свет, свет, свет Господ Бог сведржитељ, који бијеше, и који јесте, и који ће доћи” (*Откривење* 4, 6–8). Пред престолом се, према визији пророка Јована, пружало нешто што личи на стаклено море, било је попут кристала. Ова се представа повезује са јеврејском идејом о небеском мору, при чему конкретнијем представљању тог мистичног призора доприноси *Постање*, у којем стоји да је Бог разделио све воде на оне испод и оне изнад свода. Чини се да Божји престо на водама одговара мотиву градова над водама у песничкој књизи Злате Коцић, у којој су бројне варијације на тему град/храм/свети град и вода/небо: „Обукао си светлост као хаљину, разапео небо као шатор; Водом си покрио дворове своје, облаке начинио си да су ти кола, идеш на крилима вјетренијем” (*Псалм* 104, 2–3). Слика престола на стакленом мору која је наслућена у *Псалмима* Давидовим наглашава Божју узвишеност и достојанство. Са њом је Злата Коцић у песничком дослуху у циклусу *Ка стакленом мору* у песми *Теци водо*: „Зар сањала је Дрина Ситницу, Лаб / на узглављу своје. Тиса, да рељеф нови, / одузимањем, градове сабраће са четири стране: *ка мору стакленоме, смијешаном са огњем.* / Где и заустисмо: на ушћу Саве у Јордан. / Где и кћи Јорданова своје одрезане очне капке / Косово, Метохију, малу географску карту у обећани додир улива, у плус бесконачно, / у глас вода *многих*” (Коцић 2008: *Теци водо* из циклуса *Ка стакленом мору*, стр. 62). Поетика *Мелода на води*, што је, у крајњем, илустровано наводом, заснована је на динамици смењивања песничких слика које су готово неухватљиве у једном значењу, и наглашена архетипским призорима и призваним песничким алузијама. То је отворена књига која је у интертекстуалним везама са *Новим заветом*: и то цитатним, стилским, реторичким и типолошким везама. Тако се у песми *Теци водо* сугерише Божји глас, који се пореди са воденим хуком, што је пак мотив из последње новозаветне књиге: „И чух глас са неба као *глас вода многих*, и као глас грома јаког; и глас који чух бијеше као гуслање гуслара у гусле своје” (*Откривење* 14, 2).

Мотив горке воде јавља се у старозаветној *Књизи изласка* као Божја казна послата Египћанима због покорвања и израбљивања јеврејског народа. Исти мотив се понавља и преображава у Апокалипси: „И други анђео затруби, и као велика гора огњем запаљена паде у море; и трећина мора поста крв. И трећи анђео затруби, и паде с неба велика звезда, која гораше као свећа,

и паде на трећину река и на изворе водене. И име звијезде беше Пелен; и трећина вода поста пелен, и многи људи помреше од вода, јер беху горке” (*Откривење* 8, 8–11). Поједини тумачи наведено место из последње библијске књиге повезују са пропашћу Помпеје, која се догодила двадесетак година пошто је написано *Откривење*. Есхатолошки суд је представљен сликама пада огњене горе и горуће звезде што је уништио трећину мора. Звезда се именује по свом деловању на воду, носи назив биљке која симболизује горчину и тугу. Креативан одговор Злате Коцић на овај апокалиптички приказ са доминантним мотивом горке воде налази се у песми *Молебан*: „Пијемо већ воде пелинове. / Учини да mine, ако може, чаша: / да не буде бачен бели наш град / као воденични камен” (Коцић 2008: 66).

*Откривење Јованово* (то је моје читање, можда и невешто, за многе свакако утопијско) сагледавам као наук, припремање за то високо заједништво, за *колективне* кораке ка општем устајању – избављењу. Те је и разумљиво да котву бацајем управо до Јованове чудесне слике *певача на стакленом мору*, која је оличење победе добра над злом и чије појање, славословље, доживљавамо као врхунац свеколике чистоте и ненарушивог склада, у *извојеваном поновном заједништву са Творцем* (из рукописа: ауторски коментар Злате Коцић).

### Закључак

Новозаветне слике у песничкој књизи Злате Коцић *Мелод на води* имају вишеструку поетичку функцију: доприносе њеној експресивности, поентирају и уцеловљују песничку књигу и стављају нагласак на аутентичну хришћанску духовност. Реч је о песништву које наставља и продубљује метафизичке домашаје *Лазаревих лестви*, о књизи која се бави феноменом песништва као аутентичним Богонадахнућем. Поред сликовитости и ритмичности, највећу вредност *Мелода на води* чини и несвакидашња језичка интуитивност, умеће наслојавања текста разнородном лексичком грађом. Отуда се може рећи да се ова песничка књига *држи* на посвећеним речима хришћанске традиције које се, као у *Библији*, потцртавајући њену идеју, и саме преображавају у новопронађеним фигуративним значењима. Речи које су постале тело у *Мелоду на води* и које су уланчане у један асоцијативни низ јесу: Творац, дело, мелод, вода. Оне се манифестују и преображавају у језичким бравурама, лексичким игаријама, паранوماзијама, творећи етимолошке везе једна другу рађају и надигравају особеним ритмовима библијског версета и лирског осмерца. Стваралаштво као Богонадахнуће, вера у настањак света из речи, непоновљива језичка сензибилност, те свечани ритуал повратка песми у настајање – славе прелазак из материје у Дух и мелода који на кристалном мору сведочи прелазак: „Из препуног у пуно. / Од твари створу. / У трепет Духа који над водама лебди / пун љубави и слуха / за мелоду на стакленим ногама / по воздвизајемому мору” (Коцић 2008: *Прелазак*, стр. 87).

## ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 1998: Гастон Башлар, *Вода и снови*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Башлар 2001: Гастон Башлар, *Ваздух и снови*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Библија или Свето писмо Старога и Новог* Завјета 1993. Предео *Стари Завјет* Тура Даничић, *Нови Завјет* предео Вук Стеф. Караџић. Београд.
- Diltaj 2004: Vilhelm Diltaj, *Doživljaj i pesništvo*, Novi Sad: Orpheus.
- Коцић 2008: Злата Коцић, *Мелод на води*, Београд: Завод за уџбенике.
- Коцић 2008: Злата Коцић, Рукописне белешке настале поводом *Мелода на води*.
- Pavlović 1978: Miodrag Pavlović, *Poetika modernog*, Beograd: Grafos.
- Павловић 1999: Миодраг Павловић, *Свечаности на платоу*, Обреди поетичког живота. Београд: Просвета.
- Поезија Злате Коцић* 2006: *Поезија Злате Коцић*, зборник радова, ур. Славко Гордић. Нови Сад: Магица српска.
- Поповић 2001: Преподобни Јустин Ћелијски [Поповић], *Тумачење Светог еванђеља по Јовану*, Београд, Ваљево: наследници оца Јустина, Манастир Ћелије.
- Православље и уметност* 1997: *Православље и уметност*. Зборник радова. Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица”.
- СКСП 1997: „Српска књижевност и Свето писмо”, у: 26. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету: Филолошки факултет.

Olivera V. Radulović

NEW TESTAMENT IMAGES IN THE SUBTEXT OF THE POETRY BOOK  
*MELOD NA VODI* BY ZLATA KOCIĆ

(Summary)

Poetry book “Melod na vodi” by Zlata Kocić shapes itself on the textual basis of the *Gospel of John* and the *Revelation of John* through metaphysically emphasized images of *walk on water* and *the poet on the sea of glass*. The poetry book puts its meaningful emphasis on the idea of returning to its original spirituality and the attempt to reach the post-apocalyptic time. In this sense, our research deals with the semantics of water as carrier of collective memory in the poetry book that is interpreted through the mystical scenes from the *New Testament*, which connect the ‘melod’ (the poet) with the Saviour who is transformed into the shape of a lamb. Magnificent images of John in “Melod na vodi” are celebrated in the form of a hybrid – a poetic structure where we find elements of a hymn, a prayer, tears and prophetic literature. It symbolizes the victory of good over evil, leading to regeneration, purification and re-union with the Creator, whose character is metaphorical – presented as living water that flows from the throne of God in heavenly Jerusalem. Dynamic poetic images in “Melod na vodi” make the connection between the poet Jovan Dučić and the ‘melod’ on the sea like crystal, putting him in the New Testament context, sanctifying him in a poetic way, and also establishing a spiritual connection



---

with John the Baptist, St. John of Damascus, John of the Ladder, John Chrysostom, and finally John the Theologian, who wrote *The Revelation*, referred to as *the deepest motive behind our writing about climbing up the water spout*. All clerics and poets who cherish the word as sacred are brought to testify that walk on water is possible, through the archetypal celebration of the victory of life over death in the poetry book “Melod na vodi”.



Предраг М. ЈАШОВИЋ\*  
Државни универзитет у Новом Пазару

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## БИБЛИЈСКИ ПОДТЕКСТ У ПОЕЗИЈИ САПУТНИКА СРПСКЕ МОДЕРНЕ

У раду указујемо на библијски подтекст песника (М. Јакшића, С. Луковића, В. Рајића, М. М. Петровића, Д. Мараковић, М. Королије) који су у историји српске књижевности означени као сапутници модерне. Уочавањем библијског подтекста код сапутника модерне, доказујемо да је овакво читање једно од неопходних за разумевање поетике српске модерне, јер је код водећих песника (А. Шантића, Ј. Дучића, М. Ракића, С. Пандуровића и В. П. Даса) библијски подтекст једна од доминатних поетичких и семантичких карактеристика.

**Кључне речи:** српска модерна, библијски подтекст, религиозна тематика, poeta minors.

У раду анализирамо библијски подтекст и религиозну тематику у поезији српских модерниста који су, како би рекао Јован Деретић, „мање значајни песници” (Деретић 1983: 459). Да је квалификација poeta minors у случају ових песника неодржива, доказује у свом вредносном систему Б. Петровић. Он је сматрао овај квалификатив сувишним, јер иако постоје песници који стварају епоху, неминовно морају постојати и они који ту епоху чине (Петровић 1971). У српској модерни то су песници: М. Јакшић, С. Луковић, В. Рајић, М. М. Петровић, Д. Марковић и М. Королија. Групу песника (К. Абрашевић, П. Јовкић, Д. Срезојевић и М. Бојић), који су познати и као песници *пролетерске поезије* (Деретић 1983: 460), овог пута изостављамо из анализе. Основни разлог је ограниченост простором.

Код песника модерне религиозна тематика израсла је на библијском подтексту као аутентична лирска дескрипција религијских мотива какву, до тада, у српској књижевности нисмо имали. Узрок промене лирског дискурса садржан је у чињеници да крај XIX и почетак XX века представља време кад се појединац полако примицао средишту света и у религијском доживљају мистичног творачког идеала се сопственим стваралачким чином, у сфери естетског, изједначавао са Богом. „Визија апсолутног, дубока мистична свест

---

\* pjasovic@gmail.com

и метафизичка слутња Бога имали су повратно дејство на експанзију уметникове воље и самосвести. Сан о моћи и сведостижности, дух обоготворења песничког ја и поистовећење с оним што је вечно у свом тајанству, распадали су се и рушили у спознаји пролазности, ништавности и трошности људске егзистенције” (Палавестра 1986: 232).

Најчешћи религиозни мотиви везани су за грех и вазнесење, Исусову жртву и вечни живот. Овом кругу библијских тема Д. Витошевић је додао мотиве „ђаволских јунака” (Витошевић 1975: 118–120) Луцифера, Сатане, Мефиста, Каина и Јуде, као и одрицање и хуљење на Бога и истицање сексуалног сладострашћа (Витошевић 1975: 120–133).

Милета Јакшић (1869–1935) весник је новог и заходница прошлог, везивно ткиво са песништвом, пре свих, В. Илића и Ј. Ј. Змаја. Он је спајао прошло и актуелно. Зато П. Палавестра закључује да је М. Јакшић био лиричар „романтичарске осећајности и реалистичке свести с изразитим и јаким смислом за симболистичко обликовање” (Палавестра 1986: 230). Уместо да му та повезивачка природа његове поезије обезбеди значајније место међу критичарима, она је допринела да његово дело буде обележено као анахроно. Зато је „трагично ишчашен” (Палавестра 1986: 230) из свога времена, коме, не само да је припадао већ му је и широм отворио врата.

Ту припадност доказује Б. Петровић компаративним описом појединих Дучићевих и Јакшићевих песама (1963: 392), а наставља Д. Витошевић (1963: 247) с том разликом што Витошевић истиче нови начин грађења песничког поређења *материјалног са нематеријалним*, које касније, у Дисовој поезији, бива развијено. Даље, трагове лирског израза М. Јакшића, Витошевић налази и у поезији младог М. Ракића, као и код М. Ћурчина (Витошевић 1975: 141–143).

Јакшић широм „отвара” врата новом песничком дискурсу српске модерне. Можемо рећи да је он први увео религиозну тематику као битну значењску окосницу и поетичку карактеристику у поезији ових песника. Све његове песме религиозне садржине почивају на библијском подтексту *Новог завета*. Само у једној песми имамо изузетак. Ту је централни лик ђаво. Ова песма је пародија, а симбол ђавола је употребљен само да би подсмех сујеверју диктираном кулминацијом успешно поентирао како би успоставио тематску кохерентност испеване садржине („Ђаво”). У његовој поезији нема деформације библијске књиге, већ својеврсног „дописивања” које, суштински, представља песников сензибилитет изазван саживљавањем са исприповеданим библијским текстом.

У песми „Распеће”, Јакшић читаоца уводи у живу слику распећа које се црни попут крајпуташа. Цела песничка слика распећа дата је у контрасту мрака и белине снега која се појачава преливањем „у кристалне свеће”. Тако се слика „крста од камена” чини светлијом и топлијом и добија своју просторну димензију у свести рецепције. Од имагинарне песничке слике постаје, дејством светлости, конкретни објекат који испуњава простор.

Истицањем „мртвог Спаситеља” који „тек што је издано / Као да су га мало час распели:”<sup>1</sup> уводи читаоца сад и ту, у тој ванредној зимској самоћи у „пољу што се жалостиво бели” у догађање распећа. Камено распеће, вертикалним успињањем на коме се истиче слика Спаситеља, добија симболичну вредност храма/цркве, где се врши свечана литургија и молитва оних који су „одбачени судбом” и „прогоњени животом”.

Песма „Христос је устао из мртвих, и говори народима” религиозна је песма са отвореном тенденцијом да поучи и убеди у истинитост Христових речи.

„Народи, верујете мени:  
Лето ће доћи после циче  
И свет тек после зиме ниче;–  
Нека вас држи вера та:  
Народи, трпите, страдајте,  
Васкрсењу се надајте –  
Јер, ево, жив сам ја.”

Саопштени стихови у правом лицу, сугестибилним деловањем на читаоца, процесом емпатије, треба да истакну значај и значење поетске слике живог Бога.

Све песме које за подтекст имају теме из *Новог завета* можемо без узтезања сврстати у религиозне. Оне имају један заједнички циљ – да поуче хришћанском животу. Жртву Христову утемељену у љубави према свим људима, Јакшић песмом хоће да начини још ближом, јаснијом и, истовремено, болнијом.

Песма „Ноћ у пустињи” почива на библијском потексту легенде о безумном Иродовом наређењу да се сва деца у Витлајему од две и мање година побију. Јакшић није могао, пре свега као човек, а потом и као песник који је васпитаван на хришћанским православним постулатима, да заборави резултат гнусне Иродове наредбе. Страшне последице те наредбе није могао тек да региструје. Он је морао да пронађе наду за те прерано прекинуте животе. Нада је садржана у јату дечице која небеским пространством „броде”. То су „анђеоске душе невиних даљина”, за којима „Исус-дете шири / Своје ручице, за јатом их пружа / и мисли да су то рајски лептири” („Ноћ у пустињи”). У тој невиности испружених руку малог Исуса ка несрећним душицама погубљене деце, садржана је нада и антиципација светлости која ће касније обасјати, тада још увек неверујући свет.

Светлоносну поруку љубави налазимо и у песми „Јешуа Машиах”. Христос не обраћа пажњу на расточену стрвину на путу, већ „незаражен смрћу нити грехом, / Вечном лепотом вечитог склада” он „пружајућ руку крај лешине стаде: / ’Гле!’ рече ’како има беле зубе!...’” Као што песма „Јешуа Машиах” учи да треба сагледавати оно што је добро, оно што је лепо и

<sup>1</sup> Сви стихови су цитирани према издању: Милета Јакшић, *Песме*, СКЗ, Београд, 1922.

вредно у једном човеку или појави, тако у песми „Христос на путу” Јакшић поучава како треба водити богоугодни живот.<sup>2</sup>

У песми „Магдалена”, за разлику од М. Бојића, Јакшић Магдалену не слика у њеној путености и душевном растрзању између плотске жеље и потребе вечне љубави у Христу, под чијим се распећем на духовној лествици хришћанског морала сама распиње, одриче и Бога прихвата, и то све одједном. Он слика Магдалену, као посвећену верницу, која остаје до краја уз распетог Христа.

У песми, налазимо пример како у једној строфи може бити садржана жива слика збивања, не једног тренутка, већ низа тренутака, који обележени песничким дискурсом омогућавају да се догађај одвија у времену и простору представљеног света, као реалитет готово идентичан материјалној стварности. Пажљивим кадрирањем погледа стражара, који прати Магдалену, и светлости која се одједном спушта на њену косу док се удаљава, у тренутку обасјања, у последњој строфи, стражар у њеној коси на место крви види црвене руже:

„Ал одједном на путу  
Докле још беше на догледу,  
Кад су на њену косу жуту  
Захудног сунца зраке пале –  
Он опази где носи  
Црвене руже у златној коси,  
Грешница из Магдале”.

Није само Исусова крв чудоносна у поезији М. Јакшића, то је случај и са крвљу светог Јована:

„Па кад постељу трновиту ману,  
На њој остави крви своју росу –  
А кад сунце грану,  
Трн се црвеним, слатким плодом осу...”  
(„Јован пустињак”).

Значајно је да Исусова и Јованова крв нису чудоносне саме по себи. То постају тек у садејству са сунцем. Ту је садржан остатак митолошке представе Сунца, која се и вид религиозног осећање. Песник као да није могао да препусти чуду да се само од себе деси, већ му је био неопходан неки помагач, посредник који ће донети светлост. Тек у садејству светлосне рефлексије окрвављени коса и трн, могу да се обаспу црвеним ружама.

Ову поетичку карактеристику на нивоу интерпретације можемо тумачити на два начина. Први се тиче извора светлости као реалности и могућих привида који настају услед преламања светлости, било да је реч о златној, дакле плавој коси, било да је реч о преламању светлости кроз грање жбуна.

<sup>2</sup> У прозном тексту „Христос у крчми” Јакшић приказује како се непосредно Христова љубав прелива на све присутне у крчми и испуњава их миром и гађењем према животу који се води крчми.

Сунце као извор енергије није увек исто. У песми „Јован пустињак” извор светлости који ће омогућити крви да се претвори у руже је сунце које тек „грану”. Дакле, излазеће сунце. У песми „Магдалена” то ће бити „заходно сунце”, оно које залази. И једна и друга манифестација сунца, било да је реч о изласку, било да је реч о заласку врло често је пурпурне нијансе, али зна да даје светлосне рефлексије различитог колоритног спектра. У том случају, рецепција се не сучељава са чудом, већ са игром светлости, једном свакодневном појавом, која у датом тренутку мора да је изгледала величанствено.

Оваква интерпретација својим утемељењем у једноставности одузима од сакралне димензије коју ове песме имају. Зато је неопходно видети да ли постоји још нека могућност за тумачење појаве сунца, као светлоноса и помагача. Прво, није случајно да се сунце појављује као симбол, јер је оно непосредно везано за, како српску традицију, тако и за традицију, рекли би, човечанства уопште.<sup>3</sup> Готово да нема религије у којој појам Бога није повезан са појмом сунца. То је случај и са хришћанством, јер је Бог поставио сунце на небу као једну од светиљки, као супротност култу сунца безбожника. Штавише, у хришћанском свету појмова, сунце које увек изнова излази на Истоку, представља симбол бесмртности и васкрсења, док његов залазак на Западу представља смрт. У том случају, уопште није случајно што ће у једној песми сунце бити излазеће, јер наговештава васкрсење највећег од свих пророка, Јована пустињака, а у песми „Магдалена” оно ће бити залазеће јер наговештава прекид једне земаљске егзистенције. На крају, треба имати у виду да је Христос сматран и хронократором. Зато је, неретко, у сликарству повезиван са Сунцем које одређује дужину дана.

Можемо закључити да је М. Јакшић, као мало који песник епохе имао религиозне песме које су директно израсле из библијске тематике, не као мотиви или симболи, већ као заокружене, јединствене лирске, емотивне приповести које подједнако делују на естетичком и религиозно-поучном плану.

Сапутници српске модерне Стеван Луковић (1877–1902) и Велимир Рајић (1879–1915), песници сродни по судбинама, али не и по лирској тематици, нису били заокружени религиозном тематиком у тој мери у којој је био М. Јакшић. Док код С. Луковића можемо наћи на тек симболично, рекли би, више узредно спомињање неких личности из Библије, дотле, рецимо, код Милорада М. Петровића Сељанчице (1875–1921) можемо наићи на уздржано слављење антихриста који се тек наслуђује као зла сила у таму („Ахасвер”), а не изостаје ни интересовање за најпознатијег светског издајника Јуду („Вечити Јуда”), који је такође представљен као сила таме.

За разлику од својих генерацијских другова, В. Рајић је чешће и експлицитније говорио о Богу. Говорећи о Богу он је причао о себи, представљао је своје емотивно стање и давао пресек свог душевног растрзања. Његова болест га је потпуно искључила из жељеног, здравог света. Он је заузео позицију лирског субјекта у својој поезији. Зато је свака песма, одраз његове лич-

<sup>3</sup> О томе видети: Х. Бидерман, *Речник симбола*, Плато, Београд, 2004, 377–379; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, МН, Zagreb, 1983, 655–659.

не драме. Кључ њене интерпретације је у контекстуалном-биографистичком, јер је лирски субјект персонификација његовог животног усуда.

Њему страшни суд „кад мртви почну устајати” („Завет”) служи само као симбол којим истиче своју патњу. Ту нема религиозног односа. Страшни суд је тек песнички симбол. У песми „Моја судба” Рајић покушава да осмисли креативни чин Бога и улогу коју му је наменио, а ако види да није „им’о чим дариват” њега, па је снагом „своје моћи” у њему спојио „светлост дана и тамницу ноћи”, где нема весеља, ипак има живота, јер у таквом божјем споју „трепери струна и мртвог живота”.<sup>4</sup>

Тачно је да постоји низ песама где Рајић сумња у Бога до порицања његовог постојања: „Зар има Бога? Вере? Поуздања?...” („Истинита песма”), или: „Но се оте уздах тешки: Нема Бога! Нема људи!” („Тугованке” I), али то не значи да Рајић није веровао у Бога. Песма „Моја вера” показује да је Рајић од најранијих дечачких дана од своје мајке добио основно утемељење у хришћанској вери:

„Кад задршће звоно са цркве малене,  
Тад ме мајка учи да се Богу молим;  
Ја не знах друго до милошти њене,  
Научих се, уз њу, и Бога да волим”.

Све док је трајала та слика док „Мајка Мајку моли” и топлина сигурности уз мајку којој у оку суза крене док гледа „осмех (свог) малог Христа”, Рајић је могао да верује, јер у том свету, у којем је био максимално заштићен и здрав, није могла бити нарушена вера „Светог Мученика”.

Сећање на срећне дане у светом храму и позив звона, није ни сад изгубило своју драж и значење, јер „кад забрује звона” лирском субјекту „нога крене” и у њему све „намах, силно затрепери”, али он не дозвољава себи да крене, већ стане: „Станем; моју веру у старом облику / Растргоше јади, као дивље звери”. Чини се као да намерно не дозвољава себи да крене пут звона, јер је свестан своје несреће. Изгледа да, Рајић није могао да се ослободи своје уобразиље да је његова „вера давно мртва”. Он није патио од неверовања, већ од убеђења да не верује. То је моменат који представља проблем једног дубоког нервног и психолошког растројства. Зато је и певао „најпарадоксалнију молитву за коју зна српска поезија прве деценије” (Константиновић 1983: 52). И заиста, он се у „Молитви” Богу моли да му допусти да га се одрекне: „не дај вери снаге / Да ме победи да се Теби молим!”.

Кад тумачи песму „Свршетак”, Константиновић налази да би унижење тела представљало најстрашније унижење Божијег дела (Константиновић 1983: 51). Ту можемо пронаћи и разлог оваквој молитви у којој он заправо моли да последње тренутке проведе у стању достојног човека. Овакви парадокси су од велике поетичке вредности, али су они пре изрази једног несрећног младића, но што осликавају право стање његове вере. Тачно је да Рајић

<sup>4</sup> Сви стихови су наведени према издању: Велимир Рајић, *Сабрана дела*, Ниш, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2002.



није једини песник српске модерне који објављује „да је у њему Бог мртав” (Јовановић 2006:83), али он то није чинио руковођен штимунгом времена којем је припадао, већ је руковођен својом несрећном судбином. Велимир Рајић *Библију*, књигу над књигама није користио као парабалу. Он библијско учење и библијски подтекст, разара, деформише до обезличења. Наравно, то не одузима ништа од значења интегралног библијског текста, али појачава експресивност песничког дискурса и предочава да је лична трагичност овог песника била, за њега, несагледивих размера.

Једина песникиња ове епохе, Даница Марковић (1879–1932) поетеса је која је од своје прве песничке збирке „Тренуци” (1904) била сврстана у ред значајних песника. Тој значајној афирмацији су, пре свих, допринели Ј. Скерлић и Б. Поповић. Д. Марковић је у поезији била сва окренута себи. У њеној поезији нема метафизике осећања, као, рецимо код Ракића, нити метафизике свести и савести, као код Пандуровића. Њено песничко незадовољство и бол се крећу у равни личног трпљења. Узроци трпљења увек долазе споља. Зато је кривац за све њене усуде, *судбина, кобни час или Бог*.

Код Д. Марковић наилазимо на неколико песама са библијским подтекстом. Као што се већини песама разрачунава са околином и судбином (Живојиновић 1928: VIII), тако се и песмама са библијским подтекстом разрачунава са Богом. То је лирски монолог песникиње, који у односу на усмерење исполене огорчености, представља дијалог са Богом.

Већ у песми „Зимње вече на селу” Даница се директно обраћа Богу: „Сумор се тешки у живот уплео – / Велики Боже, јеси л’ ти то хтео?”. Циљ Даничиног обраћања Богу није утврђивање разлога колективног страдања, или изналажење есхатолошког смисла патњама које трпе масе. Циљ је индивидуалне, чак интимне природе, јер лирски субјект тежи песми да сазна зашто се то у њему „бол подмукли” у души буди.

За све своје удесе и слабости окривљује Бога: „Одузе наду на времена боља. / Боже, је ли то твоја воља?!”. Она у вери не проналази наду, нити могућност молитве: „Лила бих сузе, ал’ плакат’ не могу, / Хтела бих – не умем да се молим Богу”. Не долази до животворног, исцељујућег плача, јер лирски субјект мање осећа Бога срцем, а „умом више”. Дакле, ум је тај који не дозвољава срцу да верује, већ тежи рационализацији вере и тако рађа сумњу: „и сумња тешка дух ми мути и срж сише” („Бунтовни псалм”).

То је сумња која раздире песничко биће Д. Марковић и иницира настајак песме „Без нагписа”, која треба да представља грубо разрачунавање са Богом. У песму креће стиховима: „Од како сам се с Богом завадила / Све што он створи моју мржњу буди”. Дакле, видимо из првог стиха да лирски субјект није увек био у завади са Богом, јер она се сад завадила, то ће рећи да раније није била у завади. Тако имплицитно указује на значај времена пре заваде.

Оваквом дубоком размисоилажењу са Богом до његовог непризнавања, можемо наћи извор у песми „Песма о распетој души”. Песма је настала на библијском подтексту о Исусовом распећу. Даница успоставља аналогију између Исусовог реалног распећа и имагинарног, емотивно доживљеног распе-

ћа њене душе. Аналогичност ће бити развијана до половине песме, односно до Исусовог скидања са крста, јер по скидању, са рана њене душе нема ко да спере крв и очисти смртоносне ране, као што је то учињено са Исусовим. Од тог момента биће успостављано антитетичко истицање, у односу на новозаветне јеванђељским текстовима.

Да би некако ту неправду превазишла, песникиња распетој души пружа дискретну могућност да преко клијања из таме и пробијања цвета у светлост, живи. Међутим, то онемогућава будно око стражара: „Као цвет се јавља из камена сива. / Но стражари гробље будним оком пазе: / Чим се цвет појави сурово га газе”.

Око стражара је неумољиво, јер за разлику од недисциплиноване природе песника, оно делује према унапред задатим правилима којих се увек мора придржавати, јер само тако потврђује своју сврсисходност стражарења. Будно око стражара не допушта ничему да се пробије из таме у светлост, па макар то нешто било и цвет распете душе.

То је довело до наизглед потпуног одрицања Бога.<sup>5</sup> Међутим, чини се да је у тој охолој тежњи за разрачунавањем и брисањем божјих вредности имплицирана потреба за поновним још једним потврђивањем Бога. Кад у „Песми без натписа” песникиња узвикује: „Ја не верујем у загробни живот. / Заблудом овом слаби нек се теше”, то више представља крик немоћи, но што песникињу афирмише као заступника атеизма или неке материјалистичке филозофије.

Д. Марковић није неверујућа. Напротив, њено биће је дубоко утемељено у вери. Зато трпи бол што је „крваво срце без неба и Бога” („Без натписа”), никоме не треба, „худо срце без Бога и неба” остаје потпуно само. Извор целокупне њене сумње у Бога јесте *самоћа*.

Чињеница да је Бог обилно обдарио, собом је озарио, али ју је учвелио и изложио свим искушењима („Бунтовни псалм”), доказује да поетеса признаје творачку снагу Бога. Целокупно њено неслагасје са Богом и отворено искрено обраћање садржано је у стиховима:

„Зашто хоћеш да те се бојим, место да те волим;  
И да ти тешким стрепњама својим  
Не могу да одолим?!  
И осећам те мање срцем – умом више.  
И сумња тешка дух ми мути и срж ми сише”  
(„Бунтовни псалм”).

<sup>5</sup> З. Хаџић у исцрпној монографији о стваралаштву Д. Марковић *Историја једне самоће* (2007) истиче да се Даница „већ на самом почетку свога певања 'завадила' са њим” (нав. дело, стр. 129). Ипак, та завада, нити је била смишљена, нити је уистину била одређена као коначност у поезији Д. Марковић, зато З. Хаџић закључује: „Дакле, Даница Марковић је још у самој младости била спремна да се 'завади' са Богом, видећи у њему јединог одговорног кривца за све неправде које могу да снају човека, али у песничком односу Д. Марковић према теми Бога не постоји поступност. Даница Марковић недостаје фина изнијансираност у грађењу оваквог односа. Наша песникиња се готово истовремено и 'свађа' и мири са Богом. У њеној поезији која се односи на творца не постоји тенденциозност и унапред одређен план, песникиња чини више све стихјски” (Зорица Хаџић, *Историја једне самоће*, Нови Сад, Академска књига, Културни центар, 2007, стр. 144).

Песникиња је целим својим бићем била утемељена у вери. Њу мучи то што не може без сумње да се преда Богу. Њена сумња и страх од божје казне уједно доказују да је Даница верујућа у целини свога бића. Зато се она никад није одрекла Бога, нити је постала зла: „Ил’ патња ми смелости не даде / Да се од лица твога одвратим! / И да постанем зла, и да мисао моја / У таму паклену зарони”.

Патња је одржала њену веру и учинила је искреном. Она је у Богу нашла најстрпљивијег саговорника. То је био саговорник који је могао да издржи све њене прекоре, страхове, сумње, али и љубав и неизмерну искреност. Она никад није била у раскиду са Богом. Она је само експлицитно проверавала своју веру. Све што је замерала Богу, имплицитно је спочитавала себи и свом карактеру.

Милан Ћурчин (1880–1960) је песник који се залагао за осећај. Био је убеђења да песма „није акт, и мисо није слово”, већ да је резултат осећаја („Пустите ме како ја хоћу”). М. Ћурчин је по свему био другачији од песника својих савременика. Био је истицан као најоригиналнији модернист свога времена. У јединој збирци *Песме* из 1906. године он ће се превасходно бавити мотивом природе.

Дешавало се да Ћурчину његови савременици замеру слободу којом се поиграва речима, као што ће му критичари каснијих времена, због персонализације истицања приписивати сувишан аристократизам (Глигорић 1970: 140). Истицањем сопства Ћурчин не унижава пук, већ, истиче своју другост, јер он не може да се мири са животом без снова и животом који се заснива на старим мислима. Отуда и долази његово одрицање Бога у песми „Пред црквом”:

„Сад сам у свету научио друго,  
И ја се клоним цркве и попова,  
У мени Бог је већ мртав дуго”.

Одрицање Бога није случајно, већ оно долази као резултат другог и другачијег знања којег је Ћурчин спознао у свету. Објава да је у њему Бог „мртав дуго” није резултат неверовања, већ рационализације Бога и институција вере, као што су *црква* и *свеишеник*. Зато ће се Бојић одрећи „нове науке” у песми „Мртви Богови”, јер се, за разлику од Ћурчина, који се определио за овоземаљско, Бојић определио за вечно.

Религиозна тематика и мотиви, у поезији Мирка Королије (1886–1934) представљају тек могућност за успостављање узредних аналогичности. Тако ће лепота жене бити „богодана” („Загонетка”), а неостварене жеље ће деловати на песника као „ехо неког давног јада” („Жедне сузе”) где је могуће успоставити аналогичност са старозаветним прародитељским грехом. Појам „сопственог вазнесења”, Королија изједначава са ослобођењем своје државе и народа у целини („Витешки појас”). То показује да је Десница могао бити у праву кад је „најјаче и најаутентичније песничко име Српске Далмације и Приморја” (Радуловић 1996: 7) одредио као „површинског песника” (Десница 1996: 551). Ипак, и поред очигледне површности, Королија има изузетно успешних

стихова нарочито у циклусу „Српске цркве и манастири” (Кораћ 1996). Корулија се није значајније бавио суштином настанка манастира нити лично-стима које су у њима обитавале са малим изузетком који је начинио у песми „Хопово” и „Шишатово”, где истиче значај Доситеја и Мушицког. Он је у ових десет, успешно спеваних сонета, више дао дескриптивни опис него што је зашао у њихову духовну, религиозну и литургијску суштину саборности.

У поезији „сапутника српске модерне” религиозна тематика је присутна као песнички дискурс који почива на библијском подтексту. У поезији М. Јакшића, В. Рајића и Д. Марковић ова тематика је присутна у већој мери, као заокружена песничка целина, за разлику од поезије С. Луковића, М. М. Петровића, М. Корулије и М. Ђурчина. Јакшићеве песме непосредно почивају на библијском подтексту. Стваране са тенденцијом да подједнако делују на уметничком како и на религиозном плану. Иако је у В. Рајићу „бог био мртав”, то је био више резултат унутрашњег незадовољства животом, но што је само резултат штимунга епохе или неверовања. У поезији Д. Марковић налазимо на лирско разрачунавање са богом, где је сумња, пре свега, страх од самоће.

## ЛИТЕРАТУРА

- Витошевић 1963: Д. Витошевић, „Виторог се Месец заплео у грању...”, *ЛМС*, књ. 292, 242–249.
- Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво 1901–1914*, књ. 1, Београд, Вук Караџић.
- Глигорић 1970: В. Глигорић: *Сенке и снови*, Београд, Просвета.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, Нолит.
- Десница 1996: В. Десница, „Мирко Корулија и његов крај”, у: Корулија Мирко, *Изабрана дела*, Београд, БИГЗ, СКЗ, 546–566.
- Живојиновић 1928: Б. Живојиновић, „Даница Марковић”, у: Даница Марковић, *Тренуци и расположења*, Београд СКЗ, IV–XIV.
- Јакшић 1922: М. Јакшић, *Песме*, Београд, СКЗ.
- Јовановић 2006: М. Р. Јовановић, *Велимир Рајић, живот и дело*, Трстеник, Београд, Љубостиња, Интерпрес.
- Константиновић 1983: Р. Константиновић, *Биће и језик*, књ. 7, Београд, Просвета.
- Недић 1969: Љ. Недић, *Студије из српске књижевности*, МС, СКЗ, Нови Сад, Београд, 286–303.
- Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, СКЗ.
- Петровић 1963: Б. Петровић, „Песници”, *ЛМС*, књ. 391, 386–392.
- Петровић 1971: Б. Петровић, „Песници”, у: *Песници I*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад, Београд, МС, СКЗ.
- Радуловић 1996: Ј. Радуловић, „Предговор”, у: Мирко Корулија, *Изабрана дела*, Београд БИГЗ, СКЗ, 5–12.
- Радуловић 2003: О. Радуловић, *Лист небеске књиге*, Нови Сад, Змај.

- Рајић 2002: В. Рајић, *Сабрана дела*, Ниш, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу.
- Скерлић 1953: Ј.Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд, Рад.
- Хаџић 2007: З. Хаџић, *Историја једне самоће*, Академска књига, Нови Сад, Културни центар.

Predrag M. Jašović

#### THE BIBLICAL SUBTEXT IN POETRY BY COMPANION OF SERBIAN MODERN

(Summary)

This paper reveals the biblical subtext of the poet (M. Jakšić, S. Luković, V. Rajić M. M. Petrović, D. Maraković, M. Korolija) who in the history of Serbian literature are identified as companions of modern. This observation of biblical subtext of modern companion, is proving that such a reading is necessary for the understanding of modern Serbian poetry, because Bible is in works of the leading poets (A. Šantić, J. Dučić, M. Rakić, S. Pandurović and V. P. Dis) subtext of the dominant poetic and semantic characteristic.

In poetry of "companions of Serbian modern" religious themes are present as poetic discourse that is based on the biblical subtext. In poetry of M. Jakšić, V. Rajić and D. Marković, this theme is present to a greater extent, as a whole rounded poetry, unlike poetry of Lukovic, M. Petrović, M. M. Koroloja and M. Ćurčin. Jakšić poems are directly based on the Biblical subtext. Created with a tendency to act equally on both the artistic and the religious plane. And if in poetry of V. Rajić „God was dead”, it was more the result of internal dissatisfaction with life, and not just a result of mood or era of unbelief. In poetry of D. Marković we find lyrical settling of accounts with God, where is doubt, above all, fear of being alone



Zdzisław DARASZ\*  
Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej  
Wydział Polonistyki Uniwersytet Warszawski  
Warszawa

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## СТАЗА ПОРЕД ПУТА. О ПОЗНОЈ ЛИРИЦИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ – ЈОШ ЈЕДНОМ

Подстицај поновном размишљању о феномену позног стваралаштва као једног егзистенцијално-уметничког искуства, чија се природа изразито препознатљиво манифестује баш у Десанкиној лирици трећег доба, дају новији и најновији огледи о посебности стваралачког посла у старим годинама. Међу њима се истиче расправа Томаша Вујника у којој се суштина позног опуса великих песника дефинише као „драма форме”. Искуство старости намеће свом субјекту, уколико је он уметник, теме и облике његових остварења. За разлику од тема књижевног стварања старих писаца (као што су, углавном, афирмативни или полемички обрачуни са својим животом и временом, враћања у давну прошлост, растанак са животом, похвала ћутању) промене формалних категорија овога стварања нису наишле на сличан одјек у науци о књижевности. Драмски сукоб са формом одвија се, од уметника до уметника, на различите начине, најчешће по логици супротстављања „извештаченим” конвенцијама које треба да се замене са „спонтаним” записом доживљаја, понекад, пак, она се јавља – и то је случај Десанке Максимовић – као израз жеље и потребе да се песникова интелектуална, емоционална и обликовна самодисциплина провери у конфронтацији са максимално строгим, кондензованим обликом (сонета, хаику).

**Кључне речи:** Десанка Максимовић, лирика трећег доба, драма форме, сонет, хаику.

У потрази за језгровитим, сажетим формулама проматраних појава често наилазимо на метафоре – кондензате значења и смислова језичких порука чија се комуникацијска функционалност састоји баш у томе да трансформишу апстрактно у конкретно, појмовно у чулно, наративно у иконично, помажући тако процесе когниције и ширећи разумевање. Кад је реч о животу као што је Десанкин, натпросечно дуг и натпросечно богат достигнућима, метафоре посебно тешко могу да се избегну, поготову оне које просторно конципира живот као пут, а темпорално као путовање, па и ова наша насловна метафора *стазе поред пута* која треба да прикаже посебност путнице међу путницима, песникиње међу песницима, која иде свој стваралачки пут упоредо са дру-

---

\* zdarasz@wp.pl

гима и са њима комуницира, али и користи луксуз изолације, јер би се поред ње на уској стази тешко нашло место за кога другог. Уосталом, пут и стаза као полифункционалне метафоре присутне су у репертоару Десанкиних песничких фигура од раних до касних година њене књижевне активности, долазећи до емблематског израза међуљудске релације и споразумевања у чувеној песми *Стазе ничу и затиру се* из збирке *Слово о љубави*. Ова и друге сличне метафоре нека нам буду оправдање за хибридизацију дискурсивног језика науке са књижевно-фигуративним.

Песничка самосвојност Десанке Максимовић запажена је од стране угледног критичара још пре него што је изашао њен књижни првенац *Песме* (1924); прочитавши 1919. године две-три рукописне свештице никоме међу књижевном публиком познате девојке из Ваљева, Велимир Живојиновић-*Massuka* констатовао је да „у њима се нису могли наћи ни одједи Војислава Илића, Шантића, Дучића, Ракића или кога било другог од наших лиричара који су на почетку овога века били лектира и школа свакога од поетских полетараца” (Живојиновић 1990: 378). Исто тврди поткрај XX века Небојша Лазић: „Песнички положај Десанке Максимовић у односу на [књижевна кретања двадесетих година] чини се довољно јасним: била је подједнако удаљена од свих” (Лазић 1998–1999: 168). Метафора *стазе поред пута*, за означавање специфичности Десанкине лирике подесна и употребљива током целог њеног развоја, с временом као да добија на значењу, пошто се у њеном семантичком пољу интегритету и суверенитету уметника придружује и самоћа старог човека (ма како угледан и поштован био), човека који надживљава своје време, остављајући у прошлости све више људи и догађаја, културних вредности и норми којима дугује свој идентитет.

Прилазећи теми позног уметничког стваралаштва, морамо се суочити са проблемима дефинисања тог феномена који, на први поглед разумљив „сам по себи”, јавља се као сложена појава чију природу одређују разни фактори: биографски, биолошки, тематски, формално-стилски (Vujićik 2005: 5–19). Ово су и критеријуми за класификацију врста нарација о уметницима трећег доба. С биографског аспекта гледано, касно стваралаштво значи завршну фазу уметникове биографије, без обзира на његову стварну старост, као што је то пример са Мицкјевичевом лозанском лириком и Рилкеовим *Девинским елегијама* (Vujićik 2005: 6). Једносмисленије се *terminus a quo* тог временског периода, и поред разлика у друштвеној перцепцији старости, оцртава по биолошком критерију (који се више или мање прецизно поклапа са социолошко-психолошким): знамо када у нашој европској цивилизацији и на нашој географској ширини почиње старост, знамо време када уставодавац шаље запослене у пензију. Прелазећи тако схваћену старосну границу, Десанка Максимовић је у шездесетим годинама свог живота (што су и шездесете године XX века) издала збирку *Тражим помиловање. Лирске дискусије с Душановим закоником*, која је за многе камен међаш на њеном животном и стваралачком путу. Ту се намећу питања попут: да ли се иза доње границе трећег доба пред уметницима отвара ново проблемско поље, нов репертоар тема; и јесу ли дела старих аутора препознатљива по



себи својственим обележјима или се као таква идентификују само на основу биографског предзнања културне публике о животу њихових твораца (који Србин није знао да је тета-Деса „стара“?). Одговори на њих могу да буду крајње различити, но подједнако изложени ризику пребрзог уопштавања и – последично – поједностављивања представа о разматраним појавама и процесима који их производе. Наиме, иако су психоментални процеси који усмеравају деловање појединаца и група условљени реалијама времена и простора, њихова динамика и правац зависе од индивидуалних фактора. Код једних креативна моћ која управља ритмовима живљења и стварања кулминира у младим годинама, код других иде развој доследно узлазном линијом ка свом врхунцу у касном раздобљу, а има и таквих, и то много, чија се еволуција одвија по некој каприциозној, са становишта рационализма тешко схватљивој логици игре континуитета и дисконтинуитета, успона и криза. За сваку од наведених ситуација историја уметности може да нам пружи прилично егзактних примера.

Десанка Максимовић је своју трансгресију пре свега културно фиксиране границе старости, различито обележила делом чија је одлика дубока етичка зрелост субјекта. На ту зрелост стари људи, наравно, немају монопол, али баш они, „искусни и напаћени” као Андрићев Јусуф, имају више шанси да је постигну, и то не само као јубиларну награду. Етичка карактеристика збирке *Трајим помиловање* налази јак израз у тону емпатије који њом доминира, наговештавајући, у пуној слози са песникињиним дотадашњим опусом, нове квалитете у новом – и последњем – поглављу песничке књиге коју бисмо по Данилу Кишу могли назвати „Живот, литература”, а коју је ауторка писала преко седамдесет година. У том се поглављу садржи скоро трећина њеног живота и скоро половина – три од седам деценија – њеног стваралачког доба. Као периодизацијска ознака књижица из 1964. године наглашава своју важну улогу и у поднаслову *Лирске дискусије с Душановим закоником* – оваквих „дискусија”, дијалога са домаћим културним наслеђем, надовезивања на његове „велике текстове” биће од тог момента у Десанкиној поезији више, барем довољно за то да се њеном касном раздобљу припишу, као изванредно битне дистинктивне особине, дијалогичност и интертекстуалност. По најлуциднијем лирском осврту на средњовековну српску духовност и јуриспруденцију љубитељи поезије ауторке *Лирске дискусије* добили су *Летопис Перунових потомака* (1976) и *Слово о љубави* (1983), које насловом алудира на посланицу *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића, као да одајући ауторкину жељу да српског песника позног средњег века дозове у домен своје и његове кровне теме. Године 1976. изашла је такође збирка *Песме из Норвешке* – лирски рефлекс личног доживљаја песникињиног, али и путописно-есејистичке књиге *Писма из Норвешке* (1914) друге најистакнутије српске књижевнице XX века, Исидоре Секулић. Црпећи из заједничког извора инспирације, свака списатељица даје своје јединствено виђење истог простора, а обе скупа пружају компаративисти један атрактиван истраживачки задатак.

Искуство старости намеће свом субјекту, уколико је он уметник, теме, а понекад и облике његових остварења. Тачности ради, треба ипак одмах

напоменути да се дешавају и ситуације у којима опсервација и емпатија знају да на путу ка уметничкој концептуализацији старости претичу лично искуство субјектово. Дobar пример тога даје и сама ауторка песме Кад младост прохуји, шта чините, птице? (1955) коју истраживачи њеног опуса сматрају за стартни сигнал присутности у њему теме живота на измаку (Semkuv, Semkuv 2007: 120), а која још ни издалека није била песникињина „лична” тема. У тој песми и у многим другима које следе субјект пажљиво посматра у природи и најмање симптоме пролазности, опадања виталне моћи, краја живота (Semkuv, Semkuv 2007: 120–121). У кругу тема старих писаца се онајчешће могу наћи афирмативни или полемички обрачуни са својим животом и временом, враћања у давну прошлост и сусрети са покојницима у простору сећања, резигнација, растанак са животом, похвала ћутању и здравој скепси и слично. У том погледу поезија Десанке Максимовић не изненађује одлучним одступањима од стандардног тематског блока лирике позног животног доба, штавише – у потпуности задовољава очекивања оних који о књижевним сликама старости имају уврежена схватања. И поред свог типичног предметног репертоара Десанкино певање носи ипак трајни белег њеног сензуализма, њене осетљивости на појаве чулног света, на конкретно. Означено етикетом поезије љубави и природе, блиско стварности и сваком бићу, не само људском, оно је, додуше, од свог дебија на српској књижевној сцени задовољавало услове горње карактеристике, али су те његове особине добиле на интензитету у трећој фази уметничког рада Десанке Максимовић, посебно у збирци *Немам више времена* (1973), у истоименој песми чији су стихови од кључног значења за тему која нас овде занима:

„Немам времена да ишта изучавам,  
немам времена сад за анализе,  
за мене је вода сада само вода  
као кад сам је пила са кладенца”.

Субјекту песме као да је дојадио појмовни и светоназорски приступ стварима које су за уметничке конвенције употребљиве и корисне утолико уколико уметницима могу да послуже као алат за симболизовање стварности, за трансформацију света у појам о свету. Међутим, мајсторици сензуалне конкретности велико је чудо да је вода вода и велико је задовољство да се њено име може изговорити без идејног утемељења. Само толико – и чак толико. Но, сензуализам старости у песничком свету Десанке Максимовић има, налик на римског бога времена Јануса, два лица, и док једно зрачи одушевљењем природном стварношћу, друго одаје муку човека оптерећеног телом које – као што у песми *Велика је то срећа* каже Вислава Шимборска – „ништа не зна тако добро / као да ограничава / и ствара тешкоће”, које не да свом власнику да га барем за часак искључи из свести, које се руга свим утварама и привидима – оно једино које привид није:

„Земља јесмо,  
остало су све привиди.  
Једино није привид рана

Која се у ноћ отвара и бриди.  
 [...]
 Привид једино нису  
 умирућега последњи сати  
 нити безнађе и понори  
 који се отворе  
 кад ко мора у земљу да се врати”  
 (*Немам више времена*).

Свој врхунац Десанкина вештина визуализације физичког пропадања тела достиже у песми *Рука* (из исте амблемске збирке *Немам више времена*), која је по Драгомиру Костићу „сјајна слика/представа старости ухваћена у два-три момента” (Костић 1998–1999: 101). Другим речима, она представља савршену корпоралну метонимију старости – заиста шкрту у изражајним средствима, но управо због тога далеко потреснију и драматичнију од много чега што се о процесу и резултату старења писало у књижевности. Отада ће тело повређено болешћу и немоћи, сопствено и туђе, не само старачко, постати велика тема песникињине рефлексije о антиномској природи бића, о заточености „срчаног духа у слабом телу” (симптоматично је да циклус од осам сонета посвећених пацијентима једне болнице, „куће патње” чији живот опажа и бележи женски субјект – по свему судећи, истоветан са самом ауторком, носи наслов *Заточени*).

Аутору овог текста подстицај размишљању о позном стваралаштву као једном егзистенцијално-уметничком искуству чија се природа изразито препознатљиво манифестује баш у Десанкиној лирици трећег доба, дају новији и најновији пољски огледи о посебности стваралачког посла у старим годинама. Међу њима се истиче расправа Томаша Вујћика *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy* (2005) у којој се суштина позног опуса великих песника дефинише фразом из поднаслова управо као „драма форме”. Фраза потиче из говора којим је песник Тадеуш Ружевић прокоментарисао избор поезије другог – старијег – песника Леополда Стафа, пишући: „Поезије носе маске. Костиме. Но, пролазе године и маске падају. Разоткрива се човек. Његово право лице. [...] Маске и костими падају у граничним ситуацијама: [...] у делима где не обавезују никакве поетике, где нема чак ни трага од *поезије* или од онога што зовемо *поезијом*” (Ružević 1964: 183). Сличних изјава песника и критичара наводи Вујћик у својој књизи више, резимирајући покренуту дискусију ставова тврдњом како старе поете упорно настоје да проговоре индивидуалним гласом, неодвисним од књижевних конвенција. „Гласом који је, ипак, неминовно извргнут опасности конвенционализације, који више пута звучи конвенционално или нехотице ствара нову конвенцију – конвенцију позне поезије” (Vujić 2005: 8–11).

Драмски сукоб са формом одвија се, од уметника до уметника, на различите начине, *најчешће* баш по логици супротстављања „извештаченим” конвенцијама које треба да се замене са „спонтаним” записом доживљаја, понекад, пак, он се јавља – и то је случај Десанке Максимовић – као израз жеље и потребе да се песникова интелектуална, емоционална и обликовна

самодисциплина провери у конфронтацији са максимално строгим, кондензованим обликом. У односу на српску песникињу тешко би се рекло да се њеном субјекту кад год десило да доживи кризу непоуздања у своју лирску дикцију и форму израза. Живећи у хармонији са светом, људским и природним, са свим његовим бићима Максимовићева не прави негативан изузетак ни за себе. Призната поетеса не окреће се од ауторке почетничке збирке из 1924. године и *Зеленог витеза*, обе ствара на истом песничком језику који је Велимир Живојиновић у импресионистичкој стилистици своје критике окарактерисао као „музикалан, пун унутарње метричке законитости, а без строгог метричког ритма; са нечим лелујавим у својој метричкој поремећености, која ипак није била ван метричког склада, само на нов начин постигнутог” (Живојиновић 1990: 378), док је Љубица Ђорђевић, ослањајући се на радове теоретичара и практичара слободног стиха и пре свега на сопствене строге версолошке анализе, представила ту омиљену Десанкину поетску врсту као структуру у којој „строфа није унапред одређена већ расте у зависности од мишљења и осећања песника” (Ђорђевић 1973: 287).

И поред свога не баш претераног респекта према формалним правилима стихотворства Десанка Максимовић била је, нарочито у позној зрелости, осетљива на питања песничке генологије, што потврђује не само њена отвореност према искуству иновативних приступа једним облицима и увођења других него и њена генолошка самосвест, ауторефлексија која следи стваралачку праксу. Најбољи пример тога је Десанкино сонетописање. По речима саме уметнице која је „прошла кроз сонетску школу [српских] класика”, свој први сонет *Опустели оклоп* објавила 1927. године, а затим их је написала „још неколико”, тек у педесетим годинама, кад је и даље писала песме „растреситог слободног ритма”, баш је у сонетном облику учила велики потенцијал нових изразних могућности; док је, наиме, ране сонете од тадашњих њених стихова издвајала једино стиховна форма, а остало – теме и „пригушена сета” – било је свим песмама заједничко, у касн(и)јим сонетима „малтене преовладава слика” (Максимовић 1990: 233).

Сонетска жетва дала је у позној лирици Десанке Максимовић изненадно богат урод. Пета књига Десанкиних *Сабраних песама* (6. издање из године 1990) садржи преко сто сонета, распоређених у шест циклуса: *Сајам речи*, *Нарави*, *Заточени*, *Немуштити језик*, *Богови, виле и људи* и *Михољско лето*, а има их прилично, прештампаних и новообјављених, и у последњим, за песникињиног живота изданим збиркама *Небески разбој* (1991) и *Зовина свирала* (1992). Сједињење два супротна песничка композициона принципа: слободе (невезаности) стиха и формалне дисциплине која је *differentia specifica* сонета довело је у Десанкиној лирици до уметнички релевантних резултата. У њој одступања од канонског, италијанског облика ове врсте најмање има у строфичној организацији стихова – од укупно 103 сонета, колико их је у *Сабраним песмама*, по распореду строфа (два катрена и два терцета) од обрасца се разликује само пет: *Раноранилац* (из циклуса *Михољско лето*) пример је „сонета с репом”; *Изгубљени стих* (из истог циклуса) има, сходно наслову, један стих мање; *Песник* (из истог циклуса), компонован од

три обгрљено римована катрена и једног двостиха, повезује особине француског и енглеског сонета; слични су му сонети *Географски запис* (*Немуштин језик*) и *У авиону* (*Михољско лето*) чији су стихови исписани *in continuo*, без размака између строфа, и само су два последња увучена стиха графички издвојена од осталих.

У модификацијама релативно константне, изоморфне структуре сонета Десанка Максимовић иде најдаље у погледу силабичког третмана стихова и начина постизања сазвучја између њих. Изосилабизам (нити било који други систем версификације) ту није принцип, опсег стиха осцилира између 3 (*Раноранилац*) и 16 слогова (*Посвета, Немуштин језик*). Као у песникињином опусу уопште (Ђорђевић 1973: 290), тако и у њеним сонетима знатно преовлађују једанаестерац (скоро 38% свих стихова) и дванаестерац (преко 29%). Потпуну регуларност изосилабичког стиха представља само један, у живахно разиграном ритму шестерца испеван сонет *Јутро* (*Немуштин језик*), који у поређењу са другима делује као један скерцо што је у „озбиљну” колекцију стихова залутао из неке збирке песама за децу. У распореду рима у катренама користе се четири схеме; сврстамо ли их по фреквенцији, добићемо следећи редослед: *abba abba* (преко 70%), *abba cddc* (око 15%), *abba acca* (око 13%), *abba cbbc* (око 2%). У терцетима који су за сваког сонетописца посебно захвално поље римотворне инвенције Десанкине сонети садрже чак пет пута римовних схема више него катрени. Ту очигледно преовлађује схема *ccd eed* (изнад 62% свих комбинација); знатно мању, али још натпросечну учесталост показују схеме *eef ggf* (преко 12%) и *dde ffe* (скоро 8%); по два пута су заступљене комбинације *dda eea* и *dee dff* (свака са непуну 2%); једнократно искоришћених схема нашло се 14: *ccd ffd*, *ccd ede*, *ccc ddx*, *ccd xdx*, *ccd ccd*, *cdd eff*, *aac ddc*, *bbd eed*, *cdc dee*, *eef eef*, *bbc ddc*, *cdd cee*, *cca dda*, *dde ffd* (свака партиципира у укупном броју примера са непуним једним процентом). У пет случаева се рима из катрена (*a* или *b*) преноси – насупротив класичном принципу сонетног римовања – у терцете. За Десанкину технику повезивања стихова римама које Љубиша Рајковић опредељује као „шетајуће”<sup>1</sup> и раштркане или растресите (Рајковић 1998–1999: 118–119) сонетни калуп заиста је био изазов коме је песникиња одговорила, такорећи, компромисно: у њеним реализацијама сонет задржава та своја обележја која треба да се сачувају, а да се не уништи његов генолошки идентитет, али – са друге стране – он се и ослобађа понеких спона, као што су „правилности” у прозодијском изоморфизму, у распореду и квалитети рима које се често претварају у асонанце и консонанце, естетски истанчаније него пуна сазвучја. Отуда и могућност двојне интерпретације неких римовних комбинација, нпр. у сонету *Одбрана једне нарави* (циклус *Нарави*) обгрљена мушка рима другог катрена *ту : сву* може да се третира или као асонантна варијанта обгрљене мушке риме првог катрена *глув : сув (a)*, или као посебна рима (*c*).

<sup>1</sup> Посебност „шетајуће” риме „огледа се [...] у томе што је она [...] неухватљива што се њеног места у песми тиче: никада се унапред не зна где ће бити остварена, односно шта ће се са чим римовати” (Рајковић 1998–1999: 118).

Ригорозна форма, у понечему спутавајући креативан уметнички гест, у нечем другом ипак више помаже него што одмаже, посебно када стваралац тражи чврст оквир за своје замишљене композиције. Колико тај оквир вреди и значи за његову садржину, то велики уметници добро знају, а Десанка Максимовић знала је то боље него други и током времена све темељније, што је у касном доба свог стваралаштва потврдила избором двеју форми које је требало да одоле њеном сликарски изоштrenom осећају за композицију. Једна од њих је био сонет, а друга хаику.

Своју занесеност хаику поезијом песникиња тумачи, као и у случају сонета, њеном „сликовитошћу” и двојношћу властите уметничке природе у којој се поета дружи са сликаром (Максимовић 1997: 5). То исто констатује и критички излаже Небојша Лазић, налазећи песничке доказе сродности Десанкине лирике природе са јапанском културом, поготову са хаику стихом (Лазић 1998–1999: 170–173), већ у њеном раном стваралаштву (примерице у песмама *У смрт rose* и *Сеоски поток*). Облик хаику који је Максимовићева увела у свој жанровски репертоар поткрај осамдесетих година XX века био је, дакле, у ствари логична последица њеног трагања за формом чију је потребу инстинктивно осетила већ на почетку своје уметничке самореализације; радило се, наиме, о што адекватнијем језичко-појмовном изразу тренутног доживљаја субјекта загледаног у слику природе.

Као што запажа горе наведени српски аутор, Десанка Максимовић „је начинила свој песнички круг и пред крај живота и песничког рада вратила се, неизмерно богата искуством, на почетак у дубраве и шуме прве младости” (Лазић 1998–1999: 171). Фигура круга у чијем се семантичком пољу истичу потпуност и савршеност намеће се овом приликом и као завршна метафора у рефлексiji о позној лирици Десанке Максимовић; узвраћајући својој песникињи пажњу и љубав, природа као да ју је даривала дугим временом живота које није истекло све док се линеарни модел њеног уметничког стварања није преобликовао по узору цикличног времена саме природе и помоћу хаику поезије у модел затвореног круга у којем се мирно друже, прелазећи једно у друго, крај и почетак, одлазак и повратак, смрт и рођење.

## ЛИТЕРАТУРА

- Vujčić 2005: T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Ђорђевић 1973: Lj. Ђорђевић, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Beograd: Filološki fakultet Beogradskog univerziteta. Monografije XLV.
- Живојиновић 1990: В. Живојиновић-Massuka, „[Сећање на Десанку Максимовић]”, у: Д. Максимовић, *Сабране песме*, књ. 5, 6. изд., Београд: Полит.
- Костић 1998–1999: Д. Костић, „Песимизам Десанке Максимовић”, *Баштина* (Приштина), св. 9–10.

- Лазих 1998–1999: Н. Лазих, „Феномен микрокосмоса у поезији Десанке Максимовић”, *Баштина* (Приштина), св. 9–10.
- Максимовић 1990: Д. Максимовић, „Одломак из записа о сонету”, у: иста, *Сабране песме*, књ. 5, 6. изд., Београд: Нолит.
- Максимовић 1997: Д. Максимовић, „Разговор са читаоцима”, у: иста, *Озон завичаја*, Београд: Драганић.
- Рајковић 1998–1999: Љ. Рајковић, „Рима у поезији Десанке Максимовић”, *Баштина* (Приштина), св. 9–10.
- Ružević 1964: T. Różewicz, Posłowie, у: L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznanomy. Wybór poezji*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. Цит. по: Vujčić 2005: 9.
- Semkuv, Semkuv 2007: M. Semków, J. Semków, Starość w poetyckim zwierciadle Desanki Maksimović, у: M. Bukwałt et al. (ред.), *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 7, cz. 2*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. *Slavica Wratislaviensia CXLIII*.

Zdzisław Darasz

ŚCIEŻKA OBOK DROGI. O PÓŻNEJ LIRYCE DESANKI MAKSIMOVIĆ  
– RAZ JESZCZE

(Streszczenie)

Bodźca do ponownych rozważań nad fenomenem późnej twórczości jako egzystencjalno-artystycznego doświadczenia, którego natura objawia się ze szczególną wyrazistością właśnie w poezji trzeciego wieku Desanki Maksimović, dostarczają nowsze i najnowsze przedstawienia specyfiki twórczej pracy w zaawansowanych latach życia artystów. Pośród nich wyróżnia się rozprawa Tomasza Wójcika *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy* (2005), dookreślająca istotę opisywanego zjawiska w uszczegóławiającym rozwinięciu tytułu. Doświadczenie starości narzuca swojemu podmiotowi, o ile ten jest artystą, tematy, a nawet formy jego dzieł. W odróżnieniu od tematów literackiej twórczości starych pisarzy (jak m.in. afirmatywne i polemiczne obrachunki ze swoim życiem i czasem, powroty do dawnej przeszłości, rozstanie ze światem, pochwała milczenia, zdrowego sceptycyzmu i dystansu do siebie) przemiany formalnych kategorii tej twórczości nie znalazły w nauce o literaturze (przed cytowaną pracą i paroma innymi) równie gruntownego rozwinięcia. Dramatyczne starcie z formą przebiega u różnych artystów pióra na różne sposoby, najczęściej zgodnie z zasadą sprzeciwu wobec ograniczeń narzucanych przez wykoncypowane, „sztuczne” konstrukty, które trzeba oto zamienić na „spontaniczne”, bezpośrednie i szczerze zapisy przeżyć, a niekiedy – właśnie jak w przypadku Desanki Maksimović – okazuje się wyrazem pragnienia i potrzeby „przetestowania” intelektualnej, emocjonalnej i formalnej samodyscypliny poety w konfrontacji z maksymalnie skondensowaną, zamkniętą strukturą gatunkową (tu konkretnie sonetu i haiku).





Бранимир Ђ. ЧОВИЋ\*  
 Паневропски универзитет  
 у Бања Луци

Оригинални научни рад  
 Примљен: 04. X 2012.  
 Прихваћен: 22. IV 2013.

О ПРЕВОЂЕЊУ „КОНСТРУКТИВНЕ ДОМИНАНТЕ”  
 КАО ЕЛЕМЕНТА ИНТЕГРАЦИЈЕ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА  
 (на материјалу превода на руски језик збирке песама  
*Трајим помиловање* Десанке Максимовић)

Два су основна циља ових истраживања, а с обзиром на комбинаторику методолошких поступака прате их и неки споредни, али у функцији да подупру ове главне. Први је теоријски и тиче се питања могућности и обима истраживања у компаратистици, који се током неколико последњих деценија знатно проширио: с једне стране, у правцу различитог предмета истраживања (књижевна дела у оквиру истог жанра, настала у разним књижевностима, на различитим језицима, или, као у нашем случају, оригинал и његов превод на један од генетски блиских језика) и, са друге, у правцу примене различитих аналитичких поступака које нуди савремена компаративна стилистика. Други циљ је прагматичан, усмерен на изналажење најоптималнијег поступка анализе изабраних стилотворних елемената оригинала (а пре свега „конструктивне доминанте” – *трајим помиловање* реализоване у низу синонимских варијанти) и њихових функционално-смисаоних еквивалената у једином за сада преводу циклуса Д. Максимовић *Трајим помиловање* који је 1971. године објављен у преводу Маргарите Алигер под наслом *Требую помилования*. Крајњи циљ је да се истражи у којој је мери преводилца Маргарита Алигер успела да пренесе до руског читаоца део оних доминантних песничких сензација који су интегрисани у циклус *Трајим помиловање* тако да га чине кохерентном и конзистентном целином.

**Кључне речи:** конструктивна доминанта, преводни еквиваленти, компаративно-стилистичка анализа, стил оригинала и превода, пишчева поезика, преводиочева поезика.

По једнодушној оцени књижевне критике *Трајим помиловање* је саздано, попут Његошева *Горског вијенца*, „по вишим законима њене унутрашње синтаксе и њене самоглаве поезике”,<sup>1</sup> а уз то је посве оригинална творевина и на тематско-мотивском плану. Управо те две метафоре одређују спецификум овог врхунског домета у плодном и тематски разноврсном песничком опусу наше песникиње, те су отуд и основни предмет овог истраживања. Ово

\* covicb@mail.ru

<sup>1</sup> Бећковић Матија, „Над Његошевим рукописом”. У: *Петар II Петровић Његош Пустињак цетињски*. Никшић–Титоград, 1992, 17.

је тек део обимне студије, амбициозно замишљене на широко заснованом корпусу компаративне анализе оригинала и превода ове збирке на руски.

Два су основна методолошка поступка у приступу проучавања стила књижевног дела као сложеног непоновљивог система вербално-уметничког исказа стваралачке индивидуе којим се преноси целовит смисао у виду идеје (ако под овом подразумевамо јединство елемената значања унутар сложеног знака-структуре), а у зависности од усмерења истраживача: *унутрашњи* (функционално-иманентни) и *спољашњи* (тј. компаративни са неколиким могућим усмерењима: компаративно-типолошким, компаративно-историјским и компаративно-стилистичким).

Да би се уопште могло приступити превођењу књижевног дела, постоје бар два предуслова и један услов. Ако је поезија предмет превођења, после испуњења тога трога преостало је да се сложи нови, на преводном језику, систем поетских слика и симбола из претходно трансформисаног и разложеног вербално-естетског објекта оригинала. Предуслови да би се могло приступити интерпретацији књижевног дела са преводилачким намерама је *солидно владање језиком оригинала* да би се разумеле поруке које оно преноси и *одлично знање језика на који се оно преводи*. А услов за ваљану интерпретацију изворног текста јесте *осмишљавање јединственог и целовитог естетског утиска* који на преводиоца-интерпрета остави вербално-естетски објекат. Када се сложени *процес* трансформација заврши преводом као крајњим *резултатом* тог процеса, тада наступа критичар превода да процени вредност обављеног посла.<sup>2</sup> Када је предмет ове критике превод на руски језик посве оригиналне и по општој оцени превратничке збирке песама Десанке Максимовић *Трајим помиловање*, посебно место у том одговорном послу припада читавом низу паралелних аналитичких процедура у проучавању идеостила и поетике изворника и превода.

Када је преводилац у исто време и писац-стваралац, он се у процесу превођења по природи ствари мора наћи негде између пишчеве и сопствене поетике. Овако гномски шкрто формулисан проблем (*преводиоца између пишчеве и сопствене поетике*) заснован је на дихотомији израженој у виду две синтагме: прва је неспорна – *пишчева поетика* – и својеврсна је *differentia specifica* у односу на све друге могуће индивидуалне поетике у оквирима једне националне књижевности; друга је, дакако, спорна – *преводиочева поетика* – и она је за критичара и аналитичара превода, заправо, тражена величина коју пре свега треба идентификовати, да би се затим дефинисала и одредио њен удео у преводном уметничком тексту. У првом тренутку се може учинити да је све врло једноставно: треба само простим поређењем свих оних релевантних елемената поетике преводног текста са истим таквим елементима пишчеве поетике изворног текста да констатујемо разлике и прогласимо их за преводиочеву поетику. Међутим, таква проста математичка операција од самог почетка наилази на многе потешкоће: *прво*, у преводу пишчева поетика није никада онаква каква је у оригиналу, а понекад није уопште онаква

<sup>2</sup> Човић Б., *Поетика књижевног превођења*. Београд: Научна књига, 1994, 159.

каква је у оригиналу, јер у процесу превођења долази до трансформација због разлика између преводног и изворног језика, као и две различите књижевне традиције; *друго*, у преводни текст је уграђена и преводиочева поетика или, да одмах прецизирамо, део књижевне традиције оне књижевности на чији језик се дело преводи; и, *најпосле*, преводиочева поетика не може да се замисли без пишчеве, чак и кад је у питању веома слободан и креативан превод, па отуд прва (преводиочева поетика) може и да се не јави, али зато друга (пишчева) мора да се појави, чак и у накарадном преводу. Наравно, у неуспелим преводима она може бити тек у трагу. Међутим, у изузетно успешним преводилачким дометима, какав је препев руске песникиње Маргарите Алигер, може се без претеривања констатовати да је преведено дело унеколико и преводиочево, или да прецизирамо, преводилац је метааутор, који се унеколико надмеће са писцем. Нису ретки овакви примери у историји књижевног превођења. То се, на пример, може рећи за Гундулићев превод Ринучинијеве „Аријане” (С. Стипчевић 1989: 113–121), за први Винаверов препев Блокове „Дванаесторице” (Сибиновић 1989: 25–29) или за неколико од двадесетак препева „Гаврана” Едгара Алана Поа на руски језик током једнога века, које су реализовали руски симболисти Мерешковски, Баљмонт и Брјусов (овај последњи чак три пута) у периоду између 1890. и 1910. године, и то у време доминације симболизма у руској књижевности. Сви они су елементе поетике ове предсимболистичке поеме уносили и у своје оригиналне поетске творевине, наравно, модификујући их. И није ли захваљујући томе и настао аутентичан књижевни правац – руски симболизам.<sup>3</sup>

Треба извршити још једну значајну дистинкцију. Наиме, атрибут *сопствена* у односу на могућу *преводиочеву поетику* је по самој природи те поетике споран јер је та поетика у већини случајева интегрални део поетске традиције књижевности на чији се језик ово дело преводи. Дакако, другачије ствари стоје у случају када је преводилац и сам писац са сопственим стилем и сопственом поетиком. Међутим, иако је питање индивидуалног преводиочевог стила доста давно уведено у теоријску равн науку о превођењу, оно и даље није ни издалека решено јер се код сваког покушаја његовог иоле строжег одређивања наилази на бројне потешкоће због недовољно разрађених методолошких поступака чак и код покушају просте идентификације преводиочевих стилских особености јер „преводиочев стил је можда само елеменат, или део разуђеног, комплексног стилског система писца оригиналног дела” (Сибиновић 1990: 143). Сам појам еквивалентности књижевно-уметничког текста се пре свега односи на стилску еквивалентност. Прихватимо ли распрострањен став да је једна од основних функција књижевног превода интерпретација дела, те да је отуд преводилац „метааутор”, нису потребни било какви допунски аргументи за укључивање критике превода у проучавање стила и у преводу, напоре са проучавањем стила оригинала. Притом се резултати једне анализе проверавају резултатима друге, и обрнуто. Основно

<sup>3</sup> Нестерова, Е.К., „Русские переводы стихотворения Э. А. По 'Ворон'”. В: *Тетради переводчика*. Вып. XIII. Москва: Международные отношения, 1976, 22–37.

начело у оба ова приступа је стилистичко јер „стилски принцип” преводног текста мора бити усклађен са стилском разноликошћу изворника. Овим се стилистичке студије обогаћују за још једну, компаративно-стилистичку компоненту са свим импликацијама које из тога проистичу, а пре свега не да се оспорити чињеница да аналитичар превода осветљава оне аспекте које није кадар да сагледа аналитичар стила оригинала.<sup>4</sup>

А у покушају да се одреди *сопствена преводиочева поетика* наилази се на додатне тешкоће јер се на већ једну непознаницу – *преводиочев индивидуални стил* – надодаје нова, шира, сложенија непознаница – *индивидуална преводичева поетика*. То, дакако, од истраживача изискује примену комбинованих методолошких поступака како би се идентификовали и описали елементи преводиочевог поетике који су запрети и растворени у пищевој поетици. Међутим, битно је да је ово комплексно питање уврштено међу приоритетне задатке савремене теорије књижевног превођења. То што се око отварања ових питања у много чему истраживачи неће сложити чак је продуктивније од пуке сагласности јер подстиче на нова истраживања на што ширем корпусу. У тој почетној фази велике несагласности на новом корпусу треба откривати нове антиномије које ће допринети да се оснажи идеја о постојању категорије *сопствене преводиочевог поетике* која се по природи ствари мора јавити у преводима ретко надарених преводилаца у тренуцима ретког стваралачког надахнућа сличном оном као код творца оригинала. Истина је – да парафразирамо мисао Јована Скерлића – дошла међу људе да унесе немир у душе и од ње нема ништа моралније, али ако се у њу посумња, онда ништа до те свете сумње не постоји. Ово је, нема сумње, оно једно од најсложенијих „правила игре”, како је својевремено процес превођења метафорички одредио Антон Попович (А. Попович 1980: 457).

Ређи је и отуд, свакако, занимљивији за истраживача случај када је преводилац и сам писац (песник) са сопственом поетиком која је тада неспорна, као и у писца оригинала, чије дело овај преводи. Овакав преводилац за превођење као по правилу бира оне вербално-естетске структуре које припадају оној врсти и жанру, где се и сам опробао на свом језику. У том случају се неминовно сучељавају две поетике и два стилска поступка, што мора да доведе до мешања елемената двају поетика – пищевог и преводиочевог, двају стилотворних поступака – писца оригинала и преводиоца-прествараоца. У нашем случају и тему овог рада би требало спецификовати с обзиром на сусрет две изразите поетске индивидуалности: „Писци-преводиоци између поетике оригинала и своје сопствене”. У оваквим случајевима је тешко говорити о верности превода оригиналу у оном смислу у ком се обично говори о књижевном превођењу, јер такав преводилац поседује редак дар да проникне у најскривеније дубине оригиналног поетског текста и извуче из поетски организованих спојева речи тајновити смисао. Ту се може говорити о верности оном битнијем – унутрашњем *концептуално-естетском слоју* информација,

<sup>4</sup> Човић Б., „Место превода и аналитичке критике превода у проучавању стила књижевног дела”. У: *Поетика књижевног превођења*. Београд: Научна књига, 1994, 76–77.

и то оном металогичком који носи систем слика и симбола оригинала, за разлику од *површинског, фактуалног* слоја, подложног трансформацији с обзиром да се може пренети и „својим речима” (Гончаренко 1988: 100–109).

Да не бисмо остали на нивоу простих спекулација, све ово ћемо, дакако, илустровати пробраним примерима из превода (препева) Маргарите Алигер на руски језик циклуса *Трајим помиловање* Десанке Максимовић.

Преводиоца циклуса песама овако сложене структуре очекивао је комплекс незаобилазних делатности да би извршио специфичан задатак да „оригинално дело пренесе тако да оно што мање изгуби од својих општих, посебних и уникатних црта”.<sup>5</sup> Многоструке су и сложене обавезе преводиоца, а неке од њих имају много заједничког са делатношћу књижевног историчара и критичара. У припремној фази која претходи самом преводачком чину он треба да проучи основну критичку литературу предмета, тј. стваралаштва Десанке Максимовић у целини, а посебно ону која се тиче циклуса *Трајим помиловање*, његове генезе и времена његове реализације, о стилским особеностима, композицији, као и о тематско-мотивском нивоу.

То исто очекује и критичара превода. Мени су од велике помоћи у проучавању изворника биле две књиге: изванредна монографија Љубице Ђорђевић<sup>6</sup> и не мање вредна студија Тиодора Росића.<sup>7</sup> Из прве сам преузео пре свега резултате истраживања из поглавља „Опште особености поетског исказа” који се односе на различите нивое поетске структуре: почев од лексичког и фразеолошког, са богатом и разноврсном палетом стилски маркираних средстава као што су архаизми, неологизми, локализми, идиоми, па преко специфичних синтаксичких структура и „крње” сложене реченице која се често изједначава са песмом у целини, са честим синтаксичким паралелизмом и уланчаним низом анафора, и, најпосле, све до система метафора и симбола.<sup>8</sup> Из Росићеве студије, невелике по обиму, али пребогате по ономе шта све обухвата и по студиозности са којом се приступа анализи, посебно су била инструктивна за посао критичара превода поглавља: „Поезија и документ”, „Генеза књиге *Трајим помиловање*”, „Синтагматске и асоцијативне везе са Душановим закоником”.

О преводачкој пак делатности Десанке Максимовић, која са 14 преведених књига поезије заузима међу нашим писцима почасно место, понајвише сам сазнао из књиге *Између светова* Миодрага Сибиновића,<sup>9</sup> једног од водећих српских теоретичара превода. Међу бројним критичарским освртима на овај циклус песама Десанке Максимовић, како оним доминантним афирмативним, тако и ретким негативним оценама, издвојио бих минијатуру

<sup>5</sup> Попович Антон, *Поетика уметничког превода*. Превела са словачког Бранислава Ром. Ручковец, бр. 5, 1980, 47.

<sup>6</sup> Ђорђевић Љубица, *Песничко дело Десанке Максимовић*. Београд: Н. Ђорђевић и ИП „Пешић и синови”, 1998, 504 стр.

<sup>7</sup> Росић Тиодор, *Трајим помиловање Десанке Максимовић*. Београд: БИГЗ, 160 стр.

<sup>8</sup> Ђорђевић Љ., Нав. дело, 251–264.

<sup>9</sup> Сибиновић Миодраг, *Између светова. Нови аспекти књижевног дела Десанке Максимовић*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Просветни преглед, 1999, 218 стр.

Борислава Михаловића Михиза,<sup>10</sup> који је у том свом критичарском медаљону, богатијом од многих томова књига написаних о Десанки Максимовић, бриљантно антиципирао почетком далеке 1965. године, само месец дана после изласка циклуса из штампе, све оне најважније задатке који очекују истраживаче овог врхунског домета српске лирике 60-их година прошлог века: питање оригинално компоноване невелике збирке од свега 66 песама, у којој је песникиња „повела чудан дијалог закона и милости”, што започиње и завршава се гласом законодавца Душана Силног, да би „између тог почетка и краја легла велика поезија љубави, разумевања и милости какву већ одавно није написала наша поезија”, оригиналне тематско-мотивске стране јер је „из приче о старом царском законнику израсла велика реч упућена сваком па и овом нашем времену”, а „речена је ванредним преплетом стила и лепоте”. А све то заједно допринело да се песникиња својим битно другачијим певањем домогне метафизичке вертикале, чиме је за овог критичара заслужила поред „нежног лиричара” и епитет „мудрог човека”.<sup>11</sup> Присетимо се да „ниједан уметнички модел света није могућ без вертикалности, а једино та димензија евоцира трансценденцију” (Елијаде 1986: 123).

Када је у питању дело изузетно богатог стилског орнамента и сложене полиморфне структуре, какав је циклус *Трајим помиловање*; разумљива су настојања савремених истраживача да у бављење питањима стила књижевног дела укључе и питања његовог превода на страни језик применом компаративно-стилистичке анализа стилотворних елемената оригинала и превода.

Идеја дела (ако се под њом подразумева јединство елемената значења у оквиру сложеног знака-система) врло често је прожета индивидуалном пројекцијом преводиоца-интерпретатора, поготово на оним местима где су неки елементи говорног низа тако смишљено распоређени да доминирају текстом у целини, чинећи метафорични и симболички заплет који сугерише нови смисао што се шири у свим правцима и много наговештава. И управо на њима искусни истраживач превода после дуготрајне фазе „пажљивог читања” (“close reading”) и низа аналитичких процедура може да прочита основну идеју дела.

„Доминанта” је један од фундаменталних појмова и свестрано осветљених термина раног руског формализма с почетка XX века (Энгелгардт 1927: 85–93; Hansen-Loeve 1984, 2: 39–49). У вербално-естетској структури она има двоструку функцију: с једне стране, служи као средство интеграције којим се постиже целовитост лирске сензације, како на нивоу појединачне лирске песме, тако и у оквирима лирског циклуса, и, са друге, делује као супротна сила – дезинтеграције, деаутоматизације свакодневне говорне активности практичног језика. На тај начин се свака поетска творевина интегрише уз помоћ неколиких речи или синтагми које доминирају датом структуром, тако што пригушују значења осталих речи. „Без осећаја потчињености – вели Јуриј

<sup>10</sup> Борислав Михајловић Михиз, „Песнички врхунац Десанке Максимовић”. У: Слободан Ж-Марковић, *Поезија Десанке Максимовић*. Библиотека Портрет књижевног дела, четврто коло. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990, 133–136.

<sup>11</sup> *Opus cit.*, 133, 136.

Тињанов – без деформације свих фактора од стране оних изабраних да врше функцију конструктивну – нема ни врхунске уметности” (Тињанов 1965: 10). Такву интегративну функцију „лутајуће” конструктивне доминанте врши синтагма „тражим помиловање (милости, самилости, благоразумевања итд.)” и расута је дуж истоимене збирке *Тражим помиловање* (1964), али пре свега интегрише оне 43 песме које су насловљене са, на пример „*За себра (алкоhole, апокрифе, богове, војничка гробља, нероткиње, несхваћене, наивне*” итд.) и пропрећена су 31 пут поновљеном синтагмом „тражим помиловање”, а у преосталих 12 их је лако реконструисати из контекста у „крњој, дефектној” реченици са изостављеним личним глаголом у 1. л. ј. презента „тражим” и правим објектом „помиловање”. Тако она постаје основни стилотворни елеменат који врши интегративну функцију, како појединих песама, тако и циклуса у целини којом се уједно извлачи она пресудна трансцендентална вертикала, због које сви критичари без изузетка тврде да је збирка прекретничка и спада у саме врхове српске, па и европске књижевности. Особеност ове „лутајуће” доминанте је што интегрише свих 66 песама у кохерентну целину, и то на најмање два нивоа: *синтаксичком* и *симболичном*.

Свој превод на руски језик ове збирке Маргарита Алигер је реализовала 1971. године, а према српском издању из 1969. године са пуним интегралним текстом од 68 песама. Она, истина, није испуњавала први од два предуслова пре но што се латила превођења – да влада језиком оригинала са којег преводи. Међутим, то јој није засметало у толикој мери, јер је ту мањкавост надоместила својим ретким песничким даром, о чему сведочи чињеница да је управо у време реализације овог препева почетком 70-их година прошлог века спадала у сам врх руске поезије. Она се, наиме, послужила тзв. *филолошким преводом*, или „*подстрочником*”. Према једном писму из приватне збирке које наводи у својој књизи *Између светова* Миодраг Сибиновић, наша песникиња није имала ни једну замерку на њен превод, али је страховала како ће превести њену књигу „*Можда у сну*”, иако је солидно владала руским језиком и преводила је са тог језика, почев од 1933. године, када је за *Сабрана дела Ф. Достојевског* у издању Геце Кона превела приповетке *Кротка*, *Ујкин сан* и *Крокодил*, па све до 1989. г. када јој је изашла из штампе њена 14. и последња књига превода.<sup>12</sup> Иако је у више наврата наша песникиња упутила преводиоцу збирке *Тражим помиловање* на руски језик све саме похвале, то не значи да у преводу није било погрешака, које су готово неизбежне када се преводилац служи „*подстрочником*”. Међутим, за то има оправдања: ако их одвећ има, све оне иду на душу аутору *филолошког превода*, којем такође, истини за вољу, није било нимало лако да се избори са пребогатом палетом стилски маркиране лексике и фразеологије, са највећим могућим распоном:

<sup>12</sup> Исп.: У писму Радовану Зоговићу од марта 1974, са којим је сарађивала дуго на превођењу руске поезије, Десанка Максимовић се жали на посао који је започела око превођења на српски језик збирке песама М. Алигер „*Можда у сну*”: „Посао иде споро и тешко, јер ме стално прати мисао да је Маргарита строга и према себи па ће бити и према мени. Она је без замерке превела мене” (*Тражим помиловање* – Б. Ч.) (Преузето и књиге М. Сибиновића, *Између светова*. Београд, 1999, 142).

од локалног бранковачког супстандарда до архаичних славенизама, преузетих директно из оригинала Душанова Законика и ауторкиних оригиналних неологизама. После пажљиве упоредне анализе оригинала и превода дошли смо до закључка да је аутор филолошког превода ипак релативно мало начинио погрешака. Маргарита Алигер је и према том преводу „угрубо”, захваљујући пре свега свом песничком дару да проникне у поетику наше песникиње и поистовети се са њеним певањем одиста изванредно препевала *Тражим помиловање* и тиме задужила нашу књижевност и културу јер је позајмила свој аутентичан глас песнички нашој Десанке Максимовић да допре и до најудаљеније тачке великог словенског племена, јер је књига и за оно време објављена у импозантном тиражу од 10.000 примерака.

Чиме је то надоместила Маргарита Алигер непознавање српског језика? Пре свега је „ухватила” ритам и риму оригинала, као и метафорику и симболику. Поред свих многих врлина овога препева, свакако је свој песнички дар испољила у уочавање оних посебно тајновитих места, схвативши да семантички центар читаве збирке пада управо на „лутајућу” *конструктивну доминанту* „тражим помиловање”, па је отуд многобројним трансформацијама и варијацијама споменуте доминанте допринела још већој кохерентности збирке, и то тако што јој је учесталост повећала за безмало два и по пута у односу на оригинал: 76:31. Иако јој је руска критика превођења замерила што је наслов књиге превела са „требую помилованья (милости)”, што би у повратном преводу на наш језик гласило „захтевам помиловање”, због категоричности захтева, што, заправо, није тачно упореде ли се семантичка поља ова два глагола.<sup>13</sup> Међутим, Алигерова је у даљем студиозном раду у потрази за руским еквивалентима за све семантичке мене *конструктивне доминанте* оригинала осетила да у тексту циклуса готово да нема изричите императивности у дијалогу, у „лирским дискусијама” са Душановим закоником, па је српску синтагму „тражим помиловање” само у 13 случајева (од тога броја 6 пута са „требую помилованья”, а у 7 – „требую милости”) превела на тај начин, што је у односу на укупан број јављања ове *конструктивне доминанте* готово занемарљиво. Забуну код руских критичара превода је изазвала готово занемарљива омашка у преводу поднаслова: Наиме, „Лирске дискусије са Душановим Закоником” Алигерова је превела „Спор поэта с закоником Душана”, а требало је са: „Лирический спор” (или „Лирические дискуссии)... И ништа не би било спорно.<sup>14</sup> Међутим, и без тога Алигерова је обогатила

<sup>13</sup> Међутим, ова примедба отпада ако се узме у обзир да се део семантичких поља „тражити” и „требовать” готово у целости подударају. Исп: **требовать**, 1. *Просить в категорической форме*, будучи убежденным в своем праве на то. 4. *Заставлять явиться, вызывать куда-н*; **тражити** 1.б. *Захтевати да се неко појави*, да дође. Звати, позивати. 2.а. *Категорично, упорно молити, захтевати, искати*. Ипак нам се чини да „помиловање” није компатибилно са значењем „категорично молити”, већ пре са „упорно молити” у смислу „настојати да се што добије”. Слично је и са „искати” и „искать”, где се такође пресецају семантичка поља ових речи. Исп: **искать**, 2. *кого-что и чего. Стараться получить*. Искать защиты; **искати** 2.а. *настојати* (молити, захтевати) *да се што добије*.

<sup>14</sup> Уосталом и избор монохроматске илустрације Г. Клодта на којем су пиктурално монохроматски представљена два лика у дијалошком контакту: са попрсјем Душана Силног са царском



стилистичку палету „лутајуће” *конструктивне доминанте* за два и по пута, чиме је структуру појединих песама учинила још кохерентнијом. Посебно треба истаћи варијанту „заступаюсь за” (српски: *узимам у заштиту*) са 11 јављања, као и још неке друге, што ће се видети из следеће табеле:

ТАБЕЛАРНИ ПРЕГЛЕД УЧЕСТАНОСТИ ЈАВЉАЊА КОНСТРУКТИВНЕ ДОМИНАНТЕ „ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ” У ИЗВОРНОМ И ПРЕВОДНОМ ТЕКСТУ

Наслов оригинала песме	Наслов превода песме	Конструктивна доминанта	Преводна варијанта доминанте
За себра	В защиту хлебороба	<i>Тражим помиловање</i> (1,1)	<i>Помиловать прошу...</i>
За свргнуте	В защиту свергнутых	<i>Тражим помиловање</i> (1,2)	<i>Прошу за...</i>
За земљу куда војска прође	В защиту земли, по которой проходят войска	Царе Душане, // <i>тражим помиловање</i>	Царь Душан, // <i>я требую милости...</i>
За војничка гробља	В защиту воинских кладбищ	Царе Душане (2), // <i>тражим помиловање</i>	<i>Я требую, // помилуй, царь Душан(2)...</i>
За оне који су храбри само кад гину	В защиту тех, кто храбр, лишь погибая	За... (3)	<i>Прошу за людей, // кто...; помилуй их души, // царь Душан...</i>
За јерес	В защиту ереси	<i>Благоразумевања молим // за јерес...</i>	<i>Разуменья прошу // для ереси...</i>
За последње дане	В защиту последних дней	Цар Душане, // <i>за неколико последњих дана...</i>	Царь Душан, <i>прошу снисхождения...</i>
За смртоносце	В защиту тех, кто боится смерти	<i>Тражим помиловање за оне.</i>	<i>Требую помилования тем...</i>
За важне	В защиту знатных	<i>Тражим помиловање // за оне.</i>	<i>Требую милости // к тем...</i>

круном на глави, загледао некуд у даљину, а испод – са фигуром песникање, окренуте леђима, са молећиво уздигнутим рукама и главом према цару, спремна да се поклати као поданик суверену и заподене с њим „лирске дискусије” и „заштите помиловање”, или је то већ учинила, а овај јој „одговара” да је Законик неумољив и изнад свих, па и њега.

За седам гладних година	В заштиту семи голодних лет	За седам последњих година зиме (...) – <i>помиловања!</i>	За семи последних лет голодних,(,,,) – <i>помиловања!</i>
За жир	В заштиту желудя	...за жир ти се једино <i>молим...</i>	А <i>я прошу</i> о желеде всего лишь.
За калуђера	В заштиту монаха	За клуђера Дечанског манастира; За калуђера...	<i>Прошу</i> за монаха Дечанского манастира (2)
За пелегрине	В заштиту тога, кто паломником не был	За оне који никад пелегрини//нису били	<i>Я милости прошу</i> для человека
За несхваћене	В заштиту непонятных	Тражим помиловање//за <b>несхваћене</b>	<i>Помилования требую</i> непонятным.
За наивне	В заштиту наивных	За оне којима се чини//да су једнаки (...) <i>тражим помиловање</i>	Всем, кому кажется, будто равны... <i>требую милости!</i>
За оне који се спотичу преко прага	В заштиту тех, кто спотыкается о порог	<i>Тражим помиловање</i> за безазлене	<i>Требую милости//</i> к простодушным
За паству срца	В заштиту паствы сердца	Царе Душане, <i>тражим помиловање</i>	Царь Душан, <i>я требую, помилуй...</i>
За сужње помиловане	В заштиту помилованных узников	<i>Тражим помиловање</i> за сужње, царе, помиловане	1. <i>Прошу помилованья</i> для помилованных. 2. Для узников,царь, для помилованных. 3. Ах, уж это <i>помилованье</i> , Оно тяжело, как жернов

Наслов оригинала песме	Наслов превода песме	Конструктивна доминанта	Преводна варијанта доминанта
За човека који је погубио пергамента	В заштиту човека, потерявшего пергаменты	<i>Тражим помиловање за човека... За човека... За човека... За витеза... За војника... За војника...</i>	1. <i>Прошу помилованья</i> човеку 2. Тому помилованья, кто укажет 3. Помилования тому герою 4. Для воина прошу защиты 5. Защиты воину
За слугу Јернеја	В заштиту батрака Ернея	<i>Тражим помиловање за слугу Јернеја... За слугу Јернеја... За слугу Јернеја... За оне о чија се права оглуше...</i>	1. <i>Требую помиловать</i> батрака Ернея 2. Заступаюсь за батрака Ернея 3. <i>Требую милости</i> к старому батраку 4. За батрака Ернея 5. <i>Заступаюсь</i> за тех
За алкохоле	В заштиту хмельного зелья	<i>Тражим помиловање за алкохоле</i>	Хмельному зелью <i>прошу помилованья</i>
За свадбе без венчања	В заштиту свадеб без венчания	<i>Тражим помиловање за свадбе учињене без венчања</i>	1. <i>Помилования прошу</i> для свадеб без венчанья 2. милости прошу к жениху и невесте
За Марије Магдалене	В заштиту Марий Магдалин	Царе Душане, <i>тражим помиловање...</i> <i>Тражим помиловање за (...)</i> – за Марије Магдалене.	1. Царь Душан, <i>помилуй, прошу</i> тебя 2. <i>Помилуй</i> презренные жизни 3. <i>Помилуй</i> //их лунную кожу 4. <i>помилуй</i> Марий Магдалин.
За погубљена љубавна писма	В заштиту затерянных любовных писем	<i>Милости, царе за љубавна писма</i>	<i>Милости, царь к письмам любви...</i>
За себарске жене	В заштиту простолодинок	<i>Милости молим на шале себарских жена... За маште њине... За себарске жене...</i>	1. <i>Милости прошу</i> к крестьянкам... 2. <i>Милости</i> к тому 3. <i>Милости прошу</i> к простолодинкам...

За нероткиње	В заштиту бездетних женщин	<i>Благоразумевање тражим... Тражим помиловање, драги царе...</i>	1. <i>Снисхожденија требую...</i> 2. <i>я прошу им простить...</i> 3. <i>Снисхожденија//всему...</i> 4. <i>Царь Душан, помилуй...</i>
За чобанку која се по оцу не зове	В заштиту безотцовщины	<i>Самилости//за чобанку која се по оцу не зове</i>	1. <i>За дитя заступаюся...</i> 2. <i>Заступаюся за тайного сына...</i> 3. <i>Милости к бедной пас-тушке...</i> 4. <i>Копейщику-воину милости...</i>
За песникињу, земљу старинску	В заштиту земли, песни творящей	За песникињу, земљу старинску... За земљу (2) – <i>помиловања!</i>	1. <i>Для древней земли...</i> 2. <i>Для земли(...)</i> – <i>милости!</i>
За оне који не умиру на време	В заштиту тех, кто не умирает вовремя	За душевно стање (...) тражим помиловање	За тех <i>прошу</i> , у кого на душе (...) <i>прошу я помилования.</i>
За апокрифе	В заштиту апокрифов	<i>Тражим помиловање за прогнане богимилске апокрифе...</i>	<i>Помилования, помилования гонимым сектагнтским апокрифам...</i>
За мађионичаре	В заштиту чародеев	<i>Помиловање тражим, царе, за мађионичаре</i>	<i>Прошу помилования, царь, для ловкачей...</i>
За исмеваче	В заштиту насмешников	<i>Тражим помиловање за исмеваче</i>	<i>Я требую, помилуй, царь, насмешников...</i>
За завиднике	В заштиту завистников	За завиднике који помодре.. За завиднике који писну.. Њима, царе, њима не треба горе казне...	<i>Заступаюся за бедных завистников...</i> <i>Заступаюся за бедных завистников...</i>
За песме	В заштиту поэзии	За песме... За песникову прву љубав... За стваралачку тајну...	1. <i>Заступаюся за песни...</i> 2. <i>Заступаюся за первую нежность..</i> 3. <i>заступаюся за то, что зовут поэтическими грехами...</i> 4. <i>Заступаюся за тайну творенья...</i>

Наслов оригинала песме	Наслов превода песме	Конструктивна доминанта	Преводна варијанта доминанте
За пепепљугу	В заштиту золушки	<i>Тражим помиловање за лепоту... за пепепљугу... за пасторку за лепоту... за пасторку...</i>	1. <i>Помилования – для красоты...</i> 2. <i>Для Золушки...</i> 3. <i>Для падчерицы...</i> 4. <i>Для красоты...</i> 5. <i>Для золушки...</i>
За ловишта		Царе Душане, <i>тражим помиловање за ловишта...</i>	1. <i>Государь, прошу тебя, помилуй заповедные лесные угодья...</i> 2. <i>Государь, прошу тебя, помилуй мудрую змеиную голову...</i>
За звери оклеветане	В заштиту оклеветаних зверей	За грабљивице и звери оклеветане(...) <i>помиловања!</i>	1. <i>Для оклеветанных зверей...</i> 2. <i>И для веселых медведей...</i> 3. <i>Зверь хочет клетку изломать, как человек свою тюрьму. Помилования – ему!</i> 4. <i>Преследуемым всем зверям (...) - помилования!</i>
За богове	В заштиту богов	<i>Тражим помиловање за богове...</i>	<i>Прошу помилования для богов</i>
За оне који царске друмове ору	В заштиту тех, кто царю поперек пути	<i>Тражим помиловање за зовину свиралу недужну...</i>	<i>Требую милости к тихой свирели...</i>
За врлине у мане преомертнуте	В заштиту достоинств, обернувших пороками	За оне што се због врлине претеране...	<i>Заступаюсь за тех, что были уж так хороши...</i>
За људе који јасно виде	В заштиту людей, которые все видят	Цар Душане, за људе на раскршћу...	1. <i>Царь Душан, прошу за людей...</i> 2. <i>Я прошу за людей, которых преследует иконолюбец...</i> 3. <i>Я прошу за людей, что противятся силе любой...</i>

За лажи изговорене из милосрђа	В защиту лжи от милосердия	<i>Тражим помиловање за оне који немају снаге...</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Помилования требую</i> тому, кто не находит сил себе от века...</li> <li>2. <i>Помилования</i> – для человека...</li> <li>3. <i>помилованья</i> тем, что лгут из сострадания...</li> <li>4. <i>Помилованья</i> тем, что нипочем не сможет оскорбить другого человека...</li> <li>5. кто никого вовеки не осудит – <i>помилован да будет!</i></li> </ol>
--------------------------------	----------------------------	--	--

У страху да се не огреши о строга синтаксичка правила руског језика Алигерова избегава тако честе непотпуне, „крње” реченице оригинала, а уз то још сложене, па елеменат који се подразумева из контекста најчешће реконструише, као, рецимо, у преводу песме „За калуђера” (В защиту монаха) и „За пелегрине” (В защиту того, кто паломником не был). Исто је учинила и са одвећ дугом сложеном реченицом, па још и „крњом”: парцелисала је на већи или мањи број сложених реченица. Примера је сијасет, а ми за ову прилику и овај ограничени обим рада наводимо само један од десетак изразитих и очљивих већ код прелиминарног поређења два текста „За оне који не умиру на време” (В защиту тех, кто не умирает вовремя).

И још нашто што вреди само споменути, с обзиром на ограничено време и простор, а то је питање поступка симболизације у овој збирци Десанке Максимовић. Специфичност поступка симболизације у овој збирци не одвија се увек и баш онако, како то тврди Љубица Ђорђевић у својој монографији *Песничко дело Десанке Максимовић* (261) да „песникиња не ствара симбол исказујући само једну идеју једним тропом, већ гради читав систем симбола који делују својом повезаношћу”, већ, напротив, једна једина „лутајућа” синтагма „тражим помиловање” доминира читавом збирком, градећи *сложен симбол* који интегрише текст збирке у целини, јер је разливен дуж читаве структуре, чак и онда када је изостављен, а он је имплиците присутан испред или иза сваке компоненте „за”. Наиме, њено присуство је евидентно и у низу тзв. „крњих реченица”, тј. без иједног од главних делова (субјекта и предиката) већ се састоје само од низа уланчаних правих и неправих објеката, из којих се искључиво састоји, каква је читава песма „За песникињину земљу старинску” (руски: „В защиту земли, песни творящей”), те стога, примера ради, наводимо прву строфу, у оригиналу и у препеву:

„За песникињу, земљу старинску,  
за њене вечне реквизите  
и шаблоне,  
за небеса која нежношћу кипте,  
за патетичне сукобе васионе,  
за ливаде никад идиле сите,

за лирику мириса и месечине,  
за презрене априлске плавети,  
за октобарских шума буктиње,  
за сликовитост њину прастару,  
за бајку што је пише иње”;

„Для древней земли, слагающей песни,  
для вечных шаблонов ее,  
неизменных ее реквизитов,  
для неба, что полнится нежностью пеной.  
для патетических стыков вселенной,  
для лугов в ненасытной идиллии лета,  
для лирических запахов трав и для лирики лунного  
света,

для презренных лазурей апреля,  
для октябрьского леса, высоко взметнувшего факел,  
для письма ее древнего, что не померкло доньше,  
для сказки, которую пишет иней”.

Искључиво њима (крњим реченицама) интегрише се читава песма, уз то је виртуелно присутна у свакој од њих константа „тражим помиловање”, и на два начина даде се „реконструисати”: прво, по аналогији са оним песмама у којима се једном или више пута понавља на више места (на почетку или крају строфе, као у песми „За душевно стање”, на почетку или крају песме итд.), и, друго, заједничким свим песмама насловом збирке, чиме се још једном потврђује симболика доминанте. И Десанка Максимовић је, попут Његоша, од оних надмоћника који су стварали, поновимо то још једном, „по вишим законима своје унутрашње синтаксе и своје самоглаве поетике” (Бећковић 1992: 17). Ти „виши закони своје унутрашње синтаксе” захтевају ревизију владајуће научне и школске синтаксе. Они су допринели да поједине песме из ове збирке, као што су, примерице, песме „За калуђере” и „За непелегрине” у целини представљају једну сложену реченицу (ако је то уопште сложена реченица), а доминантне су песме испеване низом уланчаних „крњих реченица”, које образују тзв. „синтаксичке паралелизме”, каква је, на пример, „За песникињу, земљу старинску” са 23 паралелизама у оригиналу и започињу са „за” и 27 – у преводу који започињу са руским еквивалентом „для”. Често се „конструктивна доминанта” нађе на апсолутном крају песме у виду поенте и од текста је најчешће одвојена паузом у виду цртице, као у песмама „За оне који умиру на време”, „За наивне”, „За чобанку која се по оцу не зове”, „За оне који умиру на време”, „За звери оклеветане”, „За седам гладних година”, „За оне који су храбри само кад умиру”. У преводу Алигерове оваква инверзија је као по правилу сачувана.

Тако семантички обогата конструктивна доминанта почиње да доминира збирком у целини, пригушујући значења околних речи које потчињавају своје садржаје садржају доминанте. Тиме се телеолошки центар помера са садржаја говорног низа на систем средстава исказа, а аутоматизам својствен „практичном језику” изнова се актуелизује што доводи до тзв. „отежане фор-

ме”, у којој „конструктивна доминанта” „тражим помиловање” својим понављањем (и када се оно само подразумева) постаје „самовредна синтама” – сложени симбол текста збирке у целини. И на њој се може прочитати основна идеја збирке у целини.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бећковић 1992: Матија Бећковић, „Над Његошевим рукописом”. У: *Петар II Петровић Његош. Пустињак цетињски*. Никшић-Титоград, 1992, 17.
- Гончаренко 1988: С. Гончаренко, „Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод”. В: *Поэтика перевода*, Москва: Радуга, 1988, 100–109.
- Десанка Максимович, *Стихотворения*, с. 259–362.
- Ђорђевић Љубица: *Песничко дело Десанке Максимовић*. Београд: Ј. Ђорђевић и ИП „Пешић и синови”, 1998, 504 стр.
- Елијаде 1986: Мирча Елијаде, *Свето и профано*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986: 123.
- Максимовић 2005: Десанка Максимовић, *Тражим помиловање. Лирске дискусије с Душановим закоником*. Интегрално критичко издање. Приредио Станиша Тутњевић, Београд: Задужбина Десанке максимовић; Народна библиотека Србије, 2005, 143 стр.
- Максимович 1971: Десанка Максимович, *Требују помиловања*. Перевод М. Алигер. (В:) Десанка Максимович, *Стихотворения*. Перевод с сербско-хорватског. Москва: Художественная литература, 1971, с. 259–362.
- Михајловић 1990: Борислав Михајловић Михиз, „Песнички врхунац Десанке Максимовић”. У: Слободан Ж. Марковић, *Поезија Десанке Максимовић. Библиотека Портрет књижевног дела*, четврто коло. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990, 133–136.
- Нестерова 1976: Е. К. Нестерова, „Русские переводы стихотворения Э.А. По ’Ворон’”. В: *Тетради переводчика*. Вып. XIII. Москва: Международные отношения, 1976, с. 22–37.
- Попович 1980: Антон Попович, *Поетика уметничког превода*. Превела са словачког Бранислава Ром. Руковец, бр. 5, 1980, 47.
- Росић 1998: Тиодор Росић, *Тражим помиловање Десанке Максимовић*. Београд: БИГЗ, 160 стр.
- Сибиновић 1989: Миодраг Сибиновић, „Књижевни превод као књижевно дело”. У: *Књижевно превођење: теорија и историја*. 1989, 25–29.
- Сибиновић 1990: Миодраг Сибиновић, *Нови оригинал (Увод у превођење)*. Београд: Научна књига, 1990, 143.
- Сибиновић: 1999: Миодраг Сибиновић, *Између светова. Нови аспекти књижевног дела Десанке Максимовић*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Просветни преглед, 1999, 218 стр.



- Стипчевић 1989: Светлана Стипчевић, „Ринучинијева Агиапа и Гундулићев препев”. *Књижевно превођење: теорија и историја*. Зборник радова. Пожаревац, 1989, 113–121.
- Тынянов 1965: Юрий Тынянов, *Проблемы стихотворного языка*, Москва, 1965, 10.
- Човић 1994: Бранимир Човић, „Место превода и аналитичке критике превода у проучавању стила књижевног дела”. У: *Поетика књижевног превођења*. Београд: Научна књига, 1994, 76–77.
- Човић 1994: Бранимир Човић, *Поетика књижевног превођења*. Београд: Научна књига, 1994, 159.
- Энгельгардт 1927: Б. М. Энгельгардт, *Формальный метод в истории литературы*. Ленинград: Академия, 1927, 85–93.
- Hansen-Loeve 1984: Aage A. Hansen-Loeve, „Dominanta”. У: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 2, Zagreb, 1984, 39–49.

Бранимир Ђ. Чович

О ПЕРЕВОДЕ „КОНСТРУКТИВНОЙ ДОМИНАНТЫ”  
КАК ЭЛЕМЕНТА ИНТЕГРАЦИИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА  
(на материале перевода на русский язык сборника стихотворений  
Десанки Максимович *Требую помилования*)

(Резюме)

В данной работе рассматривается комплекс вопросов, являющийся в результате сравнительного анализа сербского оригинала сборника стихотворений Десанки Максимович *Тражим помиловање* и перевода Маргариты Алигер (*Требую помилования*) на русский язык, появившегося в печати в 1971 году. Особое внимание уделяется переводам-трансформациям так называемой „конструктивной доминанты” „тражим помиловање”, так как это словосочетание подвергается как на уровне отдельного стихотворения, так и на уровне цикла в целом многим трансформациям и является интегрирующим элементом текста в целом. Кстати, на анализе этих трансформаций можно истолковать идею этого стихотворного произведения. Так же как восприятие художественного текста является в сущности процессом его реконструкции „в собственном духе”, так и процесс художественного перевода может быть охарактеризован как репродукционно-модификационный, так как переводчик всегда выступает в какой-то степени в роли интерпретатора; его перевод не простая репродукция оригинала, а одновременно модификация в собственном духе. Поэтому хороший перевод представляет собой в некотором смысле соперничество двух позиций – переводчика и автора, и отсюда в нем слышны два голоса – переводчика и автора, но голос переводчика должен быть в функции авторского, хотя и без прямого подчинения. К такому типу интерпретирующего перевода принадлежит и перевод Маргариты Алигер, к которому не было никаких замечаний со стороны автора оригинала, Десанки Максимович.



Зорица С. БЕЧАНОВИЋ-НИКОЛИЋ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

СТВАРНОСТ, ПОЛИФОНИЈА КУЛТУРЕ  
И ИНДИВИДУАЛНИ ПЕСНИЧКИ ГЛАС У КЊИГАМА  
ПОЕЗИЈЕ *IN TACTUM* (2005), *УЛИЧАРКЕ* (2007)  
И *ШЕН* (2011) МАРИЈЕ КНЕЖЕВИЋ\*\*

Поезија Марије Кнежевић, ауторке која је заступљена у многим домаћим и страним антологијама савремене српске поезије и прозе, двоструко је дијалoшка. Усмерена ка суморној и противречној свакодневици, сензибилна свест песникиње на подстицаје из стварности одговара стиховима за које се може рећи да изражавају ставове сличне „иронији љубави” Фридриха Шлегела – ироничном и свеобухватном разумевању и прихватању света. Први непрекидни дијалoшки ток чини разговор песникиње са светом који је окружује, док други дијалог представљају референце на митове, стихове, културно-историјске феномене, књижевна, музичка и ликовна уметничка дела. Имплицитним цитатима, евокацијама и алузијама покреће се дијалoшка динамика из које се с једне стране може ишчитати шта традиција говори песникињи, а с друге, какав симболички одговор Марија Кнежевић посредује својим песмама. У овом раду је песнички израз Марије Кнежевић из три наведене књиге испитан у контексту односа поезије и стварности – у светлу текуће свакодневице, али и идеологије, науке, популарне културе, масовних медија – као и у контексту интеркултуралних кодова (пост)модерне поезије.

**Кључне речи:** Марија Кнежевић, дијалог, иронија, иронија љубави, интертекст, стварност, полифонија културе.

У вези са темом „Развојни токови српске поезије”, којој су посвећене расправе о књижевности у оквиру 42. Међународног научног састанка слависта у Вукове дане, двоструко се намеће размишљање о стваралаштву песникиње Марије Кнежевић. Најпре стога што и формални и семантички аспекти стихова ове ауторке призивају дијалог о противречностима људског живота и статуса уметности у савременој српској и светској култури, изражавајући тако неке од најактуелнијих егзистенцијалних, а посредно и политичких дилема данашњег света, с једне стране, а поетичких, односно естетичких, с друге; потом и зато што су тај дијалог преко граница српског језика

---

\* zoricabn@gmail.com

\*\* Овај рад је настао у оквиру пројекта бр. 178029 Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

већ почели да подстичу страни преводиоци, критичари и антологичари, те је, чини се, потребно поткрепити га и текстом из читалачке перспективе којој су блиски како свакодневица о којој песникиња пише, тако и полифони сусрети традиција који се у њеној поезији оглашавају.

Марија Кнежевић је досад објавила осам књига поезије, један „роман у кратким причама” и један роман, две књиге есеја, као и бројне преводе.<sup>1</sup> Сва поменута песничка и прозна остварења повезује оно што је истакнуто у сажетку овог рада: сензибилна свест песникиње веома слична „иронији љубави” Фридриха Шлегела – свеобухватном разумевању и прихватању света – баш као и дијалози што их, поигравајући се језиком, трагајући за звуком и мелодијом у колоквијалном говору, за лексичким и синтаксичким амбиваленцијама, ауторка води са светом који је окружује и са стиховима других песника, с митовима, с културно-историјским феноменима, с књижевним, музичким и ликовним уметничким делима. Жанровски различите књиге објављиване током више од двадесет година тешко је обухватити једним текстом, па ће се у жижи овог рада наћи три последње књиге поезије *In Tactum* (2006), *Уличарке* (2007) и *Шен* (2011).

Зашто је спој стварности, полифоније културе и индивидуалног песничког гласа у поезији Марије Кнежевић занимљив читаоцима и проучаваоцима савремене српске књижевности и културе? Најпре стога што су њене песме усмерене ка животу и свакодневици, и што на песнички начин бележе призоре и доживљаје, градећи сложену слику света и времена у којем живимо. Све три књиге представљају изразе дуготрајног искуства стварности, како суморних и најсуморнијих видова живота – беде такозваног „малог човека”, цинизма велике и мале политике, великог и малог новца – тако и ведрине која крепи биће, људске узајамности и љубави. Сведоче о томе да је, баш као у идеалној пројекцији песника Рилкеовог јунака Малтеа Лауридса Бригеа, ауторка „ради једног јединог стиха” морала „видети многе градове, људе и

<sup>1</sup> Поезија: *Елегијски савети Јулији* (Београд: БИГЗ, 1994), *Ствари за личну употребу* (Београд: Просвета, 1994), *Доба Саломе* (Београд: Просвета, 1996), *Моје друго ти* (Београд: Vajat, 2001), *Двадесет песама о љубави и једна љубавна* (Београд: Рад, 2003), *In tactum* (Краљево: Повеља, 2005), *Уличарке* (Београд: Рад, 2007; на пољском: *Ulicznice, słowo/obraz terytoria* 2009), *Шен* (Pančev: Mali Nemo, 2011). Необичном жанру „роман у кратким причама” припада *Hrana za pse* (Novi Sad, Matica srpska, 1989). Роман *Ekaterini* (Београд: Filip Višnjić, 2005) објављен је, осим на српском, на пољском (Czarne, 2008) и на немачком, у Аустрији (Klagenfurt: Wieser Verlag, 2009). На енглеском треба да изађе код издавача Istros Books 2013. Есеји: *Књига о недостажу* (Београд: Nezavisna izdanja Slobodana Mašića, 2003), чија је краћа верзија (избор) објављена и у двојезичном издању на немачком и српском (*Das Buch vom Fehlen*, Wien: Wieser Verlag, 2004); *Књига utisaka* (Београд: Treći trg, 2008). Збирка прича: *Fabula rasa* (Pančev: Mali Nemo 2012). Поред бројних превода с енглеског у часописима и антологијама, објавила је и књигу превода изабраних песама Чарлса Симића *Касни сат* (Београд: Откровење 2000). Песме Марије Кнежевић укључене су у антологију *Нови европски песници* (*New European Poets*, Edited by Wayne Miller, Kevin Purfer, Graywolf Press 2008), потом у двојезично објављени избор српске поезије 21. века (на српском и немачком), који је приредио Драгослав Дедовић, *Srbija: Panorama pesništva 21. veka*, Klagenfurt: Drava 2011. У оквиру француског часописа-портала *Recours au poème: Poésies & Mondes poétiques* приређен је избор из њене поезије <http://www.recoursaupoeme.fr/po%C3%A8tes/marija-kne%C5%BEEvi%C4%87>. Прича из збирке *Fabula rasa*, „Без страха од промене”, објављена је на енглеском у избору најбоље европске прозе за 2012. годину (*Best European Fiction*, Edited by Aleksandar Hemon, Dalkey Archive Press, Illinois, USA).

ствари”, „познавати животиње”, „осећати како птице лете и познавати онај покрет са којим се мали цветови ујутру отварају”, „сећати се дана у тихим суздржаним собама и јутара на мору”, „имати успомене на многе љубавне ноћи, од којих ниједна није наличила на другу, на крикове породиља и на лаке беле, заспале жене у бабињама, жене које се затварају”, морала је, као што каже јунак Рилкеовог романа, бити поред самртника, седети „поред мртваца у соби са отвореним прозором и шумовима што наилазе на махове”.<sup>2</sup> Све су ово, разуме се, реалне животне појединости у својству метафоре познавања света које претходи песничком стварању, али готово да се, *mutatis mutandis*, подударaju с мотивима поезије Марије Кнежевић из последње три књиге.

У песми „Као Куба” (*In tactum*) читамо:

„Ход  
Неко је таман помислио празан  
Кад оно шамар влажних новина.

Свашта се дешава  
Рекао би али нема ко да слуша.  
И ништа.  
Као мртав  
На клупи спава бескућник.  
Трзај ципеле.  
Голуб у ниском лету.  
Нешто мало људи  
У журби у новим оделима у скупим колима  
Заклоњени отпацама.  
То је, наизглед, све”.

Бити поред самртника, или некога ко је „као мртав”, познавати животиње, „голуба у ниском лету”, видети многе градове, људе и ствари. Чак и ствари, претворити их у свој језик и подарити им га. У песми „Стварна расправа”, из књиге *Уличарке*, која се, заједно с насловом, састоји од игара речи, синтагми које истовремено носе дословно и идиоматско значење, читамо духовите стихове:

„Ја, испада, чиним све себи! – рече ваза.  
Шта хоћеш?! А сви по мени! – ексер.  
Мене газе, и не примећују – папуча, у пола гласа.  
Мене не гасе! Док не цркнем! Распамећују!  
Тешко је било шта рећи поред телевизора”.

Потом, каже Рилке, имати успомене „на крикове породиља и на лаке беле, заспале жене у бабињама, жене које се затварају”. У песми „Јединица”, из књиге *Шен*, читамо:

<sup>2</sup> Рајнер Марија Рилке, *Записи Малтеа Лауриса Бригеа*, превео Бранимир Живојиновић, Београд: СКЗ, 1987, стр. 18–19.

„Наша мајка, касирка из продавнице на којој већ дуго пише  
*Локал у припреми*  
 У пола живота проведеног иза врата на којима и даље пише  
*Гурај и Вуци*  
 Прекинута као врпца недовршеном реченицом бабице  
*Докторе, ја се бојим да ако бисмо плод...*  
 Још тада је вриснула и стала у ред  
 Са ожиљком иза три царице”.

Стварност живота, приступачна свим чулима, испреплетана је и са виртуелном стварношћу. У сатиричној песми „Holly Business”, која представља пародију молитве, на месту бога је – продуцент. Њему се душа предаје да би је он продао, а све зарад славе, моћи, гламура. Спој језичких формула које се јављају у узвишеном чину молитве са баналношћу амбиције, жудње за славом и популарношћу, производи провокативну и опомињућу гротеску:

„Смилуј се, погледај на ме.  
 Доста си ме мучио љубављу,  
 Тамничео ме поезијом недужну,  
 Лепотом душе умало докрајичио,  
 Смилуј се погледај на ме.

Дај ми да будем естрадна звезда!  
 Удели комад целофанског неба.  
 Бар један CD, један спот,  
 Интервју на јахти са мном подари.

[...] [...] [...]

Осуших се од озбиљности и части  
 Доста си ме мучио.  
 У лимузини уведи ме у непрегледно  
 Царство Твоје забаве.  
 Нека ме Твоји доктори улепшају, врате младост.  
 Нека ме свештенице Твоје одену у шаре  
 Од кожа отровница.  
 Плаве косе жељна сам!  
 Дај ми учитеља јоге, масера,  
 Баштована са којим ћу спавати као све твоје миљенице.  
 Учини да оживим на постерима,  
 Да станем међу палме насмејана,  
 Куд крочим да Светом земљом назову  
 Стопу моју  
 Дај ми!”

Изван домета јавности коју чине доминантни медији налазе се уметници „мучени љубављу”, „утамничени у поезији”, „докрајичени лепотом душе”, „осушени од озбиљности и части”, што су све традиционалне хуманистичке вредности. Има у постављању тих вредности наспрам кича, гламура и новца који окружују испразност и неукус индустрије забаве, код Марије Кнежевић,

и спремности да се благо подсмехне себи и другима сличним њој, али ипак имплицитно поставља питања о смислу и улози уметности у савременом свету. Да ли је способност да се јединственим и непоновљивим песничким поступком изрази стање духа, времена и света, све до неисказивих или једино путем поезије исказивих слутњи и увида – што захтева таленат, образовање, дух, труд, одрицање – уопште нешто што се у данашњем свету препознаје као вредност? Иронично насловљена песма „Свако добро” приказује статус песништва у Србији – помиње се песништво „пре и после Лазе” – али и статус песништва било где другде, у свету, данас:

„Песници се дописују у истом граду.  
Осим љубави  
Према епистолама, поштују музу штедње  
Времена, одани богу залиха.  
Електронски се домунђавају рапсоди:  
Пре и после Лазе ваља преживети,  
А то је најтежа фигура стила.

[...] [...] [...] [...] [...] [...] [...] [...]  
У својим песмама  
И дан-данас  
Помињу Хермеса, Христа, Харона.  
Извежбани тумачи животних дела  
За превоз, вечеру, хонорар на руке,  
Наводе *узвишене теме*. За новац, али  
Имају прво.

Мада  
Неисплаћени остају неспоменути  
Многи заласци сунца,  
Мириси сена,  
Снови у сну и на јави,  
Кублај-кан и остали  
Осујећени господари света.

Класична *форма краја*:  
Укрштене жеље  
За здравље, срећу и свако добро.  
Али када песник напише *волим те*,  
Мртав озбиљан бива” („Свако добро”, *Уличарке*).

Нема, међутим, ничег патетичног. Ствари тако стоје. Песницима је тако како им је. Није искључена ни могућност да су и сами томе допринели. Остаје им, додуше, љубав, коју схватају озбиљно, и која се, као ни лепота, не може наплатити.

Није, разуме се, смисао најважније својство поезије Марије Кнежевић. Семантички садржај би се могао исказати и есејистичким путем. У поезији пак ауторка трага за непоновљивим обликом и ритмом. Колоквијално задобија снагу поетског. Банално постаје естетизовано. Песникиња пише у сло-

бодном стиху, али јој је стало до хармоније и контрапункта исто колико и до значења речи. Живот и свакодневица приказани су хладно, без икаквог патоса, али с разумевањем, без презира, без осуђивања. Призори које ствара глас Марије Кнежевић у стапању свог песничког језика са светом, што је, по Емилу Штајгеру, једно од кључних својстава лирске поезије и лирског стила,<sup>3</sup> могу бити банални:

„Са пластичном торбицом и пукнутом чарапом  
Услужиле су више муштерија  
Од касирке ударнице из мегамаркета.  
Нема те државе, пола, органа,  
Аутомобила са тамним стаклима или бицикла,  
Несрећних бракова и усклађених заједница,  
Радника, полицајаца, учитељица,  
Тешке муке невиности,  
Не постоји отров скриваног укуса  
Којем нису изашле у сусрет” („Уличарке”, *Уличарке*).

Или пригушено трагични:

„Требало је да буде тајна. И заиста, нико није знао  
осим команданта,  
Твојих узнемираних чула.  
Те ноћи запажао си више него икада, мислио  
Да ћеш и без метка погинути од слутњи. Видео  
камион пун алкохола,  
Видео пијане стражаре, умало оглувео  
од командантовог *Ништа ви*  
*Не брините! Просто к'о пасуљ!* Видео унапред  
како се кукуруз њише,  
Док су биљке мирно пребивале у корењу” („Нетакнуто”, *In tactum*).

Ако су стихови понекад у наговештају узвишени, онда су дубоко иронијски подривени, као у завршној строфи песме „Уличарке”:

„Грешна вам љубим пречасне скуте!  
И за вечну љубав иштем опрост  
Неукаљане кћери” („Уличарке”, *Уличарке*).

Призвук узвишености песникиња позајмљује из једне од најузвишенијих песама на српском језику, али, за разлику од Лазе Костића који Богородици говори о сублимној трансгресији љубави у духу, непочињене телом, она од Богородице моли опрост за „вечну љубав”. И вечност и љубав су, у датом контексту, разуме се, двосмислено схваћене. Спирала ироније се, међутим, не зауставља само на томе да је вечна љубав у уобичајеном смислу – божанска љубав, а да је „вечност” љубави какве уличарке – у вечном понављању љубавног чина без љубави. Иронично је што и у не-љубави, по Марији Кне-

<sup>3</sup> Emil Štajger, „Lirski stil: evokacija”, *Umeće tumačenja*, prevela Drinka Gojković, Beograd: Prosveta, str. 37, 44.



жевић, има љубави, чак, парадоксално, стваралачке и плодне. Нема блискости, нема нежности, нема достојанства, нема сумње, нема љубоморе, нема страсти, нема заноса, али, хтели-не-хтели, има рађања. Чини се чак и да, у свету потпуно урушених вредности, уличарке имају неки кодекс понашања. Марија Кнежевић каже:

„Чврста као витешка част  
 Минулих времена  
 Њихова је реч:  
 Нема љубави.  
 Строго без емоција, језика, посетнице.  
 Нисмо се никада срели – јасно!  
 По обављеном послу – ћао!” („Уличарке”, *Уличарке*).

Пре тога се, подједнако иронично, захвалила науци која прецизно може да утврди колико генетских комбинација у свеопштем настајању људског рода потиче од нељубавних љубавних чинова:

„Хвала ти науко, саучеснице,  
 На сваком четвртом ДНК  
 Из уличног коктеља!  
 Љубим ти најмању утичницу, фајл, кап  
 Узајамног открића!  
 Непозната, проширена породицо,  
 Прошлости без рама, славим те” („Уличарке”, *Уличарке*).

Марија Кнежевић је упризорила и поглед уличарке истовремено усмерен ка не нужно жељеном, чак вероватније случајном, потомству и ка смрти:

„Кћери будућа:  
 Видиш ли ме у ординацији,  
 На кревету за хитне случајеве?  
 Мама не скида смешак са плафона!  
 Зна мајка да је у возу, да нас на крају  
 Труцкања и успутних станица  
 Чека неонски рај!” („Уличарке”, *Уличарке*).

А онда, пре него што ће затражити већ поменути опрост с краја ове песме, онтолошки изједначује све жене:

„Девојнице, домаћице, бабе,  
 Службенице, подстанарке, бескућнице,  
 Тамне и беле пути, косооке, плаве,  
 Ћелаве, дебеле, мршавице,  
 Неписмене, полиглоткиње,  
 Сестре, љубавнице, мајке.  
 О, ви без премца  
 Преступнице!” („Уличарке”, *Уличарке*).

Имплицитно, све су, у крајњој линији, сличне, ако не баш и исте. Свима им је, као женама, између рођења и смрти – исто.

О уличним блудницама је у средњем веку на сличан начин писао Вијон. Ваља се сетити његове „Баладе лепе Шлемарке младим цурама”, или пак „Баладе о дебелој Маргот”.<sup>4</sup> Може ли се тражити аналогија између „дијагнозе стања у свету” француског песника позног средњег века и српске песникиње постмодерног доба? Утолико што и у једном и другом времену влада огољена моћ – може. С једне стране је моћ новца, политике и заштићеног великог криминала, а с друге, (привремена) моћ младог и лепог женског тела, свеприсутна сексуализованост света.

Уличарке су жене, али су, захваљујући могућој лексичкој амбиваленцији, „уличарке” и песме Марије Кнежевић. Приказују живот на улици, песнички субјекат свој израз „стапа” са улицом, на којој, разуме се, има и безазленијих призора. Углавном препознатљиво београдских:

„Седи комшиница Ната  
На клупи у Професорској колонији  
И овога јутра слободној – за њу.

Мирно седи и дише.  
Ни сама не зна о чему мисли,  
Нити би да тиме оптерећује дан” („Улица Браће Грим”, *Уличарке*, 16).

Неколико строфа даље:

„Богу хвала, ено га комшија Браца,  
Ногу пред ногу стиже  
На пијацу у подне.  
Биће вечери!

Са вером у кондицију  
По околним улицама мота се лаким касом  
Глумац из дечјег позоришта.  
Чим је угледа, поновиће:  
„Још мрдамо!  
То је најважније! Је л’ тако, професорице Нато?”

а онда долази улични семантички контрапункт:

„Јесте. И прошла ноћ је побацала  
Дечје опушке, пивске боце, покоји шприц.  
Један мртав презерватив срушио се тик  
Уз њене ципеле.  
Позади, црвени ферари још исијава:  
Никако да се смири од наглог кочења  
Пред циком зоре”.

<sup>4</sup> Fransoa Vijon, *Zaveštanja*, preveo Kolja Mićević, Beograd: Slovo ljubve, 1977, str. 79–80, 139–140.

Марија Кнежевић не пропушта прилику да читаоцу измакне очекивани смисао, да га допуни надреалном сликом, игром речима, метафором, као што је ово „нагло кочење” – „пред циком зоре”.

У чему се остварује посебност и уметничко постигнуће песникиње, када покреће ова питања? У ширини осећајности која може да изађе на крај с противречностима света. Баналност, трагика, узвишеност, све може да стане само у „иронију љубави”. Појам је романтичарски и његов смисао артикулисао је Фридрих Шлегел:

„Истинска иронија – јер постоји, дабоме, и погрешна – ...јесте иронија љубави. Она настаје из осећаја коначности и сопствене ограничености, и из привидног противречја тог осећаја и идеје нечега бескрајног, која је обухваћена сваком истинском љубављу. Као што је у стварном животу, у љубави управљеној ка неком земном предмету, доброћудна и тиха шала о некој привидној или стварној несавршености другог управо ту на месту, и ствара понајпре пријатан утисак када су обе стране сигурне у своју узајамну љубав, а присност те љубави не допушта више никакав додатак: исто важи и за сваку другу, па чак и за највећу љубав, а бескрајну идеју, која једној таквој љубави лежи у основи, ни ту не може да укине привидно или стварно, али безначајно и мајушно противречје, него јој оно, напротив, служи као потврда и појачање. Али, овај привид противречја, истакнут у иронији испуњеној љубављу, не може проузроковати више никакав поремећај у вишем осећају само тамо где је љубав већ пречишћена до највећег степена развића, где је постала изнутра чврста и савршена. И какву би другу подлогу једна филозофија живота могла да има, и да је признаје као важећу, доли овај појам такве једне љубави?”<sup>5</sup>

Данас би осећај ширине којом се превазилазе и обухватају противречности света можда требало описати као спој резигнације над апсурдом и реafirмације, као подривање и унутрашње деконструисање бинарних опозиција, или пак сваког тоталитета, али из поезије Марије Кнежевић, упркос постапсурдном, постмодерном контексту, проговара, рекло би се, управо – *иронија љубави*.

Иако наизглед, врло често, пребира по обичном животу, Марија Кнежевић никада не оставља своје песме без интертекстуалне полифоније, призивајући, за обавештене читаоце, мотиве и гласове других песника, прозних писаца, митове, спевове, културно-историјске феномене, музичка и ликовна дела. У том слислу, песничка зрелост Марије Кнежевић не одговара само већ поменутиим Рилкеовим критеријумима приписаним јунаку Малтеу Лаурдсу Бригеу или пак Штајгеровим одређењима лирског стила, већ и познатој дефиницији Т. С. Елиота о вредном песништву као споју традиције и индивидуалног талента.<sup>6</sup> Цитатност, интертекстуалност и полифоно присуство различитих традиција код Марије Кнежевић читаоца доводе у позицију

<sup>5</sup> Fridrih Šlegel, *Ironija ljubavi*, preveo Dragan Stojanović, Zepter Book World, Beograd, 1999, 145.

<sup>6</sup> „Традиција [...] се не може наследити, а ако вам је потребна, морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећање историје за које, безмало, можемо рећи да је неопходно сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године; а то осећање историје укључује запажање не само онога што је у прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости; осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак”, Т. С. Eliot, *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Beograd: Prosveta, 1963, str. 34–35.

*mise-en-abyme*, па понекад учине и да му се, на ивици тог транстекстуалног, транстемпоралног и транскултуралног амбиса, помало и заврти у глави.

Пабло Неруда, стари саговорник Марије Кнежевић чије присуство чујемо у наслову једне од њених претходних књига *Двадесет песама о љубави и једна љубавна*, појављује се у песми „Обично”, из књиге *In tactum*, посвећеној песнику Милошу Комадини. Песма садржи слике града из ратног времена деведесетих, смрт песника, одјеке баналне-фриволне-опсцене-апсурдне свакодневице, а потом посредно исказане туге, љубави и доживљаја космичке жалости, дубоко запретаних у призивању Нерудине песме:

„Тог јутра смо га оставили  
На неком гробљу где смо једва нашли место више.  
Поштедели га бар питања  
Заслуга. Читали му његове песме.

Замирисало је пролеће. Заиста, и ван стиха.  
Пролазник је упитао просјака:  
’Је л’ имаш који динар?’  
И овај му је дао.  
Богаташ се развео од певачице.  
Манекенка има везу с креаторком.  
Њерка политичара виђена у друштву шефа мафије.

Плаћени убица пуштен из затвора, због болести.  
Све је озваничено.  
Новине излазе редовно. Само новине.  
Наука само што није.  
Причали смо ти најобичније ствари.  
Тог јутра.  
[...] [...] [...]

Ипак, у планетаријуму смо читали Нерудине песме.  
И то смо.  
Цео Калемегдан певао је: *Ноћас бих могао писати  
стихове најтужније.*  
Потом је свако сео на Мерлинкин камен, ћутке.  
Пошта великом Србину који је био и Српкиња.  
Твоје Оно се баш распевало”.

Поред песама из којих се ишчитава београдска свакодневица, књига *Уличарке* доноси сусрете култура пропуштене кроз осећајност српске песникиње. Тако ће њеним језиком у песми „Инка” проговорити глас древне девојчице која сведочи о несталој култури, у песми „Пут свиле”, асоцијативно се стиже до Кине и шест хиљада земљаних, Марија Кнежевић каже – глиненых, војника цара Ћина. У песми „Странкиња” из књиге *Уличарке* у строфи:

„Добро памћење ме издаје  
Никад тако усамљена  
Као на путу до продавнице”,

јавља се Готфрид Бен, то јест одјек његовог стиха „Никад тако усамљен као у августу”. У песми „Питомице” све врви од митских жена. Прве две строфе као да изражавају екстазу жудње за знањем, да би се касније, са стицањем знања, тон променио:

„Одвија се  
Одлив дивљења превејаном  
Извођењу на пут  
Пре рока  
Дипломираних старица.

Много смо научиле.

Не постоје ципеле отпорне на кишу  
Као пример мита.  
Није достојно бити жена (Клитемнестра, Медеја...)  
Већ што дуже девојка, Афродита, епизодна Јулија,  
Идеална Беатриче.  
Учене жене, уосталом, уче се по програму,  
Редовном бацању  
У сенку мушкараца”.

Поред интертекстуалности, ваља истаћи и духовито, амбивалентно, тајанствено и провокативно посезање за страним речима у насловима песама и књига. Наслови као што су *In tactum* и *Шен* збуњују и најобразованије читаоце, али у читање уносе детективско задовољство. Доприносе чувеном поступку очућавања (*остранение*) које су руски формалисти сматрали главним својством уметности речи. За тим поступком посезали су многи велики песници: Данте је тананој лирици и исповедним записима на народном језику дао латински наслов *Vita nova*, поента Елиотове *Пусте земље* написана је на санскриту. Шта значи *In tactum*, шта значи *Шен*? Латински наслов збирке *In tactum* може да значи *против додир* и *за додир*, латински предлог *in* уз акузатив именице *tactus* (додир) може значити *против* али и *за*. Додир пак можемо схватити и дословно и метафорички, као спој, комуникацију. Иронија баш то тражи, да се једној речи дају смисла два. Да се нешто призове, али да се осенчи, да се у контексту промени смисао. Књига *Шен* је подједнако захтевна већ од наслова. Већина читалаца неће знати какав смисао да очекује. Реч је о кинеском појму с много значења: дух, божанство неба, духовност, будност, пробуђеност, пажња, израз, вредност, тајна, чудо, чудесност, умеће разумевања тајних знања, поштовање, драгоценост, достојанство, занос, домишљатост, памет, ремек дело. И уз иронијску дестабилизованост смисла својствено Марији Кнежевић, цела књига се креће у кругу бројних значења речи *шен*. Свака од наведених могућности превода зазвучала би на српском патетично, „превазиђено”, па их ауторка, као драгоценост, а можда и као предмет жудње, или као субверзивни потенцијал, скрива у позајмици из кинеског језика. Некоме поменути низ појмова и вредности може изгледати претенциозно, некоме старовремски и анахроно, некоме моралистички. У песмама међутим, нема ничега налик томе. Хладни и непретенциозни ко-

локвијални тон упризорује живот онако како то у филму чини Вим Вендерс, посебно у *Небу над Берлином*, или како је чинио Пазолини. Најобичнији, штавише и ружни призори, парадоксално, постају лепо, чак потресни, понекад у њима затрепери и узвишено.

Вишеструко провокативна, поезија Марије Кнежевић, као да говори да је повратак поезији неопходан да би се сачувала људскост, али и љубав,

„Када умеће бивања с Другим већ није  
Питање статуса љубавних мањина” („Посвета”, *Шен*),

да би се обновила способност прихватања света својственог „иронији љубави”. И поезија и љубав садрже оно што људским бићима у савременом свету недостаје да би одагнао очај, депресију и апсурд, а у прилог томе говоре како приказана стварност, тако и полифонија различитих култура, коју поезија Марије Кнежевић оглашава својим сложеним акордима.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вижон 1977: Fransoa Vignon, *Zaveštanja*, preveo Kolja Mićević, Beograd: Slovo ljubve.  
 Елиот 1963: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Beograd: Prosveta.  
 Кнежевић 2005: Марија Кнежевић, *In tactum*, Краљево: Повеља.  
 Кнежевић 2007: Марија Кнежевић, *Uličarke*, Beograd: Rad.  
 Кнежевић 2011: Марија Кнежевић, *Šen*, Pančevo: Mali Nemo.  
 Рилке 1987: Рајнер Марија Рилке, *Записи Малтеа Лауридса Бригеа*, превео Бранимир Живојиновић, Београд: СКЗ.  
 Шлегел 1999: Fridrih Šlegel, *Ironija ljubavi*, preveo Dragan Stojanović, Beograd: Zephter Book World.  
 Штрајер 1978: Emil Štajger, *Umeće tumačenja*, prevela Drinka Gojković, Beograd: Prosveta.

Zorica S. Bečanović-Nikolić

REALITY, CULTURAL POLYPHONY AND THE INDIVIDUAL POETIC VOICE  
 IN MARIJA KNEŽEVIĆ'S BOOKS OF POETRY *IN TACTUM* (2005),  
*STREETWALKERS* (2007) AND *SHEN* (2011)

(Summary)

Marija Knežević is a Serbian author whose poetic and fictional works have been included in diverse anthologies of poetry and fiction – in Serbian, as well as in English and German translations. This paper presents an analysis of the dual dialogic nature of her poetry. One dialogue line is directed towards the gloomy and odd reality the poetess is concerned with, and the other consists of the references to myths, poetry, cultural and historical phenomena, to literary, musical and visual works of art. This paper argues that although Marija Knežević's poetry can be seen as a transposition of the postmodern world around her, the specific means of her encompassing the paradoxical, perplexing and conflicting reality could be identified with Friedrich Schlegel's romantic notion of the *irony of love*. This paper investigates Marija Knežević's poetic expressions from the books *In tactum*, *Streetwalkers* and *Shen* in the context of correlations between poetry and reality, that is, current every day life, but also: politics, ideology, popular culture, science, mass media, as well as in the context of intercultural codes of the (post)modern poetry.

Милунка Љ. МИТИЋ\*  
Вукова задужбина  
Нишки огранак

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ПОЕТСКИ ПУТ ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ ОД РОМАНТИЧАРСКОГ ЗАНОСА ДО ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКОГ ИЗРАЗА

Јелена Димитријевић (1862–1945) у литератури се јавља са првим објављеним делом у часопису „Видело” крајем XIX века (1892), а затим, збирком стихова *Песме, књ. I*, издагом у Нишу, 1894. године, постаје позната и широј читалачкој средини.

Инспиративно везана за живот и своје окружење, у овим песмама доминира емоционалност (као и у њеним делима других жанрова), те ова збирка носи много од романтичарског и позно романтичарског духа. Од књижевне критике тога доба, Јелена Димитријевић не добија од свих ласкаве оцене, али је читалачка публика грађанског слоја била наклоњена оваквој песничкој осећајности. Може се рећи да овај период младалачко-инспиративног заноса, представља и одјек дитирамба њеног живота.

Оквирно узето, са почетком XX века њено поетско стваралаштво у целини (и стихови и проза) носи и тематски и идејно, реалистичко обележје. Њени стихови су, сада, одраз реалних слободарских тежњи: историјско-ослободилачких и духовних, и код нас и на страни.

Иза овога, са Првим светским ратом, уследили су стихови Јелене Димитријевић из апокалипсе овога времена. Био је то крик душе, пун експресија једне – за бројне друге; а у сегментима то осећање је песникиња поново изнела у прози после посете добротворним удружењима у Америци, непосредно после овог рата.

Како се до сада песничко стваралаштво Јелене Димитријевић, после стихова из једино објављене збирке *Песме*, тумачило мање од потребног, покушаћемо да кроз анализу одабраних стихова првих двадесетак година XX века, осветлимо њен поетски домет и у том периоду.

**Кључне речи:** Јелена Димитријевић, песме, родољубље, романтизам, реализам, рат, експресионизам.

За пола века литерарног стварања,<sup>1</sup> Јелена Димитријевић је прошла кроз много фаза у свом књижевном послу, и у форми и жанровски, припа-

---

\* zlatana@ni.ac.rs

<sup>1</sup> Јелена Димитријевић се први пут, званично, у књижевности јавља са својом стихованом причом *Баба Краса, у мој земан и с'га*, у Божићном броју часописа „Видело”, 1892. Надаље, објављује (по редоследу година): *Песме, Књига I*, Ниш, 1894, *Писма из Ниша о харемима*, Ниш, 1897 (романескна проза), *Ђул-Марикина приказња*, Београд, 1901 (приповетка), *Фати-султан, Сафи-ханум, Мејрем-ханум*, Београд, 1907 (збирка приповедака; *Сафи-ханум*, превод на чешки, 1920. и 1924. а приповетка *Фати-султан* преведена је на немачки 1923), *Нове*, Београд, 1912. (роман, преведен и на руски 1928; у публикацији „Дело” лист за науку, књижевност и друштвени

дајући и релевантним правцима свога времена, али само по свом осећању, а не помодарски. Од романтичарског заноса до експресионистичког израза њена осећања, поетске инспирације и форма писања се највидније исказују кроз поезију, мада се и у прозном стваралачком поступку осећа њен развојни пут. Ту она, у приповедном току, иде од поетског и фолклорног до критичког наративног исказа, и од епистоларне романескне прозе до дела у романсијерској класичној форми, са социолошко-психолошким карактеристикама, пружајући, притом, разнолике слике људи и књижевно обликоване прилике, којима је била сведок. И, на крају, од краћих репортажа до путописа из далеких места, и у сусретању са значајним светским именима, ова књижевница нас води преко *Седам мора и три океана. Путем око света*.

У овом прилогу ћемо ићи по трагу поетског пута ове књижевнице, пратећи га од њених раних стихова из, до сада, једине објављене збирке, под називом *Песме, књига I*, Ниш, 1894. преко стихова из публикација до краја друге деценије XX века, у којима су објављени.<sup>2</sup>

Књига *Песме*, начињена од шест целина,<sup>3</sup> започета је песмом *Божја љубав*, испевана асоцијативно на Јеванђеље по Јовану, у тумачењу свемоћног осећања чисте и свете љубави. Стихови последње строфе о таквом осећању:

„Она је правда, она истина –  
Њо се од срца ја клањам свог.  
Љубав је права, љубав је сама  
Највише биће, љубав је – Бог!...”<sup>4</sup>

живот, књ. 66, 1913, на стр. 465–467, појавио се, у одељку: књижевно-научни преглед, превод Милене Миладиновић, са немачког текста, приказ овог романа од Јелице Беловић-Бернациковске), *Писма из Солуна*, Сарајево, 1918. и репринт са упоредним грчким текстом – двојезично издање – Београд, 2008, *Американка*, 1918, *У Америци „нешто се догодило”*, 1924 (приповетка, у којој се на крају I. странице текста, која се налази на 561. страни у часопису „Српски књижевни гласник”, Нова серија, Књига XIII, Број 8, од 16. децембра 1924. налази краће појашњење, које гласи: „Ову приповетку, написану на француском, писац је читао у Клубу америчких жена у Паризу, новембра 1920”), *Писма из Индије*, Београд, 1928, *Писма из Мисира*, Београд, 1929, *Нови свет или у Америци годину дана*, Београд, 1934, *Ин визион* (на француском), Београд, 1936. са поновљеним I делом из 1931. штампаним у Паризу, на француском језику, *Седам мора и три океана. Путем око света*, Београд, 1940 (целокупна путописна проза у две књиге).

<sup>2</sup> Од бројних публикација у којима је Јелена Димитријевић објављивала своје радове, за ову прилику наводимо само неке: „Видело”, „Бранково коло”, „Српски књижевни гласник”, „Вардар”, „Градина”, „Дело”, „Зора”, „Искра”, „Цариградски гласник”, „Политика”, „Вечерње новости”, итд.

<sup>3</sup> Јелена Димитријевић, *Песме*, Књига I, Прва нишка штампарија Ж. Радовановића, Ниш, 1894. Према назначеним годинама испод стихова, највише испеваних на почетку последње деценије XIX века (до 1894. године), књига је сачињена од шест и тематски и стилски различитих целина, али са заједничком карактеристиком дубоке емоције, највише о љубави: у I, о хришћанској, односно, према хришћанској вери; у II, о љубави према земљи, народу, нацији. А затим, најбројније и најразноврсније – од композиције у лирско-епској форми (*Зехри, Севдији од Севдије, Ариф-иле-Зариф*) до лирских минијатура чине III целину (трећи део) са називом *Сарајске песме*. О утисцима *Са Јејејског мора*, нарочито, стиховима о Лимносу и са Лимноса дата је IV целина, а са простора старе Византије, V сегмент даје о прошлости Византије, највише, из личног угла доживљеног Цариграда, као и бројне различите друге песме, од, помало, рефлексивних до шаљивих. У VI делу је (поново штампана) стихована прича *Баба Краса, у мој земан и с’га*.

<sup>4</sup> Наведено дело под 3, *Божја љубав*, стр. 5.



јесу њен кредо и ауторкино хришћанско уверење, поред поенте у овом певању. Тај први одељак из ове збирке стихова, а чине га три песме, дат је у духу стоичких заповести хришћанске психологије, живљења и уверења, са асоцијацијом на изворе раних европских романтичарских идеја.

Други сегмент ове књиге почиње бајковитим српским историцизмом у песмама: *Кроз Македонију* и *Свети сан*, који се претаче у конкретну љубав и поштовање „куле цар-Лазара”, светиње њеног родног места Крушевца. У краткој песми *Умримо* (две строфе), књишки исконструисани родољубиви стихови имају своју завршницу која, заједно са насловом, делује као фраза што се често чула на неким (војничким) скуповима. Овој групи родољубивих стихова (у том другом одељку књиге) припада и песма или поема *На Градишничком брегу*, која је другачија од претходних по форми и тону. Начињена од 26 катрена у седмерцу, са неуједначеном римом, у формалном погледу представља дескрипцију, али не у стилу Војислава Илића и његових следбеника, већ кроз њен лични доживљај окружења. Пуна емоција, уметница ствара песничку слику панораме, чији опис започиње у „дијалогу” са мужем, „другом”, како га касније апострофира, а наставља монолошки, дечје усхићена у перцепцији окружења:

„Како је небо плаво!  
 О како сунце сија  
 После сурове зиме  
 Како нам, друже прија!  
 ...  
 Та спусти поглед доле;  
 Гле ратар како ради:  
 ...  
 Погледај, друже, десно!  
 Виноград већ се режа: ...  
 ...  
 Погледај, друже, лево!  
 Гле воћке чисте тамо...”<sup>5</sup>

Ова дескрипција представља само увод, односно, оквир за, надаље песнички изражено дубоко слободарско-родољубиво осећање, везано за средину у којој живи, односно, за крај и народ који је тек деценију и по слободан. О томе, даље пева са конкретном тематском идејношћу:

„Слобода њима чини,  
 Да лакше носе труде,  
 Слобода да им јесен  
 Богата слатка буде.  
 Прошли су дани ропства  
 К’о и душманска сила...

<sup>5</sup> Исто, *На Градишничком брегу*, стр. 28.

Нека је проста крвца –  
Што с' за земљу лила.<sup>6</sup>

Ови и овакви стихови не представљају само одјек романтичарске понесености у младој песникињи у тек ослобођеној средини, већ и њен дубок осећај који носи и васпитањем и војничким животним окружењем поред свога мужа, војног позива. И, без обзира колико сам завршетак овог стиховања сугерише на исконструисано национално романтичарско осећање („Род ће нам срећан бити – Небо је реч'цу дало, ...”),<sup>7</sup> и са видним утицајем народне књижевности, и романтичарске лирике Б. Радичевића, Ђ. Јакшића, Ј. Ј. Змаја, уопште, у њеном родољубивом певању, преко метрике, риме, лексике, итд., идејност инспирација је у духу грађанско-варошке средине тек остварених идеала у којој песникиња ствара крајем XIX века. И друге две њене песме из овог одељка Збирке (*Сркињи у туђини* и друге без наслова, са почетним стихом „Све је тихо, мирно”) носе сличну родољубиву поетску имагинацију, али су зато стихови, насловљени *Слава! Слава!*, кроз апологетику *Дубровнику белам*,<sup>8</sup> конкретно испевани 1893, поводом 255. годишњице Ивана Гундулића.

Уопште узев, било које инспиративно обележје њених родољубивих стихова: лепи крајолик, слободарски дух и слободарски идеали, посебно везани за време и крајеве у којима је живела (и писала), итд., јесу део уметничког (романтичарског) идеала, као високо развијен однос према земљи и нацији. То је, заправо, по Антонију Д. Смиту, уметничко потврђивање националне припадности, националног идентитета, што није усамљена појава у ратно-слободарским временима. Између осталог, он каже: „Али у најширој равни национализам се мора сагледати као облик истористичке културе и грађанског образовања (...) Више него политички стил и доктрина, национализам је облик културе – идеологија, језик, митологија, симболика и свест – који је нашао одјека широм планете, а нација је тип идентитета чије значење и првенство тај облик културе представља”.<sup>9</sup>

Поред овакве врсте романтичарског израза, који овде носи доста од локалног колорита, Јелена Димитријевић у истом сегменту *Збирке* има стихове који нагињу хумористичко-сатиричном певању о људима и шпијунској ситуацији, (често) виђеној у већим местима са становништвом различитих националности. То је песма *Бугарине куд ћеи?!.*<sup>10</sup> Кроз 19 класичних (римованих) катрена, песникиња пружа сценску слику сусрета између дрског странца

<sup>6</sup> Исто, стр. 29.

<sup>7</sup> Исто, *Уримо*, стр. 32.

<sup>8</sup> Исто, *Слава! Слава!*, стр. 41.

<sup>9</sup> Антони Д. Смит, *IV Национални и културни идентитет, Национални идентитет*, Београд, 1998, стр. 146. Објашњавајући токове романтичарског начина писања, Смит приказује на стр. 142. и 143. ове студије, обрте од европског херојског патриотизма ка националним, када су књижевници „говорили у име прошлости ближе домаћем тлу, и подсећали на ранија времена из историје заједнице...” и који су сада „испунили лакуне колективног памћења нације, а деца су учена да Артур и Венцингеторик (...) Александар Невски и Стефан Душан заслужују њихову пошту колико и Сократ, Катон и Брут, ако не и више од њих”. Са оваквим инспиративним осећањем пише и Јелена Димитријевић, као и бројни други позни романтичари, али у времену док су други већ авангардно стварали.

<sup>10</sup> Наведено дело под 3, стр. 32.

„шпијона” и речите продавачице у једној радњи. Скоро епска конверзација између њих налачи стварности, али са имагинарним реализмом у откривању идентитета ове особе, и, са заслуженим крајем, по закону – чувари реда га спроводе!

Са појавом ове збирке песама (1894), посебну пажњу и различите коментаре привукао је III део из ње, који је песникиња насловила *Сарајске песме*. У њима Јелена Димитријевић пева о булама, девојкама – женама из затвореног света, из турских сараја, и на први поглед, кроз „севдах” само о њиховим неиспуњеним очекивањима у љубави. Тема „источњачког севдаха” је у литератури тога времена код нас била доста присутна и била позната читалачкој публици, нарочито из певања идиличног романтичара Јована Илића (1823–1901), који је већ средином осме деценије XIX века утро пут таквој врсти поезије. Међутим, идеја писања о осећањима на оријенталан начин јавила се много раније, још у раном или преромантичарском периоду у Француској, и посебно је инспиративна била за Шатобријана (1768–1848), Нервала (1808–1855) и друге касније књижевнике и уметнике у Европи. Иначе, код нас пре Ј. Илића, у оријенталном духу је певао и преводио Ј. Ј. Змај, али су се и неки други каснији књижевници бавили темама из тог света са Истока: Б. Нушић – приповетке *Рамазанске вечери* (1898), А. Шантић – песме, али како износи Д. Витошевић, ту су и Стеван Сремац „са његовим нишким кругом (*Ивкова слава, Зона Замфирова, Ибиш-ага*, итд.) као и Бора Станковић са његовим тако јарко обојеним источњачким Враћем”.<sup>11</sup> Међутим, стоји чињеница (од давно изречене констатације) да је Јелена Димитријевић, од свих наших књижевника, најбоље познавала живот турских жена, тај свет из харема, иза кућних решетака – у „кафезима”, завијених у „чаршафе” и са „печетом” преко лица, јер је имала приступа турским породицама.<sup>12</sup>

Као целина, *Сарајске песме* су сачињене из четири сегмента о љубавним јадима,<sup>13</sup> где се, композиционо стихови нижу од поема до лирских минијатура, преко песама које, и самостално носећи идеју о љубави, допуњују лирске целине. Јелена Димитријевић пева у, по критичким освртима, прихваћеном источњачком маниру,<sup>14</sup> међутим, овде је највећи број стихова о узајамним

<sup>11</sup> Драгиша Витошевић, *8. Источњаштво, II Наслеђе, Српско песништво 1901–1914*, I књига, „Вук Караџић”, Београд, 1975, стр. 95.

<sup>12</sup> О тој „привилегији” да Хришћанка уђе у турску кућу и да пише о томе, ауторка, најпре сама износи у делу *Писма из Ниша о харемима*, а затим, њене аутентичне, али и књижевне слике у прозном (роман *Нове*) и песничком писању то потврђују, посебно после посете значајним личностима у Истанбулу, као што су били Џевдет-паша и његова ћерка, списатељица – Алије-хануме, чије име је дала у *Писмима из Ниша о харемима*, 1897, страна 187.

<sup>13</sup> Јелена Димитријевић, *Сарајске песме, Песме*, 1984, стр. 46–188: *Зехри, Севдији и од Севдије, Ариф-иле-Зариф*, са додатним преводом овог наслова: *Ариф са Зарифом*, на насловној страни при дну, стр. 147, и четврти, ненасловљени сегмент је са обележјем и срећног краја, у песми, а често и хумористичког.

<sup>14</sup> Едвард В. Саид, *Увод, Оријентализам*, превод са енглеског Дринке Гојковић, библиотеке XX век, Београд, 2000, стр. 34. Износићи уврежено инспиративно романтичарско схватање о оријентализму, Саид о том маниру излаже: „Премиса оријентализма је спољашност, то јест, оријентализам почива на чињеници да оријенталиста, песник или научник омогућава Оријенту да проговори, описује Оријент, разјашњава његове мистерије Западу”. Та „оријентална спољашност” (Саидова синтагма), присутна у овим песмама, нашла је овде своју форму у романтичар-

неиспуњеним осећањима младих Туркиња и Каура – Таура са позиција поштовања своје верске етике. Конкретно о томе су стихови из песме *Покрсти се*, где, и поред страсне осећајности, вера стоји изнад.

„... Ал’ што, Зехра, ваздан зборим –  
Кад знаш да те много волим!  
Само м’ смета вера твоја –  
Покрсти се буди моја!”<sup>15</sup>

Исти осећај и поштовање вере изнад свега, налазимо, скоро увек, и код була. Певање Јелене Димитријевић у оријенталном духу, или „по оријенталном”, у Саидовом изразу, носи у *Сарајским песмама* (*Зехри и Севдији и од Севдије*) читаву лирску причу са извесним драмским елементима о младом, образованом човеку, песнику сензибилне душе, и о његовој занесености лепотом младих Туркиња: Зехре, Севдије, Фатиме, као и о његовој тузи због неиспуњених младалачких жеља. Тако, када Зехра, из верских разлога, не прихвата да буде са њим, он поручује:

„Ти ме, Зехра, изневери,  
Па пошто ти није жао:  
...  
Поврати ми одмах прстен  
Који сам ти некад дао! ...”  
...  
„Све се мислим шта да радим,  
Па Севдије хајд’ да волим,  
Са Севдијом да се сладим  
Баш да тебе ја не молим. ...”<sup>16</sup>

Из поеме *Севдији и од Севдије*, надаље, из различитих и песама и песничких целина, са посебном дескрипцијом Стамбола, стиже исповест о новој љубавној идили са Севдијом: ту је заклетва на верност, на промену и вере и личног имена младе буле, све до тренутка када се у Севдијиној родитељској кући другачије одлучује: удаја за бега у Бејруту. Утеху „уцвељеној” момачкој души, на крају, пружа Фатима из Стамбола, блиска рођака Севдијина, која нуди своју љубав као замену за изгубљену. „Нараторов глас” то песнички исказује:

„Крај Фатиме се на миндерлук спусти:  
Љубну јој очи склопљене

---

ском изразу, најчешће, преко дубоких емоција у турском затвореном свету и његовим друштвеним, тада важећим нормама.

<sup>15</sup> Јелена Димитријевић, *Покрсти се (Зехри), Сарајске песме, Песме*, 1984, стр. 52. Ђорђе Перић у раду *Осврт на популарност песама Јелене Димитријевић „Сунце јарко” и „Баба Кра-са”*, фуснота 16 у Зборнику *Јелена Димитријевић – Живот и дело*, Ниш, 2006, стр. 160, каже за песму *Покрсти се* да се примећује њен утицај „на познату песму Милорада Петровића – Селанчице *Кад би знала дилбер Стано*, која се певала у опери Сташе (Станислава) Биничког *На уранку* (1903) али и посебно”.

<sup>16</sup> Наведено дело под 3, *Зехри*, из поеме *Зехра*, стр. 61.

И одшкринуте усне румене,  
Шаћућ?: 'Фато, грехота није,  
Не дугујем ти ништа Севдије!'..."<sup>17</sup>

Класична романтичарска метрика, пре свега, и тон певања о сетној, тужној и, покаткад, плачљивој исповести замагљују значајну идејност бројних стихова, а понекад и целих песама у овој поеми, ону идејност која је основа (њеног) романа *Нове*.<sup>18</sup> Тај у „кафезима, заробљени” свет Туркиња, најчешће из богатих породица, са европским образовањем, осећа потребу за другачијим, достојанственијим начином живота; отуда, у понесености за својим жељама, у краткој исповедној секвенци, Фата каже:

„А с тобом каик нека ме чека,  
Жељна сам света, пута далека,  
Ићи ћу! Османски беше ...  
Од нас га, драги, ваши отеше”<sup>19</sup>

Овај сусрет двоје младих, различитих жеља, тражење његове изгубљене, а Фатине умишљене љубави, јесте само лепа авантура, како следи до краја поеме. Иначе, извесне песме Јелене Димитријевић из ове збирке носе и другачија романтичарска обележја. Тако у следећем, IV сегменту њена поетска визија иде даље и шире на том оријенталном миљеу. Она плови Јегејским морем до Лимноса, где и сликом и стихом пружа романтичарски преглед епског времена старих „Јелина”. И опет, преко Стамбола, у петом делу *Песме*, уметница подсећа једном песмом на Византију Константина Великог и на несрећно време последњег Константина (Драгаша), где „С падом Стамбола и Цар

<sup>17</sup> Исто, *На Босфору*, стр. 142. Ови завршни стихови поменуте дуге песме (од 114–142 стр.) јесу и завршница путешствија у тражењу изгубљене Љубави. Иначе, своју опчињеност лепотом и Стамбола и Босфора уметница истиче, између осталих стихова, и на стр. 117 поетским описом географског положаја: и Стамбола и Босфора, допуњујући га сликом веселог ноћног живота богатих ханумица:

„...У тихе ноћи љубави пуне,  
...  
И певаће се, док је Босфора,  
Седам брегова, Стамбола града!  
...  
Иде северу. С левога краја  
Европа драга пунана баја,  
У плави Босфор лице огледа;  
С десна Азија нежно је гледа,  
И лукавством је источним мами...”

<sup>18</sup> Роман *Нове*, објављен у Београду 1912. г. даје уметничку визију социолошког стања у турској муслиманској заједници – држави, са посебним освртом на статус и положај жена. Личности романа из турског богатог света у Солуну, помодарски су образоване као „нове” али, заробљене законитостима друштва, остају део те целине. Жеља за променама сваке врсте, присутна у поеми *Севдији и од Севдије*, у роману *Нове* разрађена кроз трагику живота, представља осуду „друштвеног уређења”, како каже Ариф, еманципована Туркиња. Тако, између осталог, коментарише она (на 284. стр. овог дела): „Јадна девојка! Заљубила се у зета, зато што није могла бити с туђим људима... Жене нам се заљубљују у девере и пасторке, девојке у зетове. Наше проклето друштвено уређење.”

<sup>19</sup> Наведено дело под 3, стр. 138.

ти паде”.<sup>20</sup> Испод ове песме, са насловом у апострофи *О Византијо!*, стоји запис да је спевана „за Константина и Јелену, 1894, у Цариграду” (3. јуна, на Дан спомена Светог цара Константина). Стихове са оријенталним мотивима објављивала је још пар година, тачније, до 1901. године, када се њена последња песма „Дивна ти је...”, на тему лепоте Босфора и Стамбола појавила, по Витошевићу,<sup>21</sup> у последњем броју часописа „Звезда”, Ј. Веселиновића. А у романтичарској понесености, песникиња је износила кроз одређени број песама и своја осећања према најдражим и најближим, са именима коме их посвећује. Међутим, њено певање, надаље, као уметнички одјек историјских прилика, добија нови вид израза.

Иако ова поетска збирка Јелене Димитријевић носи печат романтичарског певања, наравно, по најбројнијим сарајским песмама (на 141 страни, 31 посебна песма, а неке од њих из два или три дела), извесне песме из V сегмента *Збирке*, и цео VI део,<sup>22</sup> имају реалистичко обележје. Тако се у песми *Лири*<sup>23</sup> тематски даје осврт на сусрет двеју поетеса, а са књижевно-теоријског аспекта може да се веже за поетски реализам. У њој је испеван психолошки тренутак неизвесности младе песникиње поводом сусрета са призна- том уметничком величином. Између стихова спонтаног излива речи, стоји и ово:

„Ја не могу, лиро, више,  
Сваки тренут душа броји,  
Ах како су часи спори,  
О шта ли нас сутра чека...”<sup>24</sup>

У свом даљем трезвеном промишљању, њен уметнички его констатује да права уметност не познаје границе, нити се одређује местом стварања:

„Она пева – Бога слави  
у Стамболу на Босфору,  
Ја у Нишу на Нишави”<sup>25</sup>

За поетски реализам у књижевном стварању, Душан Иванић наводи формулације теоретичара, међу којима и Хајзеову, који „потпуно изоставља социјално-критички и сцијентистички став према свијету а наглашавајући естетизујуће моменте, заинтересован прије свега за форму. Повезати поетско и реалистичко (...) то је један од идеала овог модела и основа за термилошка рјешења”.<sup>26</sup> Овакво певање наше песникиње, попут поменуте песме, може да се уклопи „као варијанта реализма...” у „естетску транспарентност оно-

<sup>20</sup> Исто, *О Византијо!*, стр. 205–208.

<sup>21</sup> Наведено дело под 11, стр. 97.

<sup>22</sup> VI део *Збирке* садржи причу у стиху, *Баба Краса*, која је овде по други пут објављена; први пут се појавила самостално 1892. године.

<sup>23</sup> Напомена под 3, *Лири*, стр. 209, 210.

<sup>24</sup> Исто, стр. 209.

<sup>25</sup> Исто.

<sup>26</sup> Душан Иванић, *Поетски реализам, Поетика, Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 49.

ме што се именује живот...”<sup>27</sup> Поред ове форме реалистичког изражавања, Ј. Димитријевић је на самом почетку писања дала дело у форми фолклорног реализма. Њена прича у стиху *Баба Краса*, по одредницама које пружа Д. Иванић за прозно стваралаштво, као модус присутан је у овој причи, најпре: „патријархално схватање породичних односа”, а затим, писци „су функционалну стварност организовали најчешће као усмено стилизовано приповедање о извесном искуству из живота. Причалац је и сам сведок, актер или жртва...”, са „говорном лексиком”<sup>28</sup> Елементи фолклорног реализма, почев од „личног сказа” до локалног жаргона којим се служе личности (поред стиховане приче *Баба Краса* – два издања), јесу обележја и прозне (дуге) приповетке *Ђул-Марикина приказња*, из 1901. године,<sup>29</sup> где су у оба дела наратори женски ликови са „етиком својих породица”.

Реалистичко певање Ј. Димитријевић потврђено је песмама антологијског карактера: најпре, стиховима *Спровод хероја*, затим и песмом *Тајна душе*, и која је, поред оне прве, такође, у *Антологији* Војислава Ј. Илића – Млађег (1920).<sup>30</sup> Песма *Спровод хероја*, инспирисана Балканским ратовима и губљењем јунака у њима, објављена је, најпре, у часопису „Дело” 1913. године, а потом је улазила у бројне антологије, све до 1972. године.<sup>31</sup> Уз педантно регистровање Ђ. Перића,<sup>32</sup> где је ова песма нашла своје место, ми додајемо и антологијски Зборник *Српска родољубива лирика*, који су саставили Ђуза Радовић и Милорад Панић – Сурепа (1952.), у коме је, такође, заступљена. У Напомени на крају антологије, између осталог, стоји и ово: „При том (овом) избору састављачи су узели у обзир само оне песме које могу нешто да кажу и данашњем читаоцу”<sup>33</sup>.

Реалистичко певање Ј. Димитријевић има и свој критички одјек у њеној песми *Жена*, (самостално) објављеној 1913. Дрско и увредљиво обраћање мушкарцима гласи:

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Душан Иванић, *Фолклорни реализам, Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 41.

<sup>29</sup> Приповетка *Ђул-Марикина приказња* Ј. Димитријевић (дуга 50 страна) имала је бројне коментаре и коментаре који су објављивани у познатим часописима на почетку XX века: „Бранково коло”, VII, 1901; „Градина” – Ниш, II, 1901; „Коло” I, 1901; затим, „Коло” II, 1901; „Нова искра”, СКГ III, 1901. Од бројних приказа, овде ћемо навести из „Бранковог кола” VII, 22, 1901, на стр. 702, између других, следећу констатацију: „[...] Како је дивно описан живот Срба Нишлија пре ослобођења, и то живот најинтимнији, живот кућевни, породични у овој *Ђул-Марикиној* приказњи. [...] Добро је што је тај живот, што је друштво у оним крајевима, у које циновским корацима продире нов дух, нов живот, нашао своје приповедаче; а имамо их двоје, два одлична представника: Стеван Сремац и Јелена Јов. Димитријевића”.

<sup>30</sup> Војислав Ј. Илић-Млађи, *Антологија српске лирике од Бранка до данас*, Издање књижевнице Рајковића и Ђуковића, Београд, 1920.

<sup>31</sup> Стеван Радовановић и Слободан Радаковић, *Српске песникиње од Јефимије до данас*, Београд, 1972.

<sup>32</sup> Ђорђе Перић, „Осврт на популарност песама Јелене Димитријевић: ‘Сунце јарко’ и ‘Баба Краса’”, у зборнику *Јелена Димитријевић, живот и дело*, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу, Ниш, 2006, у фусноти 19, са страна 160 и 161.

<sup>33</sup> Ђуза Радовић и Милорад Панић-Сурепа, Одељак V зборника *Српска родољубива лирика*, Просвета, Београд, 1952, напомена на стр. 435.

„Дивљаци! ЖЕНА још је вама ’жена’,  
Створ од дрвета, хаљина од ткива,  
Од сто вам лета малолетна бива –  
Дивљаци! ЖЕНА још је вама ’жена’!”

и представља њен револт према мушком роду због непоштовања личности својих животних сапутница. Стихови ове песме изворно су били везани за однос према женама у муслиманској средини и „срочила” их је еманципована јунакиња Ариф, у роману *Нове*, који се појавио 1912. године.<sup>34</sup> Борац за права жена, наша песникиња свој став исказује нарочито у својим прозним делима, без обзира коју средину описује: српску, турску, хришћанску или муслиманску.

Са инспирацијом из живота и окружења, као увек, Јелена Димитријевић ће из светског апокалиптичног периода, Првог светског рата, испевати стихове о најцрњем, или из најцрњег периода Србије. Поред других, познате су: 1. *Револт* и 2. *Утешење*, са заједничким обележјем већ у наслову, *Песме из црних дана*,<sup>35</sup> што га је списатељица сама одредила. Обе песме су назначене са 1915. годином, а штампане у часопису *Вардар* 1925. као календар Кола српских сестара за 1926. годину. Стихови о несрећама што су задесиле појединце, носе у себи експресионистички осећај обележја у читавом народу, или, бар код једног већег броја људи. Тако, овде у 1. песми (*Револт*) песникиња изражава револт у име повређених због недостатка достојанства и безосећајности према онима што су изгубили своје:

„Зар су на хартији старој, пожутелој  
Опазили они сузу материну;  
Осетили срца њенога топлину?  
И јесу л’ у кити цвећа давно свелој  
Чули дивно срце друга како бије”<sup>36</sup>

Болни револт из Прве песме прелази у 2. песми (*Утешење*) из тешког доживљаја у пркосни став над оним што, даље, доносе ратне несреће:

„И тако! Ковчези редом обивени:  
Злато, свилу... ништавне ми ствари  
Опљачкаше нови Хуни и Авари;  
Али успомене... оне су у мени”<sup>37</sup>

Књижевница Јелена Димитријевић је изгубила мужа у рату, те 1915. године, као и многе друге супруге; али, оваква инспирација долази са знањем да

<sup>34</sup> Ариф, личност у роману Јелене Димитријевић *Нове*, образована је, „полиглота”, књижев-но упућена, била је чланица „Солунског Књижевног Друштва”. У глави XVIII ове књиге, Ариф, напуштајући књижевни састанак, због пијаних људи и неприкладног понашања уопште, „са разбивеним срцем изађе, ... импровизујући стихове” (стр. 254 у роману), које је ауторка и посебно објавила у часопису „Жена” 1913. године са евидентном карактеристиком критичког реализма.

<sup>35</sup> Ј. Димитријевић, *Песме из црних дана*, Вардар, Календар КСС за просту 1926. годину, Београд, 1925, стр. 35.

<sup>36</sup> Исто, песма 1. *Револт*, стр. 35.

<sup>37</sup> Исто, песма 2. *Утешење*, стр. 35.



ти хероји ни у смрти немају мира: скрнављење, одузимања, пљачке (ковчега) јесу крупне речи, али то је стварност из које се чује крик песничке душе – једна за све друге. У истој публикацији, *Вардар*, која носи јако родољубиво обележје, у бројевима за: 1929. годину су њене две песме, *Утеха* и *На броду*,<sup>38</sup> такође са експресионистичким особеностима, и за 1931. годину, у којој су стихови са насловом *Асоцијација* и *У децембру 1915*.<sup>39</sup> Са оваквим поетским приказом ратног времена, Јелена Димитријевић је „тумач дисонанце у животу и крик човека усред хаоса”, што одговара формулацији из студије З. Константиновића о експресионизму.<sup>40</sup>

Поезија Јелене Димитријевић о овом времену износи основна људска осећања у ратном вихору: страх, неспокојство, поред револта да човек ту ништа не може да промени. Тако је и у песми *У децембру 1915*. одсликала свој унутрашњи немир, ноћни страх од неизвесности у самоћи:

„Ноћ и пустош, вај, а ја сам опет сама!

...

Срце своје чујем! Чини ми се све је  
Изумрло наше, и људи и ствари;  
То што ходе они, ти ноћни стражари,  
Смрт учини ми се, иде и смрт сеје”.<sup>41</sup>

Међутим, није то безнадежан страх, већ само тренутак беспомоћности у тој пакленој 1915. години, јер у наставку ове поезије следи светла мисао:

„Ал’ као прошлих ноћи звезда једна бела  
Из облака црног излази, трепери,

...

Страх одлази! Моји боли ми се чине  
Ситни боли наших величина  
Увек кад звезда ова се појави”.<sup>42</sup>

Као песник једног правца XX века, коме су инспирација безнадежне године рата, она није песимиста попут других експресионистичких песника, као Душан Васиљев (и њему слични) – кад каже:

„Ја сам газио у крви до колена  
и немам више снова...”

али не пише стихове ни као Милош Црњански у *Суматри*; она пева са дозом оптимизма, али приземљено, што у завршници песме *Асоцијација* даје стиховима:

„Ја сам као она црква напуштена  
Крај мора, где је она палма стара.

<sup>38</sup> Ј. Д., Вардар, 1929, стр. 63, 64.

<sup>39</sup> Ј. Д., Вардар, 1931, стр. 69, 70.

<sup>40</sup> Зоран Константиновић, из одељка *Биланс, Експресионизам*, Обод, Цетиње, 1967, стр. 65.

<sup>41</sup> Ј. Д., *У децембру 1915*, Вардар, 1931, стр. 69.

<sup>42</sup> Исто, стр. 70.

Кажу, кад неко отвори врата њена  
Кандила плану са њеног олтара<sup>43</sup>.

Иако тада, као човек скрхана, духовно јака, успела је, временом, да својом енергијом покаже и други стваралачки књижевни пут.

Целовито посматран књижевни пут Јелене Димитријевић, од њених младалачких почетака романтичног и романтичарског осећаја у поезији, преко многих жанровских варијанти, до искуствене опсервације у путописним делима зрелих година, креће се, на неки начин, константно кроз визију њеног схватања књижевног времена и животног, песничког простора, са приликама у њему. Управо је такав модус евидентан од самог приступа литерарном стварању, с краја XIX века, до краја њене поетске експресионистичке фазе, коју смо пратили кроз другу деценију XX века.

Ставови и схватања за збирку стихова Јелене Димитријевић *Песме* (1894), били су супротстављени између књижевних критичара и читалачке публике. Без обзира што је врсни интелектуалац Павле Поповић у *Књижевном прегледу* већ 1895. имао позитиван став према њеном писању и далекосежније видео њен будући књижевни рад, и што су и други критички коментари били позитивни, као нпр. у *Босанској вили*, у броју 14 исте године, са потписом Христине Х. Ристићеве и Косаре Цветковићеве, други критичари нису били истог мишљења. Многи од њих, тада, у смени векова, више су ламентирали над општим стањем у српској литератури, него што су сагледавали реалност у писању. Као пример, наводимо осврт Милоша Живковића *Нешто о нашој данашњој књижевности*, објављен у *Градини*, 1901. У времену симболистичког правца код нас, Живковић сматра да „још једино Дучић није бацио копље у трње. Остали су, да не поменем два три изузетка, обични, свагдашњи, тек да се пева”, коментарише он.<sup>44</sup>

Овакви критички осврти, и слични њему, указују да бројни српски књижевници с краја XIX века не иду у корак са европским уметничким стремљењима. Тадашња појава књиге песама Јелене Димитријевић, са добрим бројем романтичарских стихова, итекако је била анахрона. Најпресуднији утицај на формирање суда о квалитету књижевних радова ове списатељице до краја прве деценије XX века, била је Скерлићева констатација, која после побројаних њених дела, закључно са романом *Нове*, гласи: „Иако су без веће оригиналности и јаче снаге, са једноликим предметима, писани доста безличним стилем, ти радови ипак имају свога интереса и своју читалачку публику.”<sup>45</sup> Њене песме, поред тога што су радо читане и преписиване, биле су инспирација за друге уметнике да пишу попут ње (Јела Спасић, на локалном жаргону, или тематски инспиративно као Велимир Рајић), а на стихове песме *Сунце јарко* (из *Сарајских песама*) компонована је мелодија (непознатог аутора), коју је „нотно записао британски лекар и музичар др

<sup>43</sup> Исто, *Асоцијација*, стр. 69.

<sup>44</sup> *Градина* II, бр. 28 и 29, 1901, стр. 436.

<sup>45</sup> Јован Скерлић, *Јелена Димитријевић, Данашња књижевност, Историја нове српске књижевности*, 1967, стр. 465.

Лајонел Баде (1892–1965) по певању српских рањеника у болници Вертекоп на Битољском фронту”.<sup>46</sup> Касније ће се ова песма, са нешто измењеним речима, певати као староградска, нотно записана између два светска рата.

Очигледан реализам у писању Јелене Димитријевић потврђује се антологијски у поезији, стиховима из песама *Лири*, затим *Спровод хероја* и *Тајна душе*. Прва песма је ушла у *Антологију нишких песника* Милентија Ђорђевића, Ниш, 2006, а друге две (нарочито *Спровод хероја*) саставни су део бројних антологија родољубивог карактера. Њена дела приповедног карактера у реалистичком маниру превођена су на немачки, чешки, руски. Нарочиту пажњу, и данас, привлачи роман *Нове*, у коме се, поред других особености, истиче идејност борбе за женска права, што чланице феминистичког покрета у Србији (од краја XX века и ових година XXI века) узимају као приоритет идејности и ауторке Јелене Димитријевић и њеног романа.

Са датумима испод стихова, којим је истакнуто време писања, Јелена Димитријевић се придружује песницима (Милутин Бојић, Душан Васиљев и др.) који су својим дубоким експресионистичким емоцијама исказали ратна страдања из свог окружења или своја лична. Њено прозно писање којим се дотиче ратне реалности: разарање града, бежанија, окупација, глад, у приповеци *Килограм брашна*, из путописа по Америци,<sup>47</sup> изложени сегмент о Србији у рату носи иста обележја као и нарација Бранимира Ћосића у једном делу романа *Покошено поље*. О том Ћосићевом одељку из несрећних година Првог светског рата, Велибор Глигорић пише: „Оживео је успомене на дане окупације Београда, на дане глади, злопаћења сиромашног београдског становништва. Деца се довијају као одрасли људи да помогну својим родитељима”.<sup>48</sup> Наспрам овог сажетка Глигорића у приказу из романсијерског Ћосићевог излагања, стоји исто приповедање Јелене Димитријевић у (скраћеној) репортажној верзији о глади у сиромашној породици са децом и краји брашна из добростојеће куће. Инспирације ове књижевнице, везане, сада, за одређени правац (као и њено претходно, реалистичко обележје у раду), пружају сазнање о њој, пре свега као човеку, а затим, као песнику средине која је окружује.

Иако је књижевна критика, махом, позитивно оцењивала њен рад, нарочито током треће и четврте деценије XX века, са посебним признањем на крају 1928. године (обележавајући тридесетогодишњицу књижевне каријере), књижевни историчари друге половине XX столећа само се дотичу њеног имена. Између осталих и Јован Деретић, еминентни познавалац наше књижевне културе, само се дотиче имена ове књижевнице. У *Краткој историји српске књижевности*, завршавајући одељак *Постреалистичка проза*, он каже: „Ово раздобље је више него раније афирмисало женско стваралаштво. Уз Исидору, значајне су у њему још две приповедачице: Јелена Димитријевић [...] која је приказала највише оријентални муслимански свет и Милица

<sup>46</sup> Наведено дело под 32, стр. 164, у фусноти 21.

<sup>47</sup> Јелена Димитријевић, *Нови свет или у Америци годину дана*, 1919, Београд.

<sup>48</sup> Велибор Глигорић, *Бранимир Ћосић, Огледи и студије*, друго издање, Просвета, Београд, 1963, стр. 238.

Јанковић [...] која је неговала субјективну, исповедну прозу са доста елементарна старинске осећајности”<sup>49</sup>. Исто се тако дешава да се на основу њене једино издате збирке песама из претпрошлог века даје суд о целом њеном песничком стваралаштву.

Са кратким освртом на део стваралаштва Јелене Димитријевић, можемо закључити за тај период да њен поетски пут иде од срећних дана испуњених љубављу и топлином, као романтични занос у дитирамбу њеног живота до експресионистичког израза о апокалиптичном времену свога народа.

## ЛИТЕРАТУРА

- Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво 1901–1914*, I књига, Београд: Вук Караџић.
- Глигорић<sup>2</sup> 1963: В. Глигорић, Бранимир Ћосић, *Огледи и студије*, Београд: Просвета.
- Деретић 1987: Ј. Деретић, *Постреалистичка проза, Кратка историја српске књижевности*, Београд: БИГЗ.
- Димитријевић 1894: Ј. Димитријевић, *Песме*, Књига I, Ниш: Прва нишка штампарија Ж. Радовановића.
- Димитријевић 1912: Ј. Димитријевић, *Нове*, Београд.
- Димитријевић 1919: Ј. Димитријевић, *Нови свет или у Америци годину дана*, Београд.
- Димитријевић 1925: Ј. Димитријевић, *Песме из црних дана*, Вардар, Календар Кола српских сестара за просту 1926. годину, Београд, 35.
- Димитријевић 1929: Ј. Димитријевић, *Утеха и На броду*, Вардар, Календар Кола српских сестара за просту 1930. годину, Београд, 63–64.
- Димитријевић 1931: Ј. Димитријевић, *Асоцијација и У децембру 1915.*, Вардар, Календар Кола српских сестара, Београд, 69–70.
- Живковић 1901: М. Живковић, *Нешто о нашој данашњој књижевности*, Ниш: *Градина* II, бр. 28 и 29, 436.
- Иванић 1995: Д. Иванић, *Студија из историје и поетике српског реализма*, Београд – Нови Сад: Просвета – Будућност.
- Иванић 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска.
- Илић-Млађи 1920: В. Ј. Илић Млађи, *Антологија српске лирике од Бранка до данас*, Београд: Књижарница Рајковића и Ђуковића.
- Константиновић 1967: З. Константиновић, *Експресионизам*, Цетиње: Обод.
- Перић 2006: Ђ. Перић, „Осврт на популарност песама Јелене Димитријевић: ’Сунце јарко’ и ’Баба Краса’”, у зборнику *Јелена Димитријевић, живот и дело*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у

<sup>49</sup> Јован Деретић, *Постреалистичка проза, Кратка историја српске књижевности*, Београд, 1987, стр. 232. У поновљеном издању из 2012. године на исти начин се осврће на Јелену Димитријевић, уз додато име књижевнице Данице Марковић.

- Нишу, Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу.
- Поповић 1895: П. Поповић, *Песме Јелене Јов. Димитријевић*, Књижевни преглед I, бр. 7, Београд.
- Радовановић, Радаковић 1972: С. Радовановић, С. Радаковић, *Српске песникње од Јефимије до данас* (антологија), Београд.
- Радовић, Панић-Суреп 1952: *Српска родољубива лирика*, Београд: Просвета.
- Саид 2000: Е. В. Саид, *Оријентализам* (превод са енглеског Дринке Гојковић), Београд.
- Скерлић 1967: Ј. Скерлић, *Јелена Димитријевић, Данашња књижевност, Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета, 465.
- Смит 1998: А. Д. Смит, *IV Национални и културни идентитет, Национални идентитет*, Београд, 115–155.

Milunka Lj. Mitić

POETIC DEVELOPMENT OF JELENA DIMITRIJEVIĆ FROM ROMANTIC PASSION  
TO EXPRESSIONIST ARTICULATION

(Summary)

Jelena Dimitrijević (1862–1945) appeared in the literature with her first work published in the Journal *Videlo* in the last decade of the nineteenth century (1892), and then, with a collection of verses, *Poems, Vol. I*, issued in Niš in 1894, she became known to a wider audience as well. Related by inspiration to life and her own environment, emotion dominates in these poems (and not only in poetry, but also in her works in other genres), so this collection embodies a lot of romantic and late romantic spirit. Jelena Dimitrijević did not receive flattering reviews of her poetry from all the literary critics of that time, but the middle-class reading public favored such a poetic sensibility. Viewed from the aspect of her subsequent poetic inspirations, this period of youth-inspired passion represented the echo of a dithyramb of her life.

Broadly speaking, with the early twentieth century, her entire poetic creativity (in both verse and prose) primarily bore a realistic feature in theme and concept. Her verses were, now, a reflection of real libertarian tendencies: in terms of historical and spiritual liberation both here and abroad (Serbia, Greece, Turkey).

After that, with the First World War, the verses by Jelena Dimitrijević emerged related to the apocalypse of this war. It was a cry of the soul, filled with expressions of the one – intended for many others; the poetess partially expressed that feeling again in her work *A year in America* after her visit to humanitarian associations in the United States immediately after the war.

Being that the poetic creativity of Jelena Dimitrijević, after the published collection *Poems, Vol. I* (1894), has been insufficiently interpreted so far, we shall here illuminate only one of many other aspects of her poetic work, and consequently her poetic development.



Стана Љ. СМИЉКОВИЋ\*  
Универзитет у Нишу  
Учитељски факултет у Врању

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ИСТИНЕ И СНОВИ У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА АНТИЋА

Аутор овога рада указује на животну филозофију песника Мирослава Антића која прожима стихове његове поезије за децу и одрасле. Залагање за бескрај и вечно трајање уз борбу за ослобођење људске личности и стешњености његове душе песник поткрепљује симболима који се у различитим азбукама учења откривају. Поетска борба за аутономију и слободу деце, за индивидуално формирање духа, кроз игру речи, кроз откриће лепота значења и звука путоказ је ка тајанственом, а дарезљивом свету коме је поклоњено много адреса на које стижу песме ствараоца за кога „нема малога човека и мале љубави“.

**Кључне речи:** истине, снови, поезија, тајна, живот.

Лепоте овога света, жеље и звездасти снови станују у песмама Мирослава Антића. Живе својим посебним животом, из њихових клица ничу нова, другачија виђења ствари и догађаја. Домаштавају се започете приче о детету, откривају тајне њихових снова и сновиђења. Деца – главни лирски јунаци у песмама Мирослава Антића говоре са песником срца, песником који песмом стиже до тзв. задржаног детињства детета. Деца осећају, воле, мисле, граде, раде, сањају. Снови су најлепше станице њиховог духовног света са којих она полазе у бескраје, светлости многе, у живот испуњен чаролијама. У сновима се живи, расте, игра, одраста. У сновима о другачијем, и увек другачијем животу долази се до самопроналажења, до простора духа који се богати.

Ти деци снови о неком другачијем, тајновитом и дарезљивом свету, уплетени су и испреплетени стиховима сваке његове песме. А тек када чуда оживе, мисли потеку и јаве се најлепше речи о срећи и игри. Као беличасти облак или љубичасти талас, као светлосна река или исцветана биљка да понесу и узнесу мисао детета, да га речитошћу одвоје од свакодневице и духовне тескобе у свеколики простор. Просторне даљине маме, опијају младу, знатижељну душу, а машта дописује све оно што живот детету ускраћује. Само у тим песмама се живи и опија животом, воли и устрептали дамари чине се још устрепталијим.

---

\* stanas@ucfak.ni.ac.rs

Немири младе душе подижу дете и носе га реком детињства до ушћа – широког као море, до океана; чак до звезда и звездастог праха, како би те измаштане даљине и висине, усхићено безмерјем космоса и лепота, у својој души изградило светове који ће га током живота бранити и одбранити од тегоба. Песник Антић, снагом свога пера и богатством речи и израза – неким новоскованим и новоисплетеним конструкцијама упозорава тог малог јунака, незнанка, са чуперком на глави и стрепњом у срцу, да је та загонетка – детињство – велика, бескрајна бајка која се никада не може испричати. Никад се из ње не може исцрпсти оно што је заувек остало као корен, темељ, као клица која је плодотворна и животворна. Те љубави, исклијале у детињству, а посвећене свему што каснији живот чини шареним, мучним, тегобним, лепим – те љубави попут сунчаних пламенова, простиру се до човека, света, свега постојећег.

Путовања по бескрајима песме и снова остављају код читалаца светлосни траг који ће у каснијим годинама осветљавати уназад проживљене тренутке, тегобне снове, игре, стварања и грађења. Заиста су дивне грађевине – куле – од коцкица. Представљају слику маште која се зачиње и којом се дете не задовољава. Све хоће више, боље, даље. Даље ка сребрним водама реке која шуми пространствима поља, планина, која се ненадано и неприметно настани у стабљичици биљке или продре до жиле дрвећа.

Жеђ за сазнањем, виђењем другачијим од виђења других, јача је од сваке жеђи. Свако другачије виђење сопствене личности, свака оригиналност радује децу душу, приноси јој дарове духа, осветљава путеве до неких нових светова. А када се разгргу наједном светови као шуме, израњају из њих безбројна огледалца живота у којима се огледа дете са свим својим сновима и маштањима. Оно сазнаје да је, како пева Мирослав Антић:

„Овај огромни живот препун као саће,  
 обичних малих живота  
 и безброј некаквих топлих  
 и нежних предвечерја  
 и добрих ведрих сванућа”  
*(Шта је у малом велико).*

Без малених, шћућурених срца нема великог, чудног, лудог срца. Лудог од жеље да се живи и ствара, открива, слути. Јер, после детињства, снови оживљавају и лече луда срца, испуњавају их соковима плодотворним и животворним – бране дете у одраслом човеку.

Поетично ткиво песме размножава се и грана у: снове, доживљаје, љубави, среће, несреће, немире, утврђења душе, жалости срца. Прераста у чаролију, тајну песму, златни појас, горку песму, личну, мирну, голишаву песму. Поруку и успомену:

„Разишли смо се  
 Ал’ наше детињство остаје  
 свеједно каквим стазама сутра лутали.  
 Мало је било.



Ал' ипак,  
 кад погледаш: доста је  
 за оно што смо рекли и прећутали”  
 (*Успомена*).

Креће пут свих боја света у загонетку, да се сања: шта је у малом велико, каква је то најљубавнија песма, зашто постоје и најмање песме, шта је записано на страници дневника дечака са плавим чуперком и руменим образом, о птици која треба да узлети. Са птицом и слутњом, са љубављу и опоменом дете-човек креће у свет. А шта ће бити после детињства, прекосутра? Можда слутња или одлука да се опет у том детињству потражи оно што је промакло, што би залечило трагове бола од савременог живота. Можда опет недогледни вирови детињства заувек сачувани у дубини душе младог човека. То врело детињства никада се неће сасвим источити, увек ће имати неке нове сокове живота, макар и друге стране ветра. Јер, знају да су стигли до одговора:

„Сад имам одговор како да роним  
 дубоко у своје бистро око  
 и да у души нежно зазвоним  
 и волим  
 и верујем дубоко.  
 Дубље од светлости.  
 Дубље од свемира.  
 Дубље од својих тајни и немира.  
 Дубље од свога најдубљег сна.  
 Дубље од свога најдубљег дна”.

Насмејани свет деце Мирослава Антића трага и узноси своје снове о лепотама које представљају животну драгоценост. Тај свет плови, дарује нежност свим стварима, шаље тајне знаке. Тај свет траје јер живи и после детињства у плавим сновима стихова:

„Кад свену зоре,  
 кад згасну кише,  
 и нас одавна не буде више,  
 реци нек будући лепше сањају,  
 замоли да чудно лепо сањају,  
 нареди да боље од нас сањају,  
 помози им да тачније сањају,  
 вичи да сањају,  
 сањај да сањају...”  
 (*Порука*).

Песник брани дете у одраслом човеку, помаже да мали човек одрасте, и то тако да му оно дечје доба остане као корен из ког ће расти и израсти. То потврђују песме циклуса *Хороскоп јер* представљају животну и песничку филозофију Мирослава Антића, духовну силу која избија и попут савета или мудрости одлази човеку, детету, човечанству. Непоновљиви оптимизам

у обраћању човеку – сину и сину – човеку откривају песника свевидећег детињства и огромне људске наде.

Животна филозофија уткана је у стихове модерног кова. Они налице на бајку, пословицу и загонетку. Своје песме Мирослав Антић употпуњује интересантним мислима великана духа – песника, физичара, метафизичара, старохеленских филозофа и логичара, источњачких мислилаца. За њега временски оквир не постоји, као ни тајне светова. Залаже се за бескрај и вечно трајање уз борбу за ослобођење људске личности и стешњености човекове душе. Притом, своје мисли поткрепљује или богати сазнањима: „Звезде твоје судбине не налазе се у васиони, него у твојим грудима” – речи су Шилера, инкорпориране у песниковом писању. Тако потврђује тезу да је „традиција дивна ствар, али кад се од ње не живи, већ кад се она ствара”.

Мирослав Антић је стварао, размишљао, питао, одговарао, суочавао се са недоумицама и тескобама. Живео, јер за њега живети значи надживети. Никада није био задовољан собом и другима. Потенцирао је: „Мораш да смогнеш снаге и себи отворено обећаш да ћеш остати трагач за вечношћу у себи, а не за собом у вечности”. У складу с тим својим унутрашњим, духовним законима, песник ствара песму и зна да је „највећа поезија тренутак када ниси свестан песме.” Веза између поезије и живота неминовно се успоставља, јер „и највећи је живот кад ниси свестан да живиш него мислиш да сањаш”. Код песника је опозиција могуће–немогуће присутна и функционална.

Одрастао човек-поета, песмом и упозорењем шаље дете у школу. Симболика која се у различитим азбукама учења назире, индиректно опомиње тумаче поезије, родитеље, васпитаче да разумно и хумано приступе детету, да га уче под условом да се не мешају у његове светове, сем онолико колико је неопходно. „Пронађи азбуку, коју ћеш учити увек поново. Азбуку са милијарду милијарди звезда”.

Мирослав Антић не саветује и не инсистира. Његове песме саме по себи узносе животно и песничко искуство које је модерно конципирано и грађено. Он је то своје искуство и живот стварао од темеља, јер „шта вреди да будеш забележен у звездама ако те нико није прочитао на земљи” – каже песник. Песма је пут да се до личности дође. На том путу песник се бори за аутономију и слободу деце, за индивидуално формирање судбине личности. Изнутра је треба обасјавати, невидљивом светлошћу која ће огрејати само истинске духове. То треба чинити игром и маштаријама јер и у игри има озбиљности и истине. За песника је игра једна од највећих истина. У њој деца личе на себе јер живе у измишљеним, радосним и знатижељним световима. Песник те дечје светове пева из перспективе зрелог човека са жељом да се стално подмлађује. Они га усхићују, богате јер му деца одгонетају детињство. „Радуј се што си дете”, стално песник опомиње, „то је велика ствар”.

Непрекидна мисао која прати и опија песника је та индивидуалност, особеност, самосвојност човека и деце. Једино ће тако, обећава песма у песнику, свет ићи даље, откриваће и непознато, градити недограђено. Лепота свакојаке врсте мора бити на тим путевима. То је могуће једино ако се изгради умеће виђења, живљења, умеће схватања. Иначе: „Један уз другог седеће

и исту памет ће учити будући мудраци и глупак, и биће нераздвојни сутрашњи творац и рушилац”.

Радозналост песника преноси се и на дете. Он је побуђује и подстиче јер зна да „постоји велики број будућности”. Исто тако верује у лепоту душе, што се назире из стихова: „Ми смо налик на цветове: растемо у себи, унутра, у складиштима тајни и корењу енергије. Само смо споља допадљиви, пуни боја и мириса. А унутра, у нама, кипе оријашка сунца”.

Највећа срећа за песника је говор и откриће речи. У њима је лепота значења и звука, јер су истине њоме исказане. Речи увек другачије значе но што он жели. Вероватно је хтео да потврди следећу мисао: „Ко зна гласове мисли, ретко када се оглашава гласом говора”. Мирослав Антић се ипак оглашава врским стиховима који нису само за децу, нити су искључиво за одрасле. Има у њима непојмљиве и тешко сазнатљиве истине, али и недоумице око тога шта је то човек дужан животу, и шта то живот дугује човеку. „Свеједно кроз која врата прођеш, прошао си кроз себе. И са обе стране те чека огромна људска нада” – сазнаје песник током свог драматичног живота.

Његове песме су прошле кроз срце, помало личе на игру јаве и сна, веровање и надања, игре грана на ветровима. На разгледнице:

„У доба мог детињства играо сам се поште.  
Сакупљао сам лишће док идем од школе до  
куће. Сваком бих листу, уз осмех, нешто лепо  
пришапнуо, најлепше што сам чуо и видео  
тога дана.

Са друге стране листа шаптао сам адресу.  
Хиљаде измишљених имена незнатних људи.  
Милиони имена.  
Све бих то онда, овлаш, запечатио пољупцем.  
И пуштао низ ветар...”

Песме Мирослава Антића су и путокази у којима види обзорја, вртешке; оне су читанке живота, дневници, химне одсањане. У њима има игре жмурки, говора. Открића, порука, љубави, трагова вечности. Коначно, снова о чудесном, расту трава, о гроздовима облака, сунцу и семењу како би дошао до сазнања да је „машта стварност лепша од саме стварности”.

Песник песмама пише и ствара разгледнице мисли, ума, сећања, промишљања, досезања до усијаног ума човека. Има тренутака када је свестан апсолутног себе, када тврди да уме да обликује ватру длановима, хода по пени реке и океана. Уме јер верује себи, зна да је незнање веће од знања, а да се знање доноси рођењем, како су и неки древни филозофи учили. Потпуно је у праву када песмом потенцира да се огромна знања могу наћи и у малим световима. За песника су, између осталог и светови деце велики, јер „да би се истински волело, треба одрасти до детета... Нема малога човека и мале љубави”.

Певајући о свему чега се дотакао, песник се узвисио до „оних који умеју да се одмакну довољно да виде ствари изван чула, а да ипак у њима живе

својим животима и чулом свога духа крунишу доба”. М. Антић је то учинио.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Данојлић 1976: М. Данојлић, *Наивна песма*, Огледи о дечјој књижевности, Београд: Нолит.
- Марковић 1970: С. Ж. Марковић, *Записи о књижевности за децу*, Београд: Интерпрес.
- Петровић 1981: Т. Петровић, *Дете и књижевност*, Критика о српској књижевности за децу, Лесковац.
- Петровић, 2002: Т. Петровић, *Школски писци*, Врање: Учитељски факултет.
- Ристановић 2002: Ц. Ристановић, *Простори дјетињства, Огледи о српским писцима за децу*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства Републике Српске.
- Смиљковић 2005: С. Смиљковић, *Настава српског језика и књижевности II*, Врање: Учитељски факултет у Врању.

Stana Lj. Smiljković

#### TRUTHS AND DREAMS IN POETRY OF MIROSLAV ANTIĆ

##### (Summary)

The author of this paper emphasizes life philosophy of the poet Miroslav Antić which pervades verses of his poetry for children and adults. Striving for infinity and eternal existence with the fight for deliberation of human personality and his straitened soul, is supported by symbols discovered in various alphabets of learning. Poetic fight for children's autonomy and freedom, for individual formation of spirit, through word play, through finding out the beauty of the meaning and sound is a guide mark to a mysterious, but generous world to which many poems have been dedicated written by authors who share the opinion that "there is no little man, and no little love".

Сунчица М. ДЕНИЋ  
 Универзитет у Нишу  
 Учитељски факултет у Врању

Оригинални научни рад  
 Примљен: 04. X 2012.  
 Прихваћен: 22. IV 2013.

## СРПСКА ПОЕЗИЈА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ ПОСЛЕ 1999. ГОДИНЕ

Томове књига о изгубљеном завичају као изгубљеном идентитету, о некомоцији, прогону и тузи, о разапетости између одрицања и потврђивања написали су српски писци са Косова и Метохије с краја 20. и почетком 21. века. Велики број песника рефлексивом, која често има тон неоромантичарског певања, одваја се од општих места или се њима враћа, преко поруке о изгубљеној постојбини смисла и изгубљеном праву на наду. Тим сликама у позadini јавља се прах као заједнички именитељ, било да се ради о ауторима који су напустили Косово и Метохију, попут Моша Одаловића, Благоја Савића, Радослава Златановића, Слободана Костића, Милице Јефтимјевић Лилић, Милорада Ивића, Даринке Вучинић, Мирка Жарића, Александра Лаковића, Милоја Дончића и многих других, или о ауторима који су до данашњег дана опстали у тзв. гету, Косовској Митровици и Грачаници, пре свега. Код њих, као код хроничара актуелних дешавања, са мало више епског отпора, јачи је мит о отетој земљи и одбаченом народу, а пораз већи од *косовског мита*, везаног за Косовску битку. Значајни песници косовскомитровачког и грачаничког круга су: Милан Михајловић, Новица Соврлић, Ленка Јакшић, Видосава Арсенијевић, Драгомир Костић, Ратко Поповић, Драган Ничић Циноберски...

Код свих се у видној мери осећа тематско и жанровско јединство, емоционална искључивост, косовска хероика и косовска пропаст, изгубљени (отети) завичај, у чијим делима Косово и Метохија егзистира као мера свега људског, мера среће и мера несреће.

**Кључне речи:** књижевност, Косово и Метохија, избеглиштво, прогон, завичај, српски писци.

„Можда те нисмо довољно  
 Волели/Ни дивили ти се нисмо доста.  
 Ни молили ти се (Молили за те)”

Драгомир Костић, *А можда те ни не заслужујемо*

Можда би се савремена српска косовскометохијска књижевност, поготово књижевност у последњој деценији 20. века до данас, могла сместити у један заједнички назив, потврђујући тиме заједничку поетику, попут оне *Књиге туге* из 10. века, у којој Григор Нарецки пише следеће: *И књига ова је уместо тела мога, И реч ова је уместо душе моје.*

Косовскометохијска књижевност кроз време увек је била рефлекс наслеђа, као и савремени одјек најбитнијег проблема – одласка са простора Косова и Метохије, или опстанак српског народа на својој родитељској, косовској земљи. Она је добрим делом књижевност *неородољубивог типа*, како због актуализације прошлости, тако због извесног хронолошког сведочанства свакодневног погрома.

Косовским су се писцима, ипак, највише бавили косовски критичари и они који су Косово и Метохију осећали као своју неизоставну и незаменљиву домовину. Незаобилазна су на том пољу ангажовања Вука Филиповића, Радомира Ивановића, Владете Вуковића, Владимира Бована, Владимира Цветановића, Зорана Павловића, Драгана Стојадиновића, Слободана Костића, Милоша Ђорђевића, Драгомира Костића, Милице Лилић Јефтимијевић и других, а једним делом, Исмета Марковића који је приредио антологијску целину о овим писцима,<sup>1</sup> као и моје маленкости, а изнад свих и свега ангажовања Данице Андрејевић.

Осим поменутих и непоменутих аутора, текстова и књига, битна је и без одлагања нужна својеврсна систематизација ове књижевности, с обзиром на друштвене околности, миграције, прогоне, измештања, депресије и нестајања.

Неизоставно је и значајно поменути да се косовскометохијска, српска књижевност најпре развијала и промовисала преко књижевног часописа *Стремљења*, листа *Јединство* и његове култне културне рубрике. Најчешће се продукција ове књижевности одвијала преко издавачких кућа „Јединство”, касније „Панораме” и „Григорије Божовић”, а једно време и издавачке куће „Нови свет”. Својом креативношћу, класичним и модерним певањем јавили су се Владета Вуковић, Александар Деспотовић, Радослав Златановић, Даринка Јеврић, Лазар Вучковић, Петар Сарић, Стоиљко Станишић, Радосав Стојановић, Мошо Одаловић, Ратко Поповић, Мирко Жарић, Благоје Савић, Слободан Костић...

За ову *панораму* о којој говоримо, значајни су писци: Милорад Ивић, Даринка Вучинић, Милица Јефтимијевић Лилић, Драгомир Костић, Милош Ђорђевић, Милоје Дончић, Драган Ничић Циноберски, Драгиша Бојовић, Живојин Ракочевевић, Милан Михајловић, Новица Соврлић, Јелка Јакшић, и остали који формирају специфично лице *косовског лирског идиома*. „Косовски мит у савременој поезији Косова и Метохије је метаморфоза за митско зло и космичке размере човековог удеса и националног пострадања, пише Даница Андрејевић. Историјска сличност између Косова 1389. и Косова 1999. године лирски је моделирала и стилизовала мит о Косову и сеобама” (Андрејевић 2006: 253).

<sup>1</sup> Аутор ових редова у сегментима о косовској књижевности пише што у периодичним публикацијама, што у монографским издањима, међу којима се издвајају монографије *Прогон и завичај, Српски писци на Косову и Метохији (1871–1941)* и *Књижевно дело Манојла Ђорђевића Призренца*.

Поезија Косова и Метохије у овом новијем времену, у односу на остале жанрове, има највећи значај и улогу. И по квалитету и квантитету, поезија се издвојила као модел регионалног и лексичког наслеђа.

Већина песника спојила је *националну етику и књижевну естетику* у снагу извесног родољубивог заједништва, страдалничког света који пише о новој косовској апокалипси с краја XX и почетка XXI века.

Након политичког, националног и културног удара и изгона, српски косовски писци, било да су расељени или су остали да живе у српским енклавама на Косову и Метохији, сабрали су своје животе и своје лирске рефлексije као болани Дојчин своје кости и убрзо, годину-две после рата, огласили своје нове егзистенцијалне болове и есенцијалне таме, обременене злим искуством изгона.

Поетско дело песника Благоја Савића препознано се још од појављивања његове прве књиге *Извиђење циљу*, 1975. године.

Иако измештен физички из родног Гњилана, Савић је, послом, везан за Косово и Метохију. То је, свакако, битно утицало да се писањем са изворишта настави певање које се креће између митског и фолклорног симболизма.

О невољном одлажењу из завичаја, из родне куће и свога окружења, велики број песника са Косова и Метохије пише као о незаборавним коренима и о губљењу смисла..

Архетипски везан за косовски простор, Слободан Костић је допунио тежњу многих и многеме да се такав простор *сакрализује*. Симболички и митски простор Косова и Метохије прераста у његовој поезији у религиозни простор, простор тежње; прераста у простор „више хармоније”. Такав религиозан простор, по речима Мирча Елијадеа, „ствара централну осу свих могућих будућих оријентација” (Елијаде 2003: 85).

И Мошо Одаловић, пишући о Косову, о Станку Липљанцу који је, како каже, „изгубија правац” када је отишао са Косова, из Липљана, наводи Станкове речи као модел многих који су са тог простора отишли: *Само у мом крају познајем стране света. / И нигде / Нигде Нигде више!*

Сличан се поетички и дубоко свакодневни вапај осећа у Костићевој пемси *Одлука*:

*Овде ме оставите, пријатељи,  
Ту сам враћен са Плутоновог дана  
И наследио племенску ватру,  
Прву светлост.  
У свом хиљадугодишњем дому  
спознао праматеру  
Укаљану тестом.*

Слободан Костић кроз пакао и страдање извлачи тзв. „духовне спирале”, стварајући и јединствену лексику у косовскометохијском поетском бићу. Често та лексика поставља модел који производи новоизграђени, моћан, јасан, јак, одлучан тон; вишезначност и тензију.

Тиме што је *наследио племенску ватру, спознао праматеру укаљану тестом, сабрао кости својих предака*; тиме што је и слављен и бичеван, пристаје да буде поражен и стрпљив, само да би био враћен у свој хиљадугодишњи дом, враћен у своју суштину и свој путоказ.

Највећи део свога стваралаштва Милица Јефтимијевић Лилић посветила је драми косовске збиље. Она је пример како се избеглиштвом и изгубљеним завичајем ствара особита поетика туге. Косовска драма за њу није класичан мит, већ стварност, свакодневица са којим се сусреће и у којој обитава.

Милица Лилић је готово искључива када упоређује свој живот са самим Косовом, где је и смрт *небитнија* од губитка завичаја.

Међу песницима који се издвајају по оданости теми и суштини свог певања – Косову као црном судилишту и гори божуровој, издваја се Даринка Дара Вучинић. Она, како би рекао Зоран Глушчевић, пева о души домовине. Она је опевала све битне манастире и цркве, све потоке и брегове, цело земаљско и небеско Косово. Сестрински брижна према свему што чини битност за *гору божурову*, а *гора божурова* је синоним за честит и частан живот. Зато она, најпре позива своје сународнике да сачувају своје Косово, „поприште историјског и судбинског искушења. Чување овог видљивог Косова је, заправо, врло тесно повезано са свешћу о чувању оног другог, библијског, небеског Косова. Јер, у супротном, све се поремети, измести, прокле.

Милорад Ивић је песник *зачудне и судбинске реалности*, како би рекла Даринка Јеврић. Ивић иде дубоко у прошлост, у древна, заборављена времена и просторе, у мит и песнички реалитет – пун имагинарних слика и ситуација. Милорад Ивић зрело је пропевао у годинама које се непосредно везују за погром српског народа на Косову и Метохији, јер је нов простор за њега отуђен и стран, а сâмо измештање направило је за Ивића нови простор преиспитивања и превредновања немоћи:

*Не можемо више, Господе  
И ово што смо смогли  
Исцедили смо из суве дреновине  
искамчили из умора, посудили од потомака.*

Косовскометохијска књижевност без поезије Милорада Ивића не би имала овај, већ наслућујући канон прогнаних, који је, додуше, још у повоју, али се наговештава и декларише као канон потпуне апокалипсе и *косовског усуда*.

Једна од највећих загонетки у млађој косовскометохијској књижевности је Милоје Дончић, чија је поезија промовисала једну врсту поетског „ругања” и разобличавања свега што чини лаж и неистину.

Основне преокупације у последњим његовим књигама збивања су на Косову и Метохији. Управо напустивши Приштину у којој је живео тамо где је и радио, Дончић ће се усмерити на једну врсту грђења српског друштва и државе у целини. По томе, он се разликује од великог броја песника, јер није стао само на бележењу, најпре емотивног, па и етичког стања које је било тема многих песника, било да су отишли или остали на Косову. Та врста „плача” за изгубљеним Косовом пре је прошлост која ће се изучавати.



Код њега је битнији аналитички и критички став према ономе што долази као трула идеја из престонице Србије, од владајућих и моћних.

По том и таквом певању, из читаве ове матице, нарочито ће се издвојити његова књига *Црвљи расад* (2010).

### Поезија у гету

О прогону, изгону, затворености и казни нарочито се може говорити када се говори о једној групи косовских писаца који су прихватили гето као судбину, а своју унутрашњу борбу претворили у својеврсну кукњаву и бележење о неправди и немоћи. *Враћање унатрашке* јесте унутрашње повлачење у себе, у детињство, у прошлост, као што јесте сећање на срећу. Када се говори о ствараоцима који су свој живот и свој рад посветили Косову, још увек, боравећи на њему као чувари, видно је нешто што ће се тек за будућа истраживања поставити као занимљива и теоријска особеност. Наиме, после 1999. године, после пада Приштине, Косовска Митровица преузима улогу главног српског града, улогу културног центра, као и центра у другим областима. Оставши до данашњих дана (2012) центар духовног, научног, политичког и економског бића Срба на Косову и Метохији, Косовска Митровица ће окупити већи број стваралаца; она обнавља, чува и покреће многе идеје и манифестације. У тзв. *слободној зони*, писци Косова и Метохије ће отвореније, снажније, гласније, епискије проговорити о косовској збиљи. Несрећније су прошле енклаве. Поједини центри, попут Пећи, Призрена, Урошевца, Гњилана, уз свакако и најпре, Приштину, потпуно су занемели. Ништа није остало у власништву Срба (макар ових година), од материјалне културе, библиотека, Универзитета, школа, музеја, института, издавачких кућа, удружења... Мање групе стваралаца сконцентрисале су се око Грачанице као културног центра; око Дома културе и Манастира, као и око истуреног одељења Универзитета. Највеће се ангажовање ових година своди на појединце и ентузијасте, на оне који су препознали значај и вредност духовног опстанка. Овде се, свакако, поред многих, истиче Драгомир Костић, песник, научни радник и професор Универзитета, окупљајући многе или се придружујући онима који су то радили пре 1999. године. Поред Костића, том кругу писаца припадају Рагко Поповић, Драган Ничић Циноберски, Живојин Ракочевић, Слободан Стојковић, и, романописац, Петар Сарић (живи на Брезовици). Ракочевић је и као песник, и као новинар и медијска личност учинио да се многи проблеми Срба на Косову осветле, чују и виде. Проговорио је у име многих и за све.

Оно што чини позитивну слику у овом *пребирању по остацима* јесте група писаца окупљена око *Отиска*, косовског часописа за литературу и збивања који излази у Гњилану. Ту се придружују и сусрети завичајних писаца Косовског поморавља, у селима око Косовске Каменице (Ранилуг, Речане, Ропотово, Кормићане). До сада је изашло девет годишта овог часописа у којем се објављују дела савремених српских писаца са Косова и Метохије, али и дела из косовске баштине. Часопис, у ово време затирања српске писаности и духовности има

огроман значај и чини својеврсну мисију за очување српског идентитета у Косовском поморављу, и шире.

Такође би било добро поменути и издавачку кућу *Хвосно* која ради у склопу Дома културе „*Свети Сава*” *Исток*, сада измештеног у Косовској Митровици, и труд уредника и издавача Зорана Ђорђевића. У склопу Дома културе излази и лист *Хвосно*.

Нарочиту бригу и пажњу о књижевности Косова и Метохије, као и о другим духовним и материјалним вредностима води *Институт за српску културу* Приштина – Лепосавић. Већ неколико деценија иза нас, основна активност *Института* је да очува и промовише све што је везано за духовни живот српског народа на Косову и Метохији. То чини најпре путем пројеката, као што то чини преко научних скупова, часописа *Баштина* (који је већ завредео високу категорију), као и преко развијене издавачке делатности.

Косовскомитровачки круг песника окупља највећи број стваралаца. Наиме, условљена својим садашњим стањем и статусом, Косовска Митровица као једини град у којем Срби са Косова и Метохије живе и, може се рећи, достојанствено раде, преузела је одговорност и терет престоног града. Све значајније институције са Косова и Метохије тамо су сконцентрисане, где најбитније место заузима Приштински универзитет, са свим студијским групама као и пре 1999. године, као и Друштво књижевника Косова и Метохије.

Најзначајнији представници савремене (данашње) српске књижевности у Косовској Митровици су: Милан Михајловић, Новица Соврлић, Ленка Јакшић, Видосава Арсенијевић и други.

Милан Михајловић, актуелни је председник Књижевног друштва Косова и Метохије. Он верно преноси сурову косовскометохијску збиљу и драму, у којој је и *црква на Ибарском мосту од људи саздана*. Циклус песама у збирци *Саће свих матица* Михајловић је посветио невино страдалим и немоћним Косовцима, деци купачима, жетеоцима, збуњеним и нежним Столићима из Обилића и осталим знаним и незнаним жртвама, као и страдалим пчелама. *Пчела плаче*, антологијска је песма Михајловићева која доноси митску слику тужне пчеле – матице. Испевана је у десетерцу, песма је налик на народну тужбалицу:

*Распукла се кошница на пола  
Распукла се кошница од бола!*

*На канате, претрпаних кола,  
Крила свија рој пчела без крова!*

*Пчеле цвиле, вране их надлећу,  
Распуклу им кошницу размећу.*

*Плачу пчеле, с канатама крећу,  
иду, плачу – не пале ни свећу. (...)*

О сузи пчеле и пса због одласка, о звонима која сама звоне, о косовском поцрнелом божуру, о шапутању воде Бистрице и Ситнице, о страху напуштених домова, о читуљама које осматрају оне који су кренули, говорећи немо

неразумну поруку онима који остају – све су то слике српске косовскометохијске поезије, добрим делом и поезије Милана Михајловића.

Новица Соврлић је препознатљив по топлом, лирском и хуманом осећању, као и преношењу тих врлина. За њега се каже да је увео *иновацијску свежину* управо због повратка *природности поезије*. Осим љубавних песама у којима је обновио најбитније што ту поезију чини: чулно и страствено, Новица Соврлић пева о наслеђу и светињама, о завичају, породици и основним вредностима за човека, узимајући, како у поговору његове књиге *Чатац* пише Слободан Ракићић, улогу средњовековног хроничара.

Ленка Јакшић је, као брижна косовска девојка, опевала страдања на Косову, проширивши косовску трагедију на опште и универзално страдање.

Књига *Посртање* Драгомира Костића направила је сведочанство о времену страдања и прогона.. Писала се сама, јер је оно што ју је писало било свеприсутно, као што је то и диктирало њен тон и њене слике. Настајала је, како аутор каже, под утицајем *IV става Симфоније бр. 3*, назване још *Ероика* Лудвига Ван Бетовена, у извођењу Кливлендског оркестра. Књига је дневник косовске стварности, са личним печатом песника и мислиоца, те је, самим тим она највећим делом субјективна слика о злу, о моћи и немоћи. И не само субјективна! Она је универзална слика свеопштег зла.

У великом броју песама, лирски неочекивано, Драгомир Костић проговорио је као народни певач коме звезде шапућу речи и мисли. Разнежен, чист као дете, песник Костић верује у светлост и лепоту; не сумња и не кука. Зато и верује да ће Грачаница опстати, и да ће опстати *стотину божјих лепотица*. А то што губимо Косово, по Костићу је зато јер га *не заслужујемо*:

*Можда те нисмо довољно  
Волели/Ни дивили ти се нисмо доста.  
Ни молили ти се (Молили за те)*

*Опрости што смо можда прости  
Више на себе мислили Што смо  
Себи били посвећени  
Понекад нас је у нашој повести (Посвети)  
Одбране голих живота Свакодневна  
Просто морила брига Нагонила  
Да заборавимо не само где живимо  
Него и да уопште  
Живимо*

*Опрости Опрости Но такви смо  
Каквим си нас ти  
Косово  
Саздало  
(А можда те ни не заслужујемо).*

Костић истиче да сада постоји мит о изгнаном народу. Или о оном осталом, малобројном – свеједно! Сада је мит о отетој земљи и одбаченом народу

јачи, пораз већи, од Косовског боја (*У свом поразу верник налази тријумф, Кјеркегор*)

У *Мати Косова*, песми – документу, као „мртвој библији”, песник бележи сва места на Косову по азбучном реду, од Ајкобиле до Шумника, дајући тако јединствен и несвакидашњи речник нестајања.

У *Прилогу* на крају овог рукописа наводимо белешке о писцима по запису Драгомира Костића.

Ратко Поповић, као настављач посла у којем су се његови преци огледали, значајно је померио и у тематском и у жанровском смислу косовскометохијску књижевност у којој, између осталог, доминира трагика, проузрокована духом актуелног времена. Поезија Ратка Поповића, пише Даница Андрејевић, „ посебно у току последње деценије XX века, креће се и истрајава на идеји Косова као трајног места српског идентитета, стално пратећи границу патње и сатирања његовог народа која се помера ка хаду” (Андрејевић 2005: 40).

У књизи *Косовска свећа* Драган Ничић Циноберски, најмлађи у овом мозаику, лекар и лечитељ на терену, како тамо кажу, упалио је светило у којем су се нашли стари српски страдалници, светитељи, војди, као и нови – новоковски мученици, жетеоци, Церничани, Савићи које *ранише зликовци бомбама*. Нова књига песама Циноберског *косовски је летопис*, записан у крви и крвљу. Окренут разним симболима зла, поистовећујући се са истим, он је један од најмрачнијих песника садашње косовскометохијске књижевности.

Српска књижевност на Косову и Метохији, од тзв. *новог времена* (друга половина 19. века) до данас, непрекидно бележи страдања, неправде, прогонне и, изнад свега, велику тугу како због тешког живота, тако због губљења завичаја и губљења идентитета.

Овај јединствен феномен појављује се као наслућујући манифест у којем се говори о уметничком и географском егзил на Косову и Метохији, једном од најтежих савремених егзила на свету.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андрејевић, Д. (2003): „Панорама савремене српске поезије Косова и Метохије”. *Баштина*, св. 16. Приштина–Лепосавић: Институт за српску културу.
- Андрејевић, Д. (2005): *Савремени писци Косова и Метохије*. Лексикон. Косовска Митровица: Књижевно друштво Косова и Метохије.
- Андрејевић, Д. (2006): „Савремена српска поезија Косова и Метохије”. *Баштина*, св. 20/2, Приштина–Лепосавић.
- Андрејевић, Д. (2008): „Песме Милана Михајловића”. У књизи: Михајловић, М. (2008): *Саће свих матица*. Косовска Митровица: Хвосно.
- Андрејевић, Д. (2011): *Видови српског модернизма*. Приштина–Лепосавић: Институт за српску културу.

- Андрејевић, Д. и Андрејевић, А.: *Пројекција политичког насиља у савременој косовско-метохијској поезији*, рукопис.
- Глушчевић, З. (2010): „О поезији Даринке Вучинић, О души домовине”. У књизи: Вучинић, Д. (2010): *Грло горе божурове*. Бачка Паланка: Логос.
- Делетић, Р. (2006): „Свиједочење, отварање језика”. У књизи: *Симболи времена*. Приштина: Панорама.
- Денић, С. (2008): *Српски писци на Косову и Метохији (1871–1941)*. Приштина–Лепосавић: Институт за српску културу.
- Елијаде, М. (2003): *Свето и профано*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Јеврић, Д. (1987): *Речитост тишине, Портрети косовских књижевника*. Приштина: Нови свет.
- Јеврић, Д. (2009): „Домен слутње”. У књизи: Ивић, М. (2009): *Најбоље песме*. Врање: Врањске.
- Лаковић, А. (2010): „Писањем ’дотаћи своје нестајање’”, *Градина*, бр. 35–36. Ниш.
- Радојчић, С. (2009): Предговор у књизи *Закључај прах*. Приштина: Панорама.
- Ракитић, С. (2004): „Дијалог са историјом”. У књизи: Соврлић, Н. (2004): *Чатац*. Рашка: Градац.
- Ракић, С. (2009): Предговор у књизи *Одвијање свитка*, сабране и нове песме. Косовска Митровица: Књижевно друштво Косова и Метохије/Рашка школа.
- Стојадиновић, С. (2010): „Над Дончићевим ’Црвљим расадом’”. У књизи: Дончић, М. (2010): *Црвљи расад*. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”.
- Стојановић Пантовић, Б. (1999): „Тренутак зрења”. *Политика*, 29. мај 1999. год.
- Тимченко, Н. (1969): *Песник и завичај*. Крушевац: Багдала.
- Ђорилић, Љ. (2011): „Неозначена енергија Благоја Савића”. *Летопис Матице српске*, мај 2011, Нови Сад.

Sunčica M. Denić

#### SERBIAN LITERATURE IN KOSOVO AND METOHИJA AFTER 1999. YEAR

(Summary)

Since the so called “New Time” (the second half of the 19<sup>th</sup> century), Serbian literature in Kosovo and Metohija has kept recording sufferings, injustices, persecutions and, above all, a great sadness caused by the hard life as well as by the loss of homeland and the loss of identity.

Focus is on many theoretical and literary-historical elements of this literature, which, due to its specific composition and orientation, considers itself a *Literature of Persecution and Exile*.

Although it is about the national and the personal, contemporary literature lacks heroism; it is distanced from the national-romantic milieu and the epics. With exceptions, this literature is connected to the very being of the Serbian people in Kosovo and Metohija, to everything that forms part of the

tradition and the heritage as well as to, what we would call, the future phenomenon and motive of contemporary times: persecution as fate and destiny. This is an indispensable development after the tragic events endured by the Serbian people in Kosovo and Metohija in 1999, who, having lost work, house, land, homeland... – return to the existential, to the quest for the soul.

Apart from registering the published works, the author focused on aesthetic, literally-artistic problems, giving a certain judgment and value to this literature, measuring it against the totality of literary production in Serbia.

Буба Д. СТОЈАНОВИЋ\*  
Универзитет у Нишу  
Учитељски факултет у Брању

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ПОЕТСКА РЕЧ ДУШАНА РАДОВИЋА – ПОЗИВ НА ИГРУ, МАШТАЊЕ И ДУХОВНО ИЗРАСТАЊЕ РЕЦИПИЈЕНТА

У раду ће бити речи о уметничким вредностима поезије Душана Радовића и њеним могућностима за бескрајну језичку игру, маштање и стварање. Оживљавајући уметнички свет књижевног дела, активни читалац Радовићеве поезије постаје његов саиграч који ужива, истражује, дешифрује, дорађује, домаштава и тиме емоционално, интелектуално и естетски себе обликује, гради свој духовни свет. У једном таквом садејству, у међусобном допуњавању и дограђивању, израстање и обликовање је обострано: књижевни текст наставља да „живи” кроз снажан доживљај реципијента, богати се и усложњава, а реципијент израста изнутра, оплемењује себе, интелектуално снажи, емоционално употпуњује, духовно богати.

Читајући стихове Душана Радовића, најмлађи реципијент игра се речима, уживљава у необичне и несвакидашње светове, машта о њима, упознаје чудесне ликове, истражује и одгонета животне загонетке, развија своју мисао, постаје оптимиста, стиче самопоуздање и веру у сигуран успех, који је понекад наизглед немогућ. Све то поткрепићемо анализом поезије великог поштоваоца маленог човека у одељу детета.

**Кључне речи:** поетска реч, Душан Радовић, машта, реципијент, духовни развој.

„Неко из детињства понесе само успомене, а неко сачува у очима, ушима, у срцу још мало оне радозналости и немира, па уме да се игра и радује малим стварима”

Душан Радовић

### Увод

Велика васпитна вредност уметности (посебно књижевне) нарочито је важна и изражена у детињству, јер према истраживањима Е. Т. Јенша (Jeansch), најближа паралела структури личности детета није ментална структура логичара, већ уметника (в. Каменов 2002: 70). Према томе, ако дете треба да научи да организује своја искуства посредством естетских

---

\* bubast@ucfak.ni.ac.rs

осећања, онда их треба јачати и развијати путем васпитања. У предшколском и млађем основношколском узрасту васпитање путем уметности, а посебно обрадом књижевног дела, добија изузетан значај због начина на који дете – рецепијент поетском речи песника представља себи свет и ствара сопствени доживљај о њему. Машта лежи у основи интелектуалног васпитања и развија се путем уметности, играњем имитативних игара, читањем бајки, прича, песама. Она је услов креативности, али и доживљаја књижевног дела и света око нас. Деца у себи имају урођену маштовитост. Међутим, временом, у предшколском, а посебно школском узрасту, она се смањује и готово нестаје. Маштовитост ће се задржати уколико књижевни садржај који деца слушају, читају, доживљавају, подстиче машту; уколико је васпитачи, учитељи, наставници у раду са њима распламсавају и негују током интерпретације књижевног дела. Ако најмлађи рецепијент дубоко естетски и емоционално доживи књижевно дело које прима, а притом не изгуби покретљивост неопходну за независно креативно мишљење, очува спонтаност, искреност и наивност у комуникацији са спољашњим светом и изражавању своје личности, онда машта и маштовитост постају стална особина његове личности, а он активни рецепијент уметности.

Свако уметничко дело, самим тим и лирска песма, пружа читаоцу велико задовољство. Лирска поезија, великог познаваоца дечје душе, Душана Радовића најмлађем читаоцу пружа не само задовољство, већ и естетски ужитак, емоционално испуњење, непроцењиво духовно израстање. Радовић сугерише и својим стваралаштвом подржава чињеницу врло битну за дечјег писца: да у средишту сваке песме и сваког дела за децу мора бити дете, намејано, спремно на шалу и забаву. Јер, док дете сроче песму, оно се игра, забавља, радује. Том ужитку младих треба тежити, повинovati се моделу дечјег размишљања ако се жели бити прави дечји песник.

Читајући његове песме вођен сигурном руком вештог уметника, обдареног изразитом способношћу непосредног комуницирања са веома поштованим рецепијентом, Радовић помера границе могућег, разоткрива нови свет, свет маште и свакаких чудеса својствен само бајци. Одрастајући и развијајући се у једном таквом свету, свету више чудесног и фантастичног, свемогућег него реалног и убичајеног, млади рецепијенти граде свој свет, себе духовно оплемењују, језички и мисаоно богате упознајући нове речи, несвакидашње језичке вратоломије, сазнајући о свему и свачему, а посебно естетски и емоционално бивају зрелији чудећи се необичном плавом зецу, стрепећи за исход напетог догађаја са разбојником Кађом, бринући се за судбину миша који се не сналази баш најбоље у мраку, дивећи се свему што је мало, уживајући и радујући се животу онаквом какав јесте.

Васпитни утисци вредног књижевног дела, како они дубљи, тананији што остају у нама после сваке неспутане и изворне дечје песме, као што су песме Душана Радовића, могу имати великог утицаја на изграђивање духовног профила детета (Данојлић 2004: 32). Наравно, доста зависи од тога на какво ће тло семе пасти, јер дејство уметности није тренутно и непосредно. Кад би било тренутно, свет би се одавно продуховио, уравнотежио и про-



добро (Данојлић 2004: 32), па најмлађи реципијенти сваке следеће генерације не би тако снажно и упечатљиво упијали сваки стих великог Радовића. Није уопште лако песнику, као ни родитељу, васпитачу, учитељу пронаћи примерено рухо и тачан тон при поучавању и васпитању, нити је вештина забављања детета доступна сваком. То је нарочито тешко када је у питању предшколски и млађи основношколски узраст о коме је реч. Међутим, ту способност несумњиво је поседовао и успешно „владао” духом младих Душан Радовић о чему сведоче бројне песме, као и добри дечји листови и успешне радијске и телевизијске емисије које и данас привлаче пажњу и очаравају најмлађе (*Београде, добро јутро, На слово, на слово, Полетарац* и сл.). Дечја песма је, како истиче Данојлић, као слободан свима отворен простор, кутак у коме се свако осећа удобно и самопоуздано (Данојлић 2004: 40), што посебно важи за Радовићеву поезију о чему говоре његове непоновљиве, оптимистичке, полетне, маштовите песме које снаже, оплемењују и емоционално богате биће у развоју.

## 1. Игра и дете у Радовићевој поезији

Игра и све оно што је у вези са игром децу нарочито привлачи. Захваљујући њој као имитацији непосредне стварности деца се емотивно ослобађају, снаже, социјализују, упознају живот и свет у свом непосредном окружењу, стичу искуства. Путем игре ослобађа се њихова машта, подстиче креативна личност у њима и афирмишу позитивне вредности. Писање о игри, игрању, дечјим несташлацима привлачи пажњу деце, снажећи њихов дух и побуђујући машту. Игра је доминантан мотив и у поезији Душана Радовића. Он јој придаје велики значај и вредност свестан чињенице да се кроз игру и путем игре младо биће најбоље васпитава, најоптималније духовно развија, израста, оплемењује, сазрева и растеређује, јер *игра је здравија од млека, игра је свежија од воде, игра је за човека, најлепши дар слободе* (Ршумовић). Игра детета речима (*Тарам...*), игра са животињама (*Страшан лав, Кад је био мрак...*), игра са сопственим телом (малим прстом, носем...), игра са свим и свачим могућа је ако дете жели да се игра, а оно то увек жели. Радовић се као нико досад поиграо свим и свачим у својој поезији, па и њоме самом. Рушећи сва правила, кршећи све забране, креће слободно и спонтано да се игра са темама и мотивима, са језиком и стиллом, са речима у стиховима, уважавајући децу као равноправне становнике планете, прислушкујући њихове изворне, баснословно маштовите фразе, развијену реченичну комбинаторику, иронију (Црнковић 1969: 106), настоји да оправда и истакне значај и вредност игре, основног животног сока најмлађих. Његов приступ детету и поезији намењеној деци је сасвим нов, оригиналан, као и сам начин певања за децу. Строго упозорава да, ако писац за децу хоће да буде занимљив, мора да испуни три услова: прво, да буде кратак, друго, да измишља немогуће ствари, треће, да прича смешно (Пражић у: Ристановић 1997: 71). Два од наведена три захтева

упућују на то, како истиче Ристановић, да је Радовић поезију за децу схватао као позив на игру, могућност да дете читањем или слушањем песме доживи незаборавну авантуру, оплемени себе, оснажи свој дух. И сам песник својим стваралаштвом потврђује да је једно велико дете, које и даље воли да се игра, ужива у игри са својим, по годинама много млађим, а по искуству – недовољно искусним читаоцима.

Критичар Милан Пражић каже: „Свет је по Душану Радовићу, игра, а његова поезија је слављење пантеистичке диктатуре игре” (в. Пражић у: Ристановић 1997: 72). Код Радовића игра је правило. У његовој поезији сви се играју: дечак Брана са „страшним” лавом, мачка са мишем, новембар са врапцима и мачком, миш са сиром и сир са мишем, плави зец са ловцем, односно ловац са зецом. Међутим, кроз игру, уз радост и ведрину, писац исказује и драму живљења чиме умногоме потхрањује личност детета мисаоно, емоционално и духовно, пружајући му драгоцену сазнања о свету који га окружује, животу, природи, односима у њој, неписаним правилима и природним законима. Тиме доприноси духовном и интелектуалном израстању, емоционалном богаћењу и моралном сазревању свог читаоца. „Иза сваке литературе мора да стоји мудрост из које произилази природан хумор и тек кад су заступљена та два елемента могу да поверујем у слободну, ослобођену задатка литературу – говорио је Радовић (в. Ристановић 1969: 73). Литературу која ненаметљиво, али снажно мисаоно богати малог рецепијента, постаје његова лична својина, попут игре бесконачно траје и када се изнова јавља увек одише оригиналношћу и дубоком мисаоношћу. Потврду тога налазимо у стиховима који следе: *Дарвин је тврдио / и при том остао / да је први човек / од мајмуна постао. / Да ли је то тачно / нека слике кажу / – ако Дарвин лаже / МАЈМУНИ не лажу!* (Мајмуни, Радовић 2010: 12). Радовић је у стваралаштву за децу и младе поставио један врло значајан захтев, а то је да оно не сме да буде укалупљено, шаблонизовано, да се у њему све одвија по унапред утврђеном реду, строго датом плану. Мали читалац, некад и сад, не жели причу којој се зна почетак и зна или се може наслутити крај. Он жели да машта, да се игра, тражи неочекивану, несвакидашњу, непредвидиву, неиспричиву причу, попут Радичевићевог дечака који тражи непоједив сладолед, чоколаду, колач (*Мој дечак* – Бранко В. Радичевић).

Радовићеве песме и самим насловима, а онда и садржином и тематиком, врло су динамичне, позивају на игру сваког ко поседује безграничну машту (као што је у песмама *Звезде*, *Чему служи дугме*, *Шта је на крају*). Активирају немирни дечји дух и истраживачки и стваралачки потенцијал (*Кад седам веселих дечака*). Његова прича о страшном лаву дата је тако да дете – читалац не може, а да не учествује у њој. Јер, на први поглед нешто необично, несвакидашње, невиђено што плени дечју пажњу на почетку песме, при крају доживљава вешт обрт. Судбина те страшне, чудне, необичне звери у рукама је малог Бране који може једним потезом гуме да је уништи. У песмама *Да ли ми верујете?* и *Отворио сам прозор* на посебан начин, неуобичајено прилази озбиљним васпитним проблемима – проблему хигијене, свакодневног умивања код деце и лепог понашања – проблему сисања прста. Ове крупне

проблеме поставља „наопачке” (...*Мајка је стално викала „доста”/ ал' он је хтео, он је хтео...*, Радовић 1998: 9), има неочекиван приступ, кроз игру речи, питања и одговоре поставља проблем умивања (...*Дошао један лекар строг / па каже: / – Тако ми прслука мог, / вода је крива! / Забрањујем му да се умива!...* Радовић 1998: 9). На исти начин приступа и проблему страха, у песми *Страшан лав*, и проблему сисања палца у песми *Отворио сам прозор* (...*и мрак је ушао у собу / и појео је све ствари... / само није појео, / само није појео, / – Горданин палац у устима*, Радовић 1998: 31), са снажно израженим осећањем за осетљиву, рањиву, нежну и танану душу детета. Стално чувајући његово *ја*, јачајући му самопоуздање, развијајући осећање безгрешности, невиности, тежећи савршенству које је резервисано за то мало, најдрагоценије створење на свету, Радовић је увек на страни детета. То мало и недовољно искусно биће песник стално бодри: *расти и не стрепи, бићеш лепо као што су лепи*. За све невоље детињства криви су: вода, мрак, ту је гумица и један потез да нестане страх. Оно што је карактеристично за Радовића јесте да озбиљним и крупним животним проблемима приступа опуштено, ноншалантно, хумористички и тиме показује младима да у животу нема нерешивих проблема, несавладивих страхова, све је у нашим рукама, све је лако и лепо за оног ко верује у себе.

Прилика у животу да се опробамо, да измеримо своју умну снагу, на којој Радовић посебно инсистира је много. Једна од њих је присутна и у *Позиву* који упућује Министарство морнарице којим ће за морнаре брода СИНГЛ-БАНГЛТИНГЛТАНГЛПРОД бити почаствовани да буду примљени само они који могу брзо да изговоре, без грешке, име овог необичног брода. Они који успешно остваре овај игровни, али и озбиљни језички и мисаони задатак, добијају награду почасног морнара тог брода, постају унуци Христифоријуса Колумбуса, бивају награђени свим благодетима морнарског живота, али и духовно израстају у брзоговорнике, веште беседнике необичних и несвакидашњих, занимљивих и духовитих језичких кованица, оригиналних језичких вратоломија, имају прилику да буду неустрашиви јунаци спремни на изазове и непредвидивост коју собом носи живот на отвореном мору.

Ако мали и недовољно животни искусан читалац прихвати Радовићев позив на игру, а скоро увек га прихвата, онда се и чуда дешавају, као у песми *Замислите*, у којој песник показује да у најтежим, драматичним и непредвидивим животним ситуацијама немогуће постаје могуће. Као у бајци, и у његовој песми је све могуће. Чуда се дешавају, рађа се љубав између принцезе и разбојника. У Радовићевој поезији сви, па и разбојник Кађа, имају право на подвиг, шансу да се искупе за све своје грехе. Кађа се искупљује за сва разбојништва својим хуманим гестом чиме заслужује оно најбоље, највредније – руку лепе принцезе.

За Радовића мали читалац је уважени, поштовани саговорник који има своју личност, не треба га потцењивати. Он захтева посебну пажњу, пред њим је будућност. Дете је највредније, најлепше, најдрагоценије и зато заслужује све поштовање овога света, као што је и изрекао својом чувеном збирком пе-сама *Поштована децо* објављеном сада далеке 1954. године. Ненаметљиво

васпитавајући и образујући провереним животним истинама, правилима и нормама понашања, нудећи богато искуство разноврсних животних ситуација и догодовштина, успона и падова, страхова и радости, верујући у моћ запажања и доживљаје изузетно интелигентног, проницљивог маленог бића, Радовић је својим високим захтевима које је постављао својој, али и поезији за децу уопште, практично допринео да „поезија буде мудрија од живота” (Витезовић 1994: 48) и тиме помогао младом реципијенту да читајући је духовно и емоционално себе богати, развија истанчан естетски укус и више-струко оплемени.

## 2. Машта у поезији Душана Радовића

Машта (имагинација, фантазија) битна је одредница креативне личности. Она означава слободу у односу на дату реалност. „Кад машта ради, мозак има лакоћу кретања, смисаоност, неограничену слободу, опрезност, далекосежне квалитете, способност да ствара асоцијације идеја на начин који је тако очигледан као кад мислите лагано, корак по корак (Квашчев 1976: 115). Инсентивна мотивација заснива се на привлачности извесних објеката или ситуација из спољашњег света, који могу снажно да покрену личност и њено понашање, стваралаштво, у овом случају на привлачности Радовићеве поезије која је маштовита и оригинална на свој начин.

Душан Радовић је једно обично српско име и презиме, уз које се све необично подразумева, човек чудесног и човек апсолутних једноставности, истиче Витезовић. Он је један од оних песника који су умели да својим стваралаштвом подстакну тежњу својих читалаца да трагају за новим, истражују непознато, одгонетају загонетно чиме потхрањују свој радознали дух, развијају машту. Велики корак својим стваралаштвом „направио је оног тренутка када је открио да његова песма треба да се заснива на релацији дечјег замишљања – маштања света стварности, дечјег доживљавања света које у себи садржи највише маште и слободе у преиначавању и измењивању поретка постојећих ствари” (Јекнић 1999: 255). Као врсни познавалац дечје душе схватио је да се „за децу може писати једино врхом радозналости, врхом узбуђења, енергијом радости и смислом за ведрину, да нема великих и малих тема, да постоје само песничке речи којима се може све исказати, као бојама и линијама на цртежу” (Јекнић 1999: 255). С обзиром на то да је машта блиска и својствена дечјем духу, да је лепота детињства у игри, маштању и измишљању, целокупно своје стваралаштво напојио је том енергијом. Себи је поставио задатак да напише песме у којима ће деца наћи онај свет и ону стварност, који ће код њих изазвати знатижељу, слапове радосног смеха, потребу да промишљају на свој начин (Јекнић 1999: 256). По тим начелима писана поезија Душана Радовића и данас привлачи пажњу најмлађих, и „хтели не хтели” активно је примају и снажно доживљавају, јер нико не може да остане равнодушан на постављено питање *Да ли ми верујете?* или на позив

*Замислите* – увек добија подстицај за размишљање, маштање шта се све могло десити *Кад је био мрак*.

Радовић се са својим читаоцима игра у животу и игра живота који их тек чека, који треба да упознају и да се ваљано за њега припреме, „наоружају” провереним искуствима и сазнањима кроз доживљаје његових песама. Његова поезија сведочи детету како лепота света који нас окружује и ведрина живљења у њему могу бити још лепше и ведрије, оптимистичније ако имамо развијену чулну способност да их видимо, осетимо, ослушнемо, доживимо на прави начин, откријемо око себе и у себи, јер летети, скакати, цветати, певати, трчати и још много штошта радити је заиста лепо. Зато у његовој поезији има хуманости, племенитости и осетљивости. Његове песме плаве реципијенте емоцијама које постају њихово власништво, јер описују различита емоционална стања (...одједном ме стрепње игла / прободе кроз слепо црево... / ...поче нешто да ме штреца / да ме сева, да ме жига... / ...ухвати ме ситна језа, / језа ситна као песак. / ...уплаших се као чавка, / као свака бедна сврака, / и задрхтах као травка, / и зацвилех као квака. То је било кад је било, Радовић 1998: 73); објашњавају понашања детињства (*Кад седам веселих дечака: угази у седам пролећних бара / –изађе седам тијаних чизмара... / прошета кроз седам пекара / – изађе седам белих млинара... / уђе код седам посластичара / – изађе седам бркатих ојачара...* Радовић 1998: 26). Што сва деца снажно поздрављају, јер ће у њима препознати своја стања, расположења, понашања, мисли, страхове, жеље, потребе, стрепње и тако читајући их постајати самопоузданија, богатија за нова духовна, естетска и емоционална искуства. Слобода и аутономност дечјег невиног и наивног света, његово право на властито виђење и резон, опсесија маштом и игром постају основа Радовићевог стварања и односа према деци и према поезији коју за децу ствара. Са љубављу и пијететом он понире у имагинарни свет „поштоване” деце, тај истовремено и велики и мали свет, покушавајући да га слика са унутрашње стране и да успут исправља многе криве представе о њему (Вуковић 1996: 126). За децу те „чудне и смешне ствари” о којима пева имају скривена, скоро магијска значења. Сам Радовић каже: „Моја поезија је комбинаторика маште и свести те деце, она пружа основ за игру. Мала деца још немају дефинисан свет, односе, њихов језик је несигуран, немају никаквих конвенција, код њих се непосредно меша реално и иреално, у њиховој игри све је могуће. Они не виде разлику између игре и живота. Кратко речено: живот малог детета још нема одређену сврху, што је предуслов за велику, потпуну слободу. Оно живи свој мали живот, игра се, ништа га не спутава” (Радовић 1980: 7), машта и богати себе, духовно изграђује и припрема за све оно што га у животу чека.

Најчешће бајковитим почецима (*Био једном један лав..., Био једном један кнез..., Живела једна госпођа Клара..., Једнога дана..., То је било кад је било...*), којима почињу или их садрже његове песме, растеређују, „успављују” и намерно воде неприпремљеног и неискусног младог читаоца у погрешном правцу, да би га подстакао да машта, изазвао бројне асоцијације, а онда наглим заокретом изненадио и усређио што је то нешто ново, неочекивано за

одрасле, баш оно што би они мали, неискусни, нејаки могли увидети, пронаћи, одгонетнути, осетити, сазнати. *Без искуства, без памћења и знања, први пут овде* (мисли на детињство), *деца тпају очима, ушима, свим чулима и тим непосредним и бурним доживљајима дају своја аутентична имена, вредности и карактеристике. Први сусрет и додир, прво искуство, први покушај именованга, одгонетања и разумевања, та једна мала реч, то једно субјективно и делимично тумачење – ту је све богатство света и наших доживљаја*, истиче Радовић.

### 3. Утицај Радовићеве поезије на дете

Радовић добро зна да дечју машту покрећу најразличитија, често скривена осећања, као што су страх, досада, самољубље, чежња за подвизма и одрастањем, жеља за успехом и поштовањем. Снажно подржавајући дечју фантазију засновану на овим и сличним осећањима, он је преувеличава до смешних размера, помажући тако својим малим читаоцима да се ослободе непријатних расположења, да се оснажују у својим стваралачким могућностима и охрабрују у прихватању будућих изазова живота (Марко Паовић, презето са [www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=618.0](http://www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=618.0)).

Све обичне и свакидашње, животне ствари, појаве и догађаји у његовој поезији добијају веће значење, постају свет пун унутрашњег, скривеног животног смисла (Вуковић 1996: 130). Поруке малом читаоцу песник преноси дискретно, неконвенционално, неочекивано и неуобичајено из угла одраслих, без крупних речи, мудровања и инсистирања, а ипак са великом пажњом и љубављу, одговорно, уз благу дозу ироније, обиље игре и хумора који су вешто уткани у пародичну форму сугестивних поетских слика (Милинковић 1999: 179), које снажно делују на најмлађег реципијента. Са великом дозом поштовања личности Радовић жели суздржано и одмерено да упути, припреми, оснажи, охрабри, али не и повреди, потцени неискуство младог реципијента. У магичној поезији обичних ствари ауторова пажња није усмерена само на децу, већ и на игру у којој и он учествује, па свака његова песма представља симбиозу забавног, лепог и поучног (Милинковић 1999: 179). У свакој песми почасно место припада детету – малом слушаоцу – читаоцу. Било директно или индиректно песник увек рачуна на *свог* реципијента. Он је тај који попут малог Бране једним потезом гуме може да избрише – уништи страшног лава, тај коме се обраћа са значајном љубопитљивошћу како би сазнао да ли му верује, коме је упућен позива да замисли и крене путевима маште, наслути или домашта шта се десило кад је био мрак, шта је било кад је било, открије шта је на крају, закључи чему служи дугме, зашто деца чачкају нос и слично.

Дубински слој Радовићеве поезије сугерише и позива на освајање мистичног и опасног, непознатог, неистраженог, непредвидивог и неочекиваног,

са тежњом да најмлађи читалац сазна, ослушне, проба, доживи, схвати да је на сваком крају неки нови почетак, а сваки проблем решив. Ведрина и животни оптимизам који избија из сваке песме, а нарочито из песме *Здравича*, доказује да је његова поезија испуњена свевременошћу, универзалношћу. Техником неочекиваних обрта, обиљем асоцијација и дисонантних тонова, оштрооки, али и доброћудни опсерватор, изразито проницљивог песничког духа, понире у широки спектар дечјих нарави, разрешава и разоткрива многе дечје дилеме (Милинковић 1999: 179) чиме значајно доприноси духовном израстању његове личности. Врсни познавалац душе детета Радовић вештим изокретањем реалних ствари у животу наглавачке настоји да озбиљна тема, важна ствар, правила лепог понашања, усвојене норме у песми на први поглед делују као бесмислица или апсурд, рачунајући на изражен дечји инат и жељу да дете покаже своју промућурност и на тај начин пркосећи песнику, прихвати његов савет (Милинковић 1999: 181). Проверен рецепт за успешно васпитно деловање и сигурне позитивне утицаје на развој и духовно обликовање профила личности детета и данас у 21. веку је тај – Радовићев. Изразитом тврдоглавошћу и инатљивошћу најмлађи реципијент несвесно индивидуално доживљава, открива и усваја правила лепог понашања, оптимистички поглед на свет, учи се животу и упознаје проверену филозофију живљења.

### Закључак

Поетска реч Душана Радовића подстиче дечју радозналост, ведрину и оптимизам, храни устрептали дечји дух. Најмлађи реципијенти је са уживањем читају, јер оваква поезија прочишћује њихову душу, као ведре, полетна и забавна игра (Милинковић 1999: 183). Његово поетско стваралаштво је велика „игра речима и игра ритмовима”, како би рекао Виготски. Стихови песама као да жуборе и умивају попут хладних, чистих планинских извора (Милинковић 1999: 183), чиме снаже дечју душу за успешно сналажење у немирним таласима живота. Играјући се речима, звуковима, ликовима, њиховим доживљајима стварности, односима међу њима, песник покреће и оживљава бројне асоцијације, из којих се кристалишу и јасно препознају емотивне везе међу световима деце и одраслих. Радовићева поезија изражена јасним, лакокрилим стиховима разоткрива сву сложеност комплексног феномена који се зове живот. Све оно што чини живот дато је кроз његове песме које певају о деци, детињству, игри, несташлуцима, пороцима и манама, али на један нов, неочекиван начин, који баш због те оригиналности и бива близак деци. Самим тим и поруке његових песама снажније делују на личност младог бића у развоју које му беспоговорно верује и понаша се у складу са препорукама, поштује његово мишљење и на тај начин се постиже међусобно поверење између песника и читаоца.

Поезија Душана Радовића настоји да саопшти посебна, неосвојена, тешко схватљива и још недоживљена искуства малом и недовољно искусном

читаоцу. Пре и после сазнања може се живети спокојно. Међутим, у ишчекивању да се нешто сазна, доживи, опроба, окуси, деси нагло расте вредност сваког тренутка, сваког сусрета и доживљаја. Кад нема великих ствари, онда су све ствари велике (в. Радовић у: Данојлић 2004: 56). Уз поетску реч великана српске поезије за децу Душана Радовића посебну величину добијају озбиљна животна питања која на инвентиван, а изразито привлачан начин он представља деци. Тежња да се свему нађе нов приступ трајна је одлика његовог стваралаштва (Данојлић 2004: 181), али и тајна његовог успеха и трајања. И данас се са несмањеном пажњом и читалачким жаром ужива у његовим стиховима, одраста и сазрева уз занимљива, оригинална, истинита тумачења животне стварности. Неспутана слобода, оригиналност, инвентивност, игра духа и непоновљивост одлике су Радовићеве поезије, али и немирног дечјег света; начин да се живи пуним плућима, да се дише, расте, лети, јер поезија је оно што остаје кад сви напори и клонућа, сви узлети и падови прођу – тачна реч исказана изузетним поводом (Данојлић 2004: 50).

## ЛИТЕРАТУРА

- Витезовић 1994: М. Витезовић, *Добро јутро, мајсторе Радовићу*, НИН, 5. август, 45.
- Вуковић 1996: Н. Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Подгорица: ИТП, Унирекс.
- Данојлић 2004: М. Данојлић, *Наивна песма*, огледи и записи о дечјој књижевности, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јекнић 1999: Д. Јекнић, *Српска књижевност за децу*, историјски преглед, Београд: МАК.
- Каменов 2002: Е. Каменов, *Предшколска педагогија*, 2, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Квашчев 1976: Р. Квашчев, *Психологија стваралаштва*, Београд: Издавачко-информативни центар студената.
- Радовић 1980: Д. Радовић, *Портрет Душана Радовића*, *Детињство*, год. VI, бр. 3.
- Радовић 2006: Д. Радовић, *Баш свишта*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радовић 1980: Д. Радовић, *О деци*. Одломци из бележака Душана Радовића, *Детињство* бр. 3.
- Радовић 1969: Д. Радовић, *Привиди и симболи*, Трагом дечје поезије, Змајеве дечје игре, Нови Сад: Културни центар.
- Радовић 1998: Д. Радовић, *Да ли ми верујете*, Нови Сад: ИТП Змај.
- Радовић 2010: Д. Радовић, *Замислите*, Нова школа.
- Ристановић 1997: Ц. Ристановић, *Српски пјесници за децу*, Бијељина.
- Милинковић 1999: М. Милинковић, *Хоризонти детињства*, Ужице: Учитељски факултет.
- Црнковић 1969: М. Црнковић, *Дјечја књижевност*, Загреб: Школска књига.



Marko Paovic preuzeto sa [www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=618.0](http://www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=618.0).  
[http://www.zmajevedecjeigre.org.rs/detinjstvo/br4\\_99/pouka](http://www.zmajevedecjeigre.org.rs/detinjstvo/br4_99/pouka), посећено 28. 08. 2012

Buba D. Stojanović

POETIC WORD OF DUŠAN RADOVIĆ – AN INVITATION TO PLAY, IMAGINATION  
AND SPIRITUAL GROWTH OF A RECIPIENT

(Summary)

In this paper the author deals with artistic values of poetry of Dušan Radović and its possibilities for an endless linguistic play, imagination and creation. By reviving the artistic world of a literary creation an active reader of Radović's poetry becomes his teammate who enjoys, explores, decodes, works, imagines and in that way emotionally, intellectually and aesthetically molds himself, builds his spiritual world. In such interplay, in complementarities and upgrading, growing and forming is mutual: literary text continues to "live" through strong experience of a recipient, it becomes rich and complex, and the recipient matures from the inside, ennobles himself, becomes intellectually stronger, emotionally completed, spiritually enriched.

While reading Dušan Radović's verses the youngest recipient plays with words, joins strange and unusual worlds, fantasizes about them, meets amazing characters, explores and figures out riddles, develops his thought, becomes an optimist, gains self confidence and belief in success, which sometimes seems impossible. All that shall be supported by analyzing poetry of a great admirer of a little man in boy's clothes.



Robert HODEL\*  
Universität Hamburg  
Institut für Slavistik

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## МОТИВ ИНЦЕСТА И ЊЕГОВА ФУНКЦИЈА У НАСТАСИЈЕВИЋЕВОЈ ПОЕЗИЈИ *СЕДАМ ЛИРСКИХ КРУГОВА*

Мотив инцеста је свеprisутан у делу Настасијевића. Тако се у драмама *Међулушко благо* и *Код „Вечите слаvine“* непосредно ради о љубави између брата и сестре, а у драми *Господар-Младенова кћер* луди отац обожава метлу видећи у њој своју кћерку. Ништа мање присутан, чак иако само на један имплицитан начин, јесте мотив љубави између брата и сестре у драми *Недозвани* и приповеци *Запис о даровима моје рођаке Марије*.

Наредни чланак испитује мотив инцеста у Настасијевићевом делу *Седам лирских кругова*. При томе неколико функција мотива могу да буду еруиране, и то оне које такође проналазе своју основу у народној песми: аутор тематизује бол за својом рано преминулом сестром; сестра стоји као симбол неприближљивости идеалне љубави; брат и сестра симболизују космолошку димензију љубави; и коначно – инцестуозна љубав је израз анти-грађанског става, који је сам по себи карактеристичан за модернистичко-авангардну слику песника као генијалног ствараоца.

**Кључне речи:** Настасијевић, инцест, нарцизам.

Настасијевићев читав опус, од поезије, драма и прозе до теоријских списа, далекосежно се може разумети као целина. Ова целина, која је у великој мери дата кроз синхрони настанак централних текстова, манифестује се како у високо-метафоричном, гласовно-ритмички профилираном језику, тако и у заједничком скупу мотива. Како показује поређење са младим Црњанским, Крлежом или Андрићем, и у једном ширем окружењу, са Пшибишевским, Белијем или Рилкеом, Настасијевићево дело стоји при томе у књижевно-историјском контексту, који се генерално одликује брисањем граница књижевног рода.

Није случајно, да је песник близак француском симболизму, да познаје Ничеа и да се, у заједно са његовим братом Светомиром написаном „Поговору” музичкој драми *Међулушко благо* позива на Вагнера и његово целовито уметничко дело. Са Вагнером дели та музичка драма такође и мотив љубави

---

\* robert.hodel@uni-hamburg.de

између брата и сестре: У *Валкири* Вотанови близанци, Зигмунд и Зиглинда, зачињу Зигфрида, након што су се спознали као брат и сестра. Овај инцест аутори „Поговора” повезују са античким *фатумом*: „Фатум се овде чује и, још више, налази трагичног одзива у већој или мањој мери из свих лица и заборавља. [...] Нема дакле мотивске издвојености, него са све већом дубином себе све се више прожимају. Те и трагични надмотив можда је последњи, *недокучни чвор страдања*, и не допире му можда глас из пакла или с неба, него из саме утробе главног јунака” (II, 44; курзив овде и даље – R. H.).<sup>1</sup>

Овде споменуто трагично коб слути у *Међулушком благу* заиста читаво окружење: врачара из првог чина умире од свог ужасног пророчанства („Змија се у срце увукла / И мамила и мамила... / У целов јед...” II, 12), гуслар пева о визионарској ноћној мори бана („Морија му дворе поморила”, II, 14), старчићи „изгубе се нечујно” кад угледају незнанца и његовог кочијаша (II, 14), а кочијаш упозорава свог сапутника слутећи приближавање зла: „Зло само низ голет се цеди, Бежимо, нечисто је!” (II, 15). И копачи се обрушавају на незнанца, чим га чују како говори. Утолико их више изненађује, да бан своју заштитничку руку држи изнад странца и моли га да уђе у његову кућу. Преварена песмом странца, ћерка куће Бела, признаје му да је сањала о њему. Али кад јој се он пак приближи, „затамни гласом од страха”: „Не забога, немој ме, језа ме, драги! На срцу као змија се скотурава твој глас! [...] У гараж ће се претворити ово злато” (II, 23).

Једва да је отац открио њихову љубав, зграби нож, но у последњем тренутку се зауставља: „Ха, мој си, на веки мој! Зар тебе у срце, то бих себе ја!” (II, 23), каже незнанцу. Он дакле изговара мисао о „роду” на овом месту, иако није свестан стварних родбинских односа. Зато је спреман да их венча (без попа и у „ризници” уместо у „храму”, II, 26). Бела међутим изнова преклиње: „Бабо мој, страх ме, немој ме, бабо, [...] Он је тај, познам, дрхти душа” (II, 26).

Извесност ипак расте тек у четвртом чину „Коб”. Још једном упозорава кочијаш на *нечисто*, на шта му Незнанац одговара: „Будало, не видиш зар, / Нечист ли, ја сам тај, од мене кужи! [...] Стигла је куга у род” (II, 30).

Тек што су се двоје сјединили, умире Бела у загрљају вољеног. Тек сад открива мајка тајну: „Слутиш ли ко је Бела? / Отац њен и твој, / Једна их зачела клица, / Близанце једна донела мајка / Рођену крв” (II, 38). Без обзира на ову последњу сигурност незнанац остаје веран својој љубави: „Ха, моја, двоструко моја! / Гори, сагори, ја љубим, / Бела ми Бела до пепела!” (II, 39)

Као што се може открити из мајчине приче, клица ове „коби” посејана је већ у генерацији родитеља. „То Бели мојој, то теби, немани, / То у клици вам, још ненађено благо / Завешта скврни, и чуј: [...] Брат брата удави на благу!...” (II, 39). При томе он бива вођен „родним гласом”, како и аутор у есеју „Међулушко благо” 1928. сам пише. Тиме се сугерише и мотивска веза са есејом „За матерњу мелодију”: „Иако се можемо потпуно сложити са веровањем да су матерња мелодија и матерњи акценат у самој основи живота, – (у драми

<sup>1</sup> Цитирамо овде и у даљем тексту из: *Сабрана дела Момчила Настасјевића* у редакцији Новице Петковића, I–IV. Горњи Милановац 1991. само уз податке о броју тома и странице.

је кроз личност Незнанца дат процес како човек са изгубљеном свешћу о завичају и језику, улази у своју судбину, и довршава је, вођен родним гласом, и истоветан са тим гласом као син са мајком), иако нам је јасно да један исти родни глас мучи и оног творца који ће пропевати... ипак не видимо довољно оправдања, чак ни довољно могућности, за одвише зависне методе при стварању текста и музике који ће се заједно изразити” (Момчило Настасијевић, „Међулушко благо”, у: *Изабрани есеји*, 237).

Клетва лежи и у основи загонетне везе ја-приповедача према његовој рођаци у *Запису о даровима моје рођаке Марије*. Ова прича није само мотивски, него и језички најуже повезана са *Међулушким благом*. Наратор почиње своју причу са признањем, да га оптерећује тајна, од које жели да се ослободи кроз запис: „за олакшање души да не крене оптерећена тајном” (III, 7). Док у *Међулушком благу* на почетку судбоносног заплета стоје два брата, овде су то две сестре: „Клица мог страдања заметну се пре него ја у матери.” (III, 7) Његова мајка и тетка су се заљубиле у истог човека, но он се одлучио за „млађу и стаситију” (III, 7). Последица је био потпуни раскол две сестре, који се између осталог показао у томе, да је мајка приповедача проклела новорођенче своје сестре (III, 7). Аутор овај породични заплет поново језички повезује са метафором „чвор страдања” из „Поговора”: „Тиме се поче везивати загонетни чвор мога страдања” (III, 9).

Од самог почетка радња се тако и овде одиграва у аури индивидуалне судбине, која носи црте античке трагедије (посебно *Eduna*): Пошто се генерација родитеља посвађала, потомци расту одвојено и тек тиме постаје могуће да воле брата или сестру.<sup>2</sup> И овде је такође та *коб* огрнута магичном атмосфером, која обухвата читаво окружење.

Пре него што дођемо до тога, да причамо о једном месту у тексту, које већ Петковић (1995: 129) тумачи као инцест, да погледамо неке паралеле између приче и музичке драме. И Марија и Бела бивају асоциране са везућим богињама судбине (Мојре, Норне, Парке). Обе везу своје „дарове” за долазак младожење, ког чекају са чежњом. Тако везиле певају о Бели (обраћајући се незнанцу): „Зарукавље ти везла / Три лета без починка. Где иглом проденула, / Уснама целивала, Драго ле драго” (II, 21). А Бела потврђује: „Три лета улудо звала, [...] Без пребола сам болна” (II, 22–23).

И Марија везе годинама. Девете године отвара се, болесна и збуњена, „баби”: „Гле, три листића изведох зелено и плави цвет да се испуни долазак! [...] Али у тајности знај, објавиће зрака долазак...” (III, 17 и 20). Била она тога свесна или не, у њеном везу се налазе јако сексуално конотирани мотиви: „Бели цвет<sup>3</sup> изви се сам самцит на стабљици, а око њега *укотурена риђа змија*” (III, 21).<sup>4</sup> О овој змији прориче и врачара у првом чину драме: „За

<sup>2</sup> Мотивски је венчање између рођака и рођаке, које је забрањено од стране цркве, повезано са љубављу између брата и сестре. Уп. такође Петковића (1995: 129, 131), који Марију не означава само као „полусестру”, већ такође прича о „брату и сестри”.

<sup>3</sup> Незнанац слуги зло пред своје венчање са Белом: „Чини ми се ко бели откинућу цвет” (II, 31).

<sup>4</sup> И наредно место би могло да буде тумачено у предложеном смислу: „А Боже, шта јој све под иглом не излази: [...] или сам цвет, као божур, али моћнији, а листићи да су му пламенови

*риђу змију* кроз недођију / Гини ми гинуло мало” (II, 12). Змија се појављује у овом комаду још једном у причи мајке о братоубиству њеног мужа, кад се као невеста заједно са својом јетрвом упутила браћи близанцима: „*Риђа* им пресекла *змија* пут” (II, 38).

Још једна паралела мора да буде споменута. И Бела и Марија постају током њиховог чежњивог везења бледе и болесне. При томе њихово бледило показује црте преображења. Тако у *Запису о даровима...* приповедач у соби преминуле запажа нешто необјашњиво: „Да ли се то игра пламења преноси, или је само од себе светлуцање и неко померање<sup>5</sup> онамо у соби, или укусо прсло огледало одаје неко своје *зрачење*?” (III, 10). Ово светло примећује и старица, кад се приближава кући: „оно *зрака* с коса ударила у прозор па за-светлело надалеко” (III, 17). А унутра види Марију „као од себе озарена” (III, 17): „И, чини ми се, било видеела или не, на њу однекуд, стално пада *зрака*, или сама од себе светли” (III, 18).

Атрибут зрачности и зраке карактерише и Белу: „Само што Бела из њина гласа осети неки призив, и све *зрачнија* смеши се нечему изнад свих сватова” (II, 32). А у истом контексту стоји о њој написано: „Као прамен је, *зрачи* из ње мимо живих, нехотице пружа руке Незнанцу: сме ли је љубавно додирнути?” (II, 31).

У овом питању наведену моралну стрепњу наспрам телесног приближавања артикулише Маријин рођак два пута, док држи папучице у рукама: „Загледам се у вез: заиста три су листића и цвет! Од њих је те свитање тако плавим и зеленим објављује се и мирише! Смем ли пољубац ставити ту? [...] И не скидајући очију с веза, ближим га уснама и одмичем. Смем ли пољубац ставити ту?” (III, 25 и 26).

Судбоносна снага папучица, које су одређене за кућу младожење и сад доспевају у кућу приповедача,<sup>6</sup> делује толико јако, да води у смрт безазлене веренике. Јер за разлику од колебајућег приповедача, ова „млада” заиста љуби папучице. При томе је она свесна срамног чина свог вереника: „Знам, зле трагове<sup>7</sup> да затуриш, донео си ми дар, везени дар за невесту” (III, 26).

Само је по себи разумљиво, да се на нивоу радње не може директно говорити о инцесту. Приповедач никад није срео своју полусестру. Но ипак у одељку, у коме се два пута поставља питање „Смем ли пољубац ставити ту?”, веома је звучан мотив инцеста: „Кристално је јутро, благогласно се отварају цветови: То у одјек на висинама изушћеног имена. Смем ли га поменути? И магновено у отпоздрав, вине се моја мисао: Ближи се час, *мимошли* да се дозову и раздрешу *страдања чвор*, и тајне!” (III, 25–26) Иако неизговорено

неке ватре“ (11). О „божуру“ пише П. Ж. Петровић (Српски митолошки речник 1970: 47): „косовски божури никли су из проливане крви косовских јунака 1389. По народној песми, брат је невину сестру растргао у пољу: где су њене капи крви пале, ту је никло смиље и босиље.“

<sup>5</sup> Са истим феноменом почиње први чин музичке драме: „сенке се померају, те се све види колебаљиво” (II, 9).

<sup>6</sup> Кад приповедач лежи у санаторијуму, присећа се поново веза у својој соби: „Ипак овако није правилно, јер три листића и цвет у својој соби, а ја у туђој!” (III, 26)

<sup>7</sup> Уп. у *Међулучком благу*: Сви (обраћајући се Незнанцу): „А, зла траго, не затури трага!” (II, 18)

име у основи дозвољава различита тумачења (још ће се прво помислити на Бога), очигледно је асоцирање на Марију (уп. Петковић 1995: 129): Марија и приповедач су ти, који су се у животу „мимоишли”.

У *Седам лирских кругова* мотив љубави између брата и сестре још је мање експлицитан него у *Запису о даровима...* и без позадине музичке драме *Међулушко благо* као и осталих текстова<sup>8</sup> једва да би се овде о томе могло дискутовати. Но ипак ова дискусија проналази и у лирском делу широку основу. И не само то. Поређење са *Седам лирских кругова* омогућава изван тога, опширније разумевање најразличитијих функција мотива инцеста у целокупном делу Настасијевића. Пре него што почнемо да причамо о овим функцијама, позабавимо се појединим мотивима, који сугеришу инцестуозну основу. У првом плану стоји песма „Дафина”, која затвара први круг „Јутарње”. У овој песми се ради о умирућој „нељубљеној”, чија страст лирско ја још на гробу (као и незнаца у *Међулушком благу*) фасцинира: „Кад нељубљено мре, / тмоло је ваздухом / на страст” (I, 19). Због тога лирско „ја” моли: „Дафину на гроб не сади, / тмоли је дах из ње, / сабласно мами у таму. // Но камен тежак навали, / тежи нег’ погребна жеђ, / кад нељубљено мре” (I, 19).

Лирски субјекат би хтео да свој тамни, нагонски „подземни свет”, који се у контексту „Седам кругова” многоструко асоцира са сексуалном кривицом, покрије тешким каменом. У четвртој верзији песме садржи једна од две прецртане варијанте другог реда (стиха) још и прво лице: „Тмоло ми, Боже, на страст” (I, 186).

Појам „нељубљено” појављује се у *Међулушком благу* у песми, коју незнаца чује „одонуд брда”: „Не тужи, нељубљено, / Драго ти броне броди, / Туго ле туго” (II, 16).

Колико је мало случајна ова интертекстуална веза, показује и коренска лексема „брод”, која се проналази поново не само у песмама „Молитва” („Тихо по муци бродим смерни раб”, I, 35) и „Пут” („Ходом то у неходе, / у беспуће непутем, / и броди да се не преброде”, I, 89), већ у сличној формулацији још једном у реплици „везиље” („Ни броди без преброда”, II, 16). Лексема означава пут кроз плитку воду, која се асоцира са моралном странпутицом.

<sup>8</sup> У *Недозванима* помиње се у кући песника Николе, његове жене Мире и њене сестре Бранкице, од почетка нека „породична тајна”, са којом је повезана велика „срамота”. Иако Мира Николу стално вара, он своју жену посматра као жртву. Но ипак и Бранкица, чије је свирање клавира извор инспирације за њеног брата писца, види себе као кривца („Ја сам за све ово крива!”, 7). На крају отац, мајка и кћер, тако да брат и сестра остају сами у кући: „Видиш, Бранкице”, каже Никола, „то се и нама затворио круг, али у висину, али у чистину! [...] Ти, мала моја!.. Опет сами, опет сами!..” (32). Инцест као тумачење породичне тајне ни у ком случају није принудан, но ипак се намеће као једна од могућих димензија значења. И у драми *Господар-Младенова кћер* остају на крају отац, мајка и кћер. Љубав кћерке према мајору окупаторске власти уништава отац, тако што денунцира мајора. Кад потпадне под лудило, почиње у облику метле да обожава кћерку.

У вези са мотивом инцеста у драмама Настасијевића пише Стојановић Пантовић (1998: 143) о комаду *Код „Вечите славине”*: „Атмосфера ове драме унеколико подсећа на мучнину коју носе јунаци Славка Грума у драми Догађај у месту Гоги, а фатална страст Романа и Магдалене попут уклетог завештања остаје да живи у зидовима гостионице „Код вечите славине”, као музика и сећање на трагичну љубав брата и сестре.”

Још очигледније бива мотивско сродство драме са главним лирским делом у оним пасажима, у којима су парафразирани обимни делови песама. Тако се песма „Сан у подне” скоро дословце поново проналази у песми незнанца: „Сан ли је нечисто ли, шта мари, / Не жали, Боже, моју душу, не буди ме, / Бризнуло, бризнуло, ја љубим! / Топли сам ђув с пролећа кад подуне, [...] Бурђевска ноћ над пупољима тако, / Пупи ми пупила мала, / Пламено да се развијеш у цвет, [...] Мирис да пјани, сагорева плам, [...] У целову ти презреле брескве слат, / Златан прах за сном да остане, [...]” (II, 22). Овде је подвучено оно, што се садржајно поклапа са песмом (I, 17), а у курзиву стоји оно што је потпуно идентично.

Пред позадином те драме доспева и љубавна песма „Сан у подне”, која сама по себи већ подсећа на процветалу Марију (најлепшу од свих цветова у башти), у вртлог првог стиха из *Међулушког блага*: „Сан ли је нечисто ли, шта мари” (II, 22). Још јасније се ова амбиваленција може препознати у првој верзији песме: „Под мојим дахом кô биљка развила се у цвет; / Пут мене извила се; / Ја сам ти топли ђув с пролећа кад подуне. // Шта је шум росе долином, / Шта бруј ђурђевске ноћи, / Кад моја душа огласи се теби!” (I, 173). Чини се да лирско ја овде прати развој своје драге. При томе се љубав лирског „ја” с једне стране може разумети као градација ђурђевске ноћи, са друге стране и као нешто њој сасвим супротно. У другом случају појачава се негативни моменат последње строфе: „Знам, иза сна *остаће прах по њој*. / У пољупцу је презреле брескве слат” (I, 174).

Ова амбивалентна страна телесне љубави, која се на примарном нивоу значења може тумачити у смислу песме Црњанског „Траг”, јесте у својој коначној верзији још само шифрирано (оксиморонски) присутна: „То иза сна, знам, *златан прах остане по њој*” (I, 17).

У овом „праху” се дакако још непогрешиво може препознати један од централних мотива *Седам лирских кругова*: мотив кривице.

Грижа савести се чује још у првом циклусу, у песми „Извору”, у коме сан наводи „младу” да поцрвени: „сана кад лице огледне, / лине ли сан јој у румен [...] Сред ора стидна кад стидана” (I, 13). Без сумње се код овог стида у првој линији ради о атрибуту невиности и пробуђеној љубави, која обележава читав циклус, но наредни кругови потврђују повратно и овде једну амбивалентност. Ова амбиваленција се у песми „Грозд” експлицира у питању, да ли телесна љубав треба да буде проживљена или сублимирана: „Да л’ напити се вина? / Или од *зрачна* недира // у *златну* маглу да пресахнемо / за нове *златне* облаке?” (I, 18) Последнице другог пута бивају описане у наредној песми „Дафина” („Кад нељубљено мре. / тмоло је ваздухом на страст”, I, 19).

Тематизација кривице почиње да се интензивира са другим кругом („Вечерње”). Тако је у „Љилианима” реч о „згаженој биљци” (I, 23), а у „Вечерњу” то је усамљена бреза која уздрхти (I, 24). Оно што је у биљкама само симболично назначено, бива у песми „Позној” непосредно наведено: „И додир покајни мој / светињу те прокази”. Срамота се при томе пријања обема љубавницима, „небожном” и „позној”: „Небожан, позна, / по мрља греха остане. / Прости за грех” (I, 27).



Трећи круг („Бдења”) отвара песма „Молитва”, у којој лирско „ја” захтева од оца, да буде кажњено: „Пакао, мени, оче, / бољезан, драчу на пут. / Расточи о расточи раба” (I, 35). Док овде још увек није говор о конкретној грешци, кривица бива непосредно именована у наредној песми, „Госпи”: „Сном походиш ме туђа. / Грешнији кад самотан те зовем. / Туђа су деца из тебе заплакала” (I, 36).

Што даље напредују лирски циклуси, утолико апстрактнија постаје ова „скврн”. Већ у песми „Предвечерје” – још из истог (трећег) циклуса – мотивом трубећег анђела из Апокалипсе кривица, која је и овде проузрокована кроз „блуд” (40), постаје атрибут општег људског битисања. Лирско „ја” више се не може дефинисати у конкретној ситуацији и прича о животу као таквом. И овде се при томе појављује „куга” као метафора („И видим, / само што пагубом не букне / кужна олуја”, I, 40) у оном значењу, које такође постоји у реплици Незнанца у *Међулушком благу*: „од мене кужи! ... Стигла је куга у род” (II, 30).

У циклусу „Речи у камену” тема кривице се даље апстрахира, тако што, донекле криптички речено, бива везана даље за сам језик. О томе сведоче парадоксалне формулације као „Живоме живо крвави дуг” (I, 66) или „То тма кад мува пауку / преситости је [...] И похоти то / боловати за скрнављењем”<sup>9</sup> (I, 67). Тако што језик развија сопствену динамику, песник још више одваја кривицу од појединачних индивидуа. Делује као да је светогрђе стајало већ на почетку људског говора. Овај утисак језичке дубине се посебно интензивно преноси при употреби језичких парадокса, које се веома често употребљавају у односу на амбивалентност љубавних веза: Пре него што Бела почне да игра у свом љубавном лудилу, певава своју ужасну љубав следећим речима: „Чемер чемера овај / Чудно ми преокрене у сласт. / Женику, мамо, / За јед у целов за мед” (II, 33). Аналогне формулације се налазе у лирици у песми „Госпи”, у којој лирско „ја” моли господарицу: „Смилиј се. / Трује, не цели твој лек. / Силовито ме чемером прострели” (I, 36), или апстрактније у циклусу „Магновења” – у песмама „Награда” („Загорча ваш мед, / чемер заслади; / потвора право моје срце / тим дубље награди; – / удрите, / нисам крив”; I, 85) или „Радосно опело” („Чемера чемер ми грлу / саћем што мед – / загорчај, загорчај све дубље”; I, 105).

Централан за тему инцеста у збирци песама јесте сам мотив сестре. По први пут се појављује – још у великој мери метафорски – у песми „Љиљани”, која отвара круг „Вечерње”: „По златном одру девице мру, / драгане болу, / сестре моје миле. // Путују насмехнуте / за нечим што су сниле” (I, 23). Њихов сан се асоцира на бази првог циклуса са неодређеном, жељеном љубављу, узнесен осмех дакако да подсећа на Марију и Белу.

Још увек примарно метафорички употребљен јесте појам сестре у наредној песми „Биљкама”: „Кропите, сестре, / вољене вас преживим, / с јесени до јесени гуснем у злато” (I, 24). Лирско „ја” се овде појављује као јесен

<sup>9</sup> Појам „скврн” се у музичкој драми вишеструко употребљава за инцест: „Да је прогони твоја скврн?” (II, 38); „То у клици вам, још ненађено благо / Завешта скврн” (II, 39); Незнанац (у родоскврном бесу) (II, 39).

што позлаћује и истовремено доноси смрт („Ближи се. / Златна одора на њој. / Смрћу позлати”; I, 24). Да је ова смрт подсвесно повезана са љубављу, доказују већ наведени стихови: „Сан у подне”: „То иза сна, знам, / златан прах остане по њој” (I, 17).

У примарном значењу речи дат је појам сестре у песми „Сестри у покоју”. Ова песма је кроз болест и смрт „беле” многоструко асоцирана са *Записом о даровима*... као и са Музичком драмом: „Субота, мори ме туга, / прислужи, мамо. [...] У куту где бона певушила, / на стручак наде кад мирисало, / жица је, чу ли, прснула. / Прислужи, мамо. // Ни тамо, сени, зар покоја, / но покој тражиш међ нама, / недужну где те болело, / сејо, где бела промину. // Ил’ се од бола посветила, / по кап нам уља за лек из незнани, / миљем да светли кандило, / бол твој где жив још остао, / сејо, где бела промину” (I, 31).

И за Марију мајка приповедача пали свећу („палила... по свећу више”, III, 8), а у Музичкој драми је врачара та, која врши ову сакралну радњу („Прислужим кандило за мир”, II, 10). Кад се Марија која везе разболи, прибија се, бела од бледила, као да сија, у један ћошак („Ту се у кут прибила”, III, 22). И она, након смрти (исто као и Бела) развија магичну моћ привлачности. Овај магични моменат постаје манифестан у песми са пукнутом жицом. У причи јој одговара разбијено огледало које такође стоји за нарцисоидну<sup>10</sup> природу саме Марије („Прите огледало”, III, 23). Једва да је случајан и појам „незнан”, који се у *Међулушко* *благу* анаграмски приспаја имену главног јунака, „Незнанцу”. Од посебног значаја је овде сцена из првог чина. Мајка прекорно гледа из иконе Незнанца, на шта јој овај узвраћа: „Не кори, мамо, из незнани, ја морам, / Широко, високо лети, блага душо, / Пусти ме на миру, ја морам! [...] Луд, мамо, да ти станем, / Луд по незнани да гоним” (II, 10). Несумњиво стоји овде појам „незнан” исто као и у лирици, и за онострани свет, но остаје кроз главног јунака везан и за „нечувен”, до тада „непознат”, од знања сакривен свет.<sup>11</sup> О томе сведоче и песме „Вечерња” („сен из незнани”, I, 25), „Врбе” („и оне тако / сине од сете на веки / чекају неке жуборе из незнани. // Да не целујем усне / но чело невеселој, / текло нам текло на вале”<sup>12</sup>, I, 28) а „Сиви тренутак” („И који за мнош, / и у незнању, / греш овај чудни пут”, I, 46).

Проанализирајмо још и последњу песму, у којој је „сеја” директно именована („Чесми крај пута”): „Ронила ронила ми / дробну кап у сретање. // На

<sup>10</sup> Колико блиско стоје нарцизам и инцест, показује и Станковићева *Нечиста крв* и новела Томаса Мана *Walsungenblut* (пре него што Зигмунд након посете Опере прими своју сестру близнакињу, Зиглинду, он утоне у приказ свог сопственог одраза у огледалу; њихово парење се извршава као чин освете грађанском веренику Зиглинде, који је алтер его дебелог Хундига код Вагнера). Уп. уз то: Anja Elisabeth Schoene. „Ach wäre fern, was ich liebe!”, Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg 1997.

<sup>11</sup> Појам се појављује у датој вези и у народној песми: „Прости Боже, незнани грехови! / Брат си сестре у пазуху бркну, / то су звезде по зем попадале.” („Сестра брату љуба”, у Симоновић 1988: 67). У народној песми „Милен и Милена” се ово „нечувано” означава као „чудо невиђено”: „гледа сам чудо невиђено, / брат сестрицу за љубе заклиња, / Милен вели љубе да му буде” (Симоновић 1988: 75).

<sup>12</sup> Са овом синтагмом се завршава *Међулушко* *благ*: „Текла вода на валове, ој јаворе зелен боре, / Кад је текла, куд се дела, ој јаворе зелен боре” (II, 40).

зов мој бистри, / кад зором одвијуга, / туга се румена с вечери / отуд огласи, сејо. [...] То женик свате проведем. / Крв пјаним бризга на ресе, / занаго, сејо, / мре ми на руци невеста. // По бледу за ноћ сахраним, / или то утрне срце / за даљи некуд пој. [...] *Ближи се, преболећу.* / Ни влакна себе / земљи у расточење. // Знаћеш ме, сејо, кад с вечери, / без невесте ни свата, / румени мој промине траг” (I, 26).

Песма је пре свега садржајно – кроз ритуал венчања и смрти младе у рукама младожење повезана са *Међулушким благом*. Са *Затисом о даровима* гради она паралелну констелацију фигура (млада-младожења-сестра), тако да на крају приче изражену наду „Ближи се час, мимоишли да се дозову” (III, 25–26) повезује са „даљи некуд пој” из песме. У контексту читавог циклуса смрт младе остаје ипак асоцирана и са смрћу саме сестре. Такву промену идентитета смо већ срели у песми „Сестри у покоју” у стиху „сејо, где бела промину” (I, 31): Док граматика указује на две различите женске особе, смисаони контекст сугерише само једну. Аналогно колебање је дато у „Чесми крај пута” са почетном речју „Ронила”, која се може односити и на „чесму” као и на неодређену женску особу (I, 26). Тиме се у песми појављује и могућност да се „сеја” поистовети са „невестом”.

Као што већ сугерише омнипрезентност коренске лексеме „род”, мотив сестре мора да буде виђен у једном ширем сплету родбинских односа. Не мање од 27 пута се у збирци песама појављују лексеме „род, родити (рођени, нерођени), родни, родитељ, родина, рођај, новорођенче”. Такође треба узети у обзир речи као „брат/брале/браћа” (8 пута), „мајка/мати/мама” (12 пута), „оче” (2 пута) или „крв” (14 пута). Све оне говоре о моћној присутности породичних веза.

Изнад свих ових веза лебди патријархални осећај дужности, да се зачне потомство. Већ смо у вези са песмом „Молитва” причали о кажњивачкој улози оца.<sup>13</sup> У песми „Родитељу” се ова улога непосредно везује за мотив неплодности: „Плод без плода твој, / И судња ова у мени реч?” (I,50) Иста самооптужба се проналази поново у песми „Божјак” – овде упућена мајци као породилци која пати: „То божјак / да не родим сина” (I, 37). И чак у шифрованој „Речи у камену” остаје патријархални мотив експлицитан: „Бездетан, / на истину грем” (I, 99). И овај мотив успоставља директну везу са *Међулушким благом*, кад на крају Бан кука: „Љубио лептир јабуку, нина ми нина / Излегли црва нанино. [...] Бан ја, унук ми црв!” (II, 35)

Завршио овај први део о мотивици са упутом на фаталну судбину „рода” у песми „Туга у камену”: „Ни реч, ни стих, ни звук / тугу моју не каза; // А дуге свеудиљ неке / небо и земљу/ спаја и спаја лук. // И кренем, и родна коб / све дубље ме корени. // И крикнем, / и у срце као нож / рођени зарије се крик. // И крвљу ту па ту / матером у круг. [...] Слобода робу — одбегнем далеко, / а све дубље ту. // И благослов што гробу / колевци проклетство неко

<sup>13</sup> Уп. и 7. песму из „Речи у камену”: „Па Исаје ликуј, / чемером кад нежељени род / родитеља прострели” (I, 71).

— / одужити дуг” (I, 93–94). Песма тематизира покушај бекства од „рода”, који се завршава тако што се лирско „ја” још дубље закопава у њега.

Досадашња објашњења показују две стране. Мотиви који су у музичкој драми *Међулушко благо* и у *Запису о даровима* повезани са инцестом, вишеструко се одражавају и у *Седам лирских кругова*. Но ипак мотив инцеста не може да важи као кључ за Настасијевићево песништво. Много више он представља само фацету многосложне мисаоне целине која се извлачи пред последњим тумачењем.

У другом кораку треба да се покаже улога мотива у многострукој грађи збирке песама. При томе почињемо са оним функцијама које се непосредно изводе из досадашњих размишљања, да би се на крају вратили контексту модерне и авангарде.

На првом нивоу можемо да узмемо слику сестре буквално. Песник тематизује у првој линији непребољив бол, који је проузроковала смрт сестре. Ова смрт која је, као што је познато, аутобиографски факат (најстарија сестра Наталија умире 1923), не стоји само за растанак од блиске рођаке, већ и за непроживљени љубавни живот једне жене. Кључни појам „нељубљено” се утолико може прочитати у „објективној” перспективи („објективно” у смислу „полазећи од ’објекта’, тј. од младе жене”). Таква братска љубав делује „природно” и упућује вишеструко на народну песму. Али истовремено представљање ове братске љубави дозвољава и интерпретацију односа блиског инцесту. Ова интерпретација се меродавно ослања на музичку драму *Међулушко благо* и *Запис о даровима*, у корену такође настаје, као што ће доле бити објашњено, у народној песми. Појам „нељубљено” се из те перспективе субјекта може читати као околност, да лирско „ја” није проживело своју љубав. У разговору поводом премијере *Господар-Младенове кћери*, каже Настасијевић: „Поводом импутирања некога нискога инцеста као основног мотива моје драме само оволико: Г. Глигорић нема органа да јасно разликује спиритуално од карналног” (30. VI 1934, Разговор водио Димитрије Најдановић; IV, 393).

На другом нивоу се однос „сестра – драга” може тумачити у обрнутом правцу. Сестра која у „Седам лирских кругова” често бива представљена као дрво или као цвет, постаје симбол вољене жене и љубави, коју лирско „ја” жели да извуче пред зубом времена. Јер оно је убеђено да је сексуални чин додуше врхунац љубави, али истовремено иницира њену смрт. Овај моменат скрнављења сад налази свој израз у мотиву инцеста. Инцест постаје метафора издаје романтичних осећања љубави, „чисте” душе (уп. К. Г. Јунгов појам „анима”) и рајског стања љубави. Сексуално табуисана сестра постаје персонификација „осрамоћене” идеалне, у својој лепоти сјајне, недодирљиве жене. Заљубљени се плаши да ће у телесном додиру да изгуби своју љубав. Наведимо овде још једну песму, у којој је ова мисао посебно оштро формулисана. Песма „Траг” почиње описом љубавне сласти („Букнем у теби, врео се уливам”) и наставља се са питањем: „Љубећи шта ли то убијам, / шта ли будим?”, да би се дошло до увида, да на крају преостају само „сагорели” и „огољени”: „И трагом куда сагорели / све болнија су обнажења” (I, 41).

На трећем нивоу топос сестре добија космолошко значење. Ова космолошка димензија је присутна у читавој збирци песама кроз ток годишњих доба и бива резимирана у завршној песми „Прича”. Насупрот другим индоевропским и ваневропским астралним митологијама, које често представљају сунце и месец као брак између брата и сестре,<sup>14</sup> ове звезде се у словенском подручју – сигурно условљено граматиком рода „сунце” (с. р.) и „месец” (м.р.) – само ретко појављују као мушкарац и жена (уп. насупрот томе гр. *hēlios* и *selēnē*). О томе пише В.В. Иванов у Енциклопедији *Мифы народов мира* (1992: II, 79): „В балтийской и славянской мифологиях в сходном сюжете участвует не только второй женский персонаж (заря – Денница, к которой после свадьбы месяц уходит от солнца), но и активный мужской персонаж – бог грома, разрубающий месяц пополам.” И *Српски митолошки речник* пише о сунцу: „У народној књижевности сунце је приказано као живо биће које се рађа и смирује, има своје функције и своје потребе. Месец му је брат или стриц, а звезде сестре, особито Венера (Даница, Преходница), која се у једној песми јавља као жена сунчева”.

Као Даница се у *Међулушком благу* назива млада – Бела, а као сунце – незнанац:<sup>15</sup> „Сватови: Младожења нам огрејало сунце, / Зори нам, нево, зорила. / Даница сунцу зборила: / Пошетај, драги, рашетај, / Златом ме младу покропи, / Јабукe да ми заруде / Руменке драгом на узглављу” (II, 29). Даница, која се на вечерњем небу зове и Вечерњача, а на јутарњем небу Зорњача, је при томе уско повезана са мотивом „зоре”. Док Даница није наведена у „Седам лирских кругова”, зора представља један од основних мотива „младе” (уп. посебно песму „Зора”).

Сунце као персонификација мушкости је у „Седам лирских кругова” мало развијено, иако такав начин читања у појединачним песмама ипак избије, као нпр. у „Јасикама”. („Шта шуме јасике беле, / пречисте горске деве, / сребрне кад им стреле / јутарње сунце хитне”, I, 12) или у „Јутру”, где је присојкиња мотив сунца („Сунце је на уранку, / гуја се у котур<sup>16</sup> свија, / опециће те младу”, I, 117).

Много прегнантије у збирци песама јесте космолошко значење „неба” и „земље”. Као експлицитни мотиви женског и мушког принципа наступају они заиста тек у циклусу „Магновења”. Ова околност може да важи као још један знак за то, да каснији циклуси непосредно доживљено из првих циклуса подижу на један апстрактан ниво. У песми „Вест”, слично као и у „Трагу”, „пламен-оплођење” бива повезано са представом силе над нечим недужним: „Небо то земљи тобом / силовито устреми [...] Жртвени преклати нож, / силу крина” (I, 91). Но ова сила је и овде амбивалентна. При томе јој космолошки однос у смислу грчке „неминовности” (*anáγκē*) даје црте вечно понављане

<sup>14</sup> Египатска божанства Изис и Озирис се спарују већ у материци. Изис је богиња сунца, близанац Озирис је бог месеца.

<sup>15</sup> За повезивање са баладом „Женидба Милића Барјактара” уп. Матицки (1994: 26–28).

<sup>16</sup> Коренска лексема „котур” повезана је у контексту музичке драме са сексуалном појудом незнанца. Тако Бела каже: „(затамни гласом од страха): На срцу као змија се скотурава твој глас!” (II, 23).

судбине: „Семе је ово, блажени носи квар, / невести земљи небо у оплођење. // Сагорети, – / пречистој дар” (I, 92). Као што је већ горе поменуто, оксиморони стоје и овде за „дубину” изјаве и иду заједно са космолошким значењем. Већ у следећој песми „Туга у камену” о којој је већ било реч у вези са стихом „И крвљу ту па ту / матером у круг”, ова неопходност амбивалентности постаје разлог несавладиве туге: „Ни реч, ни стих, ни звук / тугу моју не каза; / А дуге свеудиљ неке / небо и земљу / спаја и спаја лук” (I, 93). Овде се такође показује, да је Настасијевић само условно „метафизички” песник. Он свакако тежи ка томе, да се измакне „земаљском” животу, но туга за губитком га ништа мање поново веже за њега.

Космолошко значење прво стоји у тексту за себе, но може се односити и на први као и на други ниво значења, тако што бива психологизирано. На првом нивоу сугерише судбоносну (породично условљену) пресупозицију первертиране сексуалности, на другом нивоу стоји за незауостављив животни циклус.

На четвртном нивоу читамо мотив инцеста у вези са одлуком лирског „ја”, да се ослободи (традиционалне) љубави и да се одлучи за живот песника.

Ако збирку песама посматрамо у једном ширем тематском луку, онда тема песника стоји у реципрочном односу према теми љубави. Док су прва два круга централно посвећена љубави која се буди и остварује, други и трећи круг се окрећу кривици која је проузрокована кроз ову љубав. У следећим циклусима лирско „ја” покушава да се што више повуче од овог „земаљског” стремљења, а да му при томе то заиста не полази за руком. Централни аспект живота са оне стране циклуса рођења и смрти је при томе тематизација песничтва.

Већ песма „Билкама” допушта асоцијацију позлаћене јесени са песником. Мотив злата добија тиме нијансу значења која је са друге стране расламсане љубави. Дакако да текст за то још не нуди директне доказе. Експлицирана је мисао посвећивања песника тек у „Госпи”: „Худи свој, госпо, / на песму проћердавам век” (I, 36). При томе овде претеже још процена песниковог битисања, које је у систему вредности обликовано патријархалним окружењем. Овај став одређује и песма „Божјак”, у којој песничтво – у односу на незачето поколење – бива означено као просјачење: „Обол ми пруже, мајко, / по дрхтај Бога / ја њима на дар, / божјак ја распевани” (I, 37).

Следи покушај превредновања улоге песника, прво у форми питања, у песми „Мировање дрвета”. Лирско „ја” би овде хтело да буде адвокат „немог” дрвећа: „боли ли кад вам / секира засече тело? // И умине ли, / кад за вас неме / ја мукотрпан крикнем?” На крају се каже: „То мукотрпан, / друзи, за вас неме, // шапатам висинима казујем благу реч” (I, 44–45).

Важна етапа овог превредновања јесте разграничење од „слепог”, обичног живота. У пуној оштрини оно следи у песми „Родитељу” (I, 50), у којој лирски субјекат ступа насупрот оца и жели да иде сопственим путем: „Мрењем за живота / Скидам са себе слепи рођаја знак. // И не као ти / Стрмоглав оплођењу / Слепо на пир.” Овај пут он види као судбоносно одређење: „Но вољом, те [која] не саздала ме, / Пут отварам, ево, / Себи за уништење, / Нерођен ма за мир” (I, 50).

Већ помирљивије звучи овај усуд у „Речи из осаме”, иако и овде на крају преостаје пепео: „У тишину се облачим, / тајном проговара твар. // Пепео ветри ме веју, / остане жар” (I, 98). Последња строфа чак делује да означава „песме” као синове и кћери: „Бездетан, / на истину грем. // Синови прате ме / и кћери” (I, 99).

Наведимо још једну песму, са којом је (смрћу обрђен) песник тематски у сугласју. Већ наслов песме – „Струна” – указује на песника као *певача* (уп. уз то „За матерњу мелодију”). И ова струна дакако зазвучи, али тако што пукне: „Прснув занемела / смрћу дâ гласа струна” (I, 100). Уместо са ловоровим венцом песник бива крунисан трњем („Плакало ил’ певало / трнова за ударје / плете му се у потоји круна”, I, 101). Без обзира на велику штету чини се да се песник у овим касним „Круговима” мири са својом судбином. Збирка се завршава песмом, која годишњи циклус још једном принуђено препричава и тиме такође доприноси да се препозна једна помирљива дистанца према „слепом” животу.

Како и космолошка димензија раније тако стоји и тематизирање песника као стваралачке сублимације у уској вези са првим и другим нивоом значења. Тиме може поново да се ухвати и нит са књижевно-историјским контекстом.

Са тематизирањем инцестуозног односа Настасијевић стоји у реду са ауторима као што су Емил Зола (*Тезез Ракен/Thérèse Raquin*, 1867), Хенрик Ибзен (уп. *Духову/ Gengangere*, 1881), Пшибишевски (*Де Профундис*, 1895; *Сатанина деџа/Satans Kinder/Dzieci szatana*, 1897), Р. М. Рилке (уп. песму „Брат и сестра”/„Geschwister”, 1899), Емил Габриел Д’Анунцио (*Можда, можда и не/Forse che sì, forse che no*, 1909), Бора Станковић (*Нечиста крв*, 1910), Томас Ман (*Wälsungenblut*, 1905, прво издање 1921), Георг Тракл (уп. песме као „Blutschuld”, „An die Schwester”, „In der Heimat”, „Passion”, „Das Herz”, „Klage”), Leonhard Frank (*Брат и сестра/Bruder und Schwester*, 1929) или Robert Musil (*Човек без особина/Mann ohne Eigenschaften*, 1930–1932).

Књижевно-историјски гледано ради се и о једном контексту, који сеже од *fin de siècle* и његовог дегенеративног романа до авангардистичког неопримитивизма и у себи уједињује различите књижевне правце. О неопримитивистички-авангардистичким тенденцијама код Настасијевића је пре свега реч у вези са његовом обрадом архаичних слојева језика, у које спадају и тзв. „фолклорни-архаизми”. Дубоко у народној песми садржана је итекако и тема љубави између брата и сестре.

Ако посматрамо народне песме као „Јанко и сестра Јаника”, „Продана невеста у купцу познаје брата”, „Сестра брату љуба”, „Да се браћа не узну рођена”, „Јован и сестра Јованка”, „Милен и Милена”, „Брат’к сестру за љубе узима”, „Онда може брат сеју узети”, „Имала мајка девет сиротице” или „Волели се брат и сестра” (Симоновић 1988) показују се две основне шеме инцестуозне везе. Или брат и сестра бивају насилно раздвојени од стране османске окупационе силе и венчавају се у незнању о њиховом пореклу (упр. нпр. „Јанко и сестра Јаника”) или се ради о свесном разбијању табуа (уп. „Јован и сестра Јованка”). Чини се да Настасијевић – скроз у духу модерне и

авангарде које су се училе на Фројду – повезује обе ове шеме, тако што политичке односе између „турског” и „Богданског” обухвата као судбоносне породичне везе, а да при томе не изоставља питање о индивидуалној кривици.

Свим модернистичким и неопрIMITИВИСТИЧКО-АВАНГАРДИСТИЧКИМ струјањима заједничка је слика генијалног, пророчног, од обичног живота отуђеног, усамљеног, често болешљивог, од лудила угроженог или под утицајем дрога стваралачког песника. И то је овај „чаробњак” или „свештеник”,<sup>17</sup> који се осећа позваним, да се издигне из обичне масе. Овим инцест добија двоструку функцију. Са једне стране он је израз најдубљег презира грађанских вредности, критика мисли о напретку и економизирању живота, са друге стране он постаје атрибут уметничког сензибилитета и стремљења ка апсолутном и божанском, јер рушење табуа није само привилегија богова и њихових заступника на земљи, он стоји и на почетку многобројних прича о стварању. Ову слику апсолутног песника Настасијевић представља у пуној мери коју је у првим деценијама 20. века постигао мали број из његовог еснафа.

## ЛИТЕРАТУРА

- Матицки 1994: М. Матицки, Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова, у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића. Зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 25–32.
- Мифы народов мира* 1992: С. А. Токарев (ред.), *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Москва: Советская Энциклопедия.
- Петковић 1995: Н. Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*. Београд: БИГЗ.
- Сабрана дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Петковића 1991*: Горњи Милановац: НИП Дечје новине.
- Симоновић 1988: Д. Симоновић (ред.), *Народне песме из источне и јужне Србије*. Београд: Просвета.
- Српски митолошки речник 1970*: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић (ред.), *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.
- Стојановић Пантовић 1988: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица Српска.

<sup>17</sup> У есеју „Неколико рефлексија из уметности” пише Настасијевић: „Уметник је првобитно свештеник, маг, човек који има везе са надстварношћу, са оним што стварност делимично, или, ако хоћете, симболично представља” (IV, 17).



Robert Hodel

DAS MOTIV DES INZESTS UND SEINE FUNKTIONEN IN NASTASIJEVIĆS  
*SIEBEN LYRISCHEN KREISEN*

(Zusammenfassung)

Das Inzestmotiv ist in Nastasijevićs Werk omnipräsent. So handeln die Dramen „Zwischenwohnhain“ (*Meduluško blago*) und „Beim ewigen Zapfhahn“ (*Kod „Večite slavine“*) unmittelbar von der Liebe zwischen Bruder und Schwester und im Drama „Herr Mladens Tochter“ (*Gospodar-Mladenova kćer*) verehrt der wahnsinnige Vater im Besen ungehemmt seine Tochter. Nicht weniger präsent, wenn auch auf eine nur mehr implizite Weise, ist das Motiv der Geschwisterliebe im Drama „Die Ungerufenen“ (*Nedozvani*) und in der Erzählung „Aufzeichnung über die Mitgaben meiner Verwandten Marija“ (*Zapis o darovima moje rodake Marije*).

Der vorliegende Artikel untersucht das Inzestmotiv in Nastasijevićs „Sieben lyrischen Kreisen“ (*Sedam lirskih krugova*). Hierbei können mehrere Funktionen des Motivs eruiert werden, die auch im Volkslied ihre Verankerung finden: Der Autor thematisiert den Schmerz um seine früh verstorbene Schwester; die Schwester steht für die Unnahbarkeit der idealen Liebe; Bruder und Schwester symbolisieren die kosmologische Dimension der Liebe; und schließlich – die inzestuöse Liebe ist Ausdruck einer antibürgerlichen Haltung, die für das modernistisch-avantgardistische Dichterbild des genialen Schöpfers an sich charakteristisch ist.



Тихомир Д. БРАЈОВИЋ\*  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет\*\*

Оригинални научни рад  
 Примљен: 04. X 2012.  
 Прихваћен: 22. IV 2013.

## КО ТО ТАМО ПЕВА? Песничка самосвест, границе разума и развој модерне српске поезије

Проблем песничке самосвести и позиција лирског субјекта у послератном српском песништву. Поредбено тумачење песме М. Павловића „На смрт једне коке” и „фуге смрти” П. Целана. Криза разума и развој модерног српског песништва од Стерије до нашег доба. Х. Фридрих и З. Мишић о поларизованим тенденцијама у модерној поезији. Поезија Н. Тадића и И. В. Лалића као пример двеју магистралних оријентација у послератној српској лирици.

**Кључне речи:** песничка самосвест, лирски субјект, разум, ирационалност, модернизам, свечаност интелекта, слом интелекта, имагинативна дисторзија.

Ко казује лирску песму? Чији је, дакле, „глас” који износи све оно што је аутор/песник одлучио да језички обзнани и тако од читалаца направи саучеснике у јединственом виду комуникације, који се одвија у стиховима, тако старинском по свом облику и маниру, а опет, тако неопходном и модерном добу у његовом суочавању баш с оним што га чини модерним и у понечему другачијим од свих претходних доба у повести човечанства?

Ако је у време романтизма, па и доста дуго после њега, изгледало да је одговор на ово питање готово излишан, будући да је поменути „глас” по правилу припадао самом песнику, том персонално, а неретко и биографски распознаватљивом изразиоцу сопствених афеката и рефлексивности, онда се може казати да је песништво наше епохе сасвим променило разумевање идентитета фамозног лирског субјекта као исказне инстанце песме. Битно мењајући и усложњавајући поимање субјективности, модерна књижевност изнела је пред публику целу палету нових могућности, међу којима је и знатан број оних што читаоца стављају пред праву енигму разумевања. Одмичући се од персоналистичко-биографских конвенција и традицијских стереотипа, мо-

\* tbrajo@eunet.rs

\*\* Овај рад настао је као резултат истраживања у оквиру пројекта ОН 178008 „Српска књижевност у европском културном простору“.

дерна поезија као да, наине, неретко од тумача захтева управо разрешење недоумице о идентитету и – можда још пре – каквоћи исказног субјекта као својеврстан кључ без којег разумевање лирске песме заправо и није могуће.

Погледајмо, примерице, кратку песму под зачудним насловом „На смрт једне коке” из *87 песама* (1952) Миодрага Павловића, једне од најзначајнијих, превратничких песничких књига послератног модернизма у српској књижевности:

„Кокошка везана за ногу  
виси из облака  
без главе

Крв у клозетској шољи

Рука уз руку  
два ножа  
свирају на клавиру

Перје у јастуку  
опростиће  
нашим голуждравим вратовима”.

Након првобитне затечености предметним светом песме (кокошка, клозетска шоља, два ножа, јастук итд.), крајње необичним – будући да долази из тривијалне свакодневице – за традиционални, поетски ексклузиван инвентар лирске поезије, и након још изразитије пометености несвакидашњом „корелацијом” овако одабраних предметности, у неку руку индуковане почетном, „надреалном” сликом кокоши која безглаво „виси из облака”, прилежни читалац Павловићеве песме уочиће, свакако, захваљујући завршној синтагми „нашим голуждравим вратовима”, да се у њој – формално и номинално гледано – оглашава онај поопштени субјект, *Ми*, она нарочита фигуративна творевина песничког језика, дакле, која, почев од појаве модернизма почетком прошлог столећа, и, посебице, од култних авангардних остварења, каква је Црњанскова „Суматра”, у српском песништву има повлашћено место. Реч је о оној врсти вербалне фигурације идентитета – што лирска субјективност у основи увек и јесте – која на хоризонту модерног доба скоро по правилу са собом носи парадигматичност и у исти мах амбивитет: између персоналне и колективне, личне и надличне, сингуларне и универзалне, националне и наднационалне перспективе. Као и код Црњанског, и код Павловића би, нема сумње, та двогуба могућност (ис)казивања бар једним делом могла да буде израз постратног и постапокалиптичног сезибилитета, који је у одлучујућој мери одређен кризом, односно преиспитивањем раномодернистички схваћене категорије субјективности у светлу епохалних кретања и промена.

Исте године у којој је штампано Павловићевих *87 песама*, и у њима „На смрт једне коке”, објављена је и прва песничка збирка великог немачког лиричара Паула Целана, *Мак и сећање* (*Mohn und Gedächtnis*) и у њој чувена „Todesfuge” – „Фуга смрти”, на чијем се једнако чувеном почетку такође

оглашава једно фигуративно *Ми*, казујући: „Црно млеко прераности ми га пијемо с вечери / пијемо га у подне и јутром пијемо ноћу / пијемо пијемо / копамо гроб у ваздуху где неће нам бити тесно” (Целан 2008: 19). У некој врсти лирског одјека или понављања ових стихова, већ скоро при самом завршетку песме, читамо и следеће стихове:

„Виче смрт свирајте слађе смрт је мајстор из Немачке  
виче превлачите тамније гудалом по виолини  
па ћете као дим у ваздух се винути тада  
у облаку биће вам гроб и неће вам бити тесно”.

Као и у Павловићевој песми, и овде су у непосредно суседство доведени музика и ништавило, хармонија и дисхармонија, креација и деструкција. Разлика је само у томе што Целанови стихови, пре свега захваљујући злокобном рефрену „смрт је мајстор из Немачке” и стиховима који га у неку руку прате („У кући живи човек [...] / [...] он звижди довабљује керове извабљује своје Јевреје”), нуде алузивно назначен, а могло би се рећи и експлициран, повесни контекст као алегоријски хоризонт разумевања, у оном смислу у којем и Пол Де Ман управо на Целановом примеру образлаже своју, деконструкционистички интригантну тезу о алегоризацији као „дистинктивној карактеристици модерности у лирској песми” (Де Ман 1975: 334). Распознајући у залеђу ових, иначе у знатној мери апстрахованих и зачудних песничких слика, могућност демановског увиђања да „сва алегорична поезија мора да садржи елеменат репрезентативности” (Де Ман 1975: 333), читалац „Фуге смрти” разумеће, по свој прилици, и то да је реч о певању које средствима лирске фикције и њеног особеног преиначавања просторно-временских и каузално-логичких релација у ствари сумира страшно искуство холокауста. Исто тако он ће, међутим, разумети и још нешто: да је оно карактеристично *Ми*, које се оглашава у најпознатијој песми Паула Целана, заправо једно емпатијски поопштено *Ми*, унутар чије су лирске фиктивности стопљене психолошке и моралне перспективе индивидуалних и колективних Јастава оних у чије име је чињен холокауст и оних који су били предметом разорне имагинације у залеђу саме идеје холокауста, да би тако, непоновљивим средствима песничког умећа, била наговештена једна „нова”, постапокалиптична хуманост и једна „рањива”, постхолокаустовска сензибилност човека као контрадикторног бића које је способно за незамисливе окрутности, али и за неупоредиву саосећајност.<sup>1</sup>

И мада у њој нема алузија на конкретно локализоване или повесно распознатљиве околности, песма „На смрт једне коке” Миодрага Павловића почива, чини се, на веома сличној врсти фигурације оног поопштеног *Ми*, које се и у њој појављује као носилац једне свеколико контрадикторне и „рањиве” осећајности. У питању је, могло би да се каже, исто оно модернистичко – само умно-

<sup>1</sup> „Песма говори [...] само у сопственој, најсопственијој ствари”, вели Целан у беседи поводом примања Бихнерове награде 1960. године, додајући да, међутим, „у песмине наде одувек спада то [...] да управо на овај начин говори у *ствари неког другог* – ко зна, можда у ствари неког *сасвим другог*” (Целан 2008: 298).

жено – „Ја које све обухваћа и фиктивно је”, како примећује Хуго Фридрих, и које само „не доформира ствари већ допушта да се оне укоче до те мјере [...] да настаје нека сабласна незбиљност” (Фридрих 1969: 145). У случају Целанове и Павловићеве песме утисак те нестварности – који би можда могао да значи сугестију имагинативног „зрцаљења” неповратно расточене слике старог, хуманистички „уређеног” света – потиче изравно од већ поменутог поремећаја логичко-каузалне и просторно-временске координације. Јер када у Целановој песми сама Смрт „виче превлачите гудалом тамније по виолини / па ћете као дим у ваздух винути се тада / у облаку биће вам гроб и неће вам бити тесно”, ми тек уз онај, демановски мотивисан, импулс према алузивно-алегоријском читању можемо да доведемо у неку врсту накнадног „реда” изражајно повезане, акаузалне исказе који пркосе здраворазумској логици, израстајући у „заумну” слику нацистичке „стварности” што на циничан начин спаја хуманистички афинитет према високој култури и антихуманистички афинитет према високом постотку истребљивости људских бића.

Нешто слично, рекло би се, важи и за Павловићеву песму, у којој један за другим следе „несувисли”, на први поглед хируршки „хладно” оделити и неразумљиви искази: „Рука уз руку / два ножа / свирају на клавиру // перје у јастуку / опростиће / нашим голуждравим вратовима”. Приклањајући се алегорези као начину читања и разумевања, ми, међутим, најпосле и овде препознајемо ону нарочиту, у извесном смислу „пригушену”, али заправо „тињајуће” снажну осећајност коју смо означили као „рањиву”, а која би сада могла да буде именована и као идиосинкратичност што настаје на фону већ описане, епохалне ситуације, и која је овде имагинативно преточена у симболично изражену преосетљивост чак и на тривијалне, свакодневне видове убијања и умирања у свету постапокалиптичне „стварности”, у којем, након холокауста и других, дотад незабележених видова убијања и умирања милиона недужних људских бића, чак и деликатност музике бива неповратно осенчена (ауто)деструктивним импулсима („два ножа / свирају на клавиру”), који је у неку руку стављају под сумњу као еминентан и повесно осведочен израз људске племенитости и продуховљености.

Изражајно-обликотворно преовладавање „незбиљности” и „несувислости” у Целановој и Павловићевој песми представља, другим речима, евидентну последицу ишчезавања рационално схватљивих и прихватљивих чинилаца, односно повратничког надирања ирационалних сила, имагинативно-емпатијски присвојених и интриоризованих у свест и говор лирског/песничког Ја, односно Ми, које се овде оглашава у име Свих, на пригушено драматичан начин што у крајњој линији доводи у питање Људски Разум као столећима глорификовану и неговану моћ, у исти мах га противсловно бранећи и прослављајући у ономе што је преостало и претекло од њега сред сумрачног света модерности. Павловићева песма, уосталом, већ и својим насловом сугерише овакав пут разумевања. Формулација тог наслова, с архаичном конструкцијом „*На смрт* једне коке”, неодољиво, рекло би се, евоцира наслове двеју познатих песама из Стеријиног *Даворја*, „*На смрт* једног зликовца” и „*На смрт* једног с ума сишавшег” као можда најсугестивнијих примера ра-

ционалистичког гледања на свет аутора *Родољубаца* и *Романа без романа*. Евокативна насловна синтагма „На смрт...” могла би, другим речима, да се разуме у смислу стилематског амблема своје врсте који сигнализује песничко надовезовање у третману магистралног просветитељско-хуманистичког концепта Разума као оне антрополошки дистинктивне способности или моћи, на којој је била заснована нововековна идеја прогреса европске цивилизације, односно човекове еманципације од свега онога што га вуче уназад, према примордијалном, инстинктивно-нагонском и нељудски бесловесном.

Ако бацимо поглед на поменуте Стеријине песме, видећемо да оне у извесном смислу дају за право оваквом, проблематизујуће-афирмативном третману. Јер, док се песма „На смрт једног зликовца” завршава очекиваном поентом, „Смрт твоја свету ублажава јаде”, која, након брзе агоније човека који је имао „крваве руке” и био „бич некада људма”, макар симболично обнавља веровање у рационално скројено устројство стварности, „На смрт једног с ума сишавшег” заправо тематизује неизбежно наступајућу кризу монолитно и неупитно рационалистичког гледања на свет. Иако се, наиме, с почетка обраћа јуродивом „Јунаку” песме у недвосмислено рационалистичком тону („Ти ниси ума познавао силу, / Човека виспрени дар; / [...] И твоје речи – одјек ума – / Б’јаху замршени сан”), лирски рефлексиван глас песме потом се ипак приклања критици рђавог поретка света, реторски заједљиво и у исти мах „завидљиво” поручујући с ума сишавшем: „Дволични језик пријатељства лажна / За тобом није бацао јед, / [...] Од црне злобе, зависти јетке / Стрепио ниси нигда, / [...] Све горке, несташне обиде света / Нису ти мутиле јед”, да би, у својеврсном обрту, завршио с песимистичком поентом: „У вечном света немиру, ти си / Један уживао мир; / О, срећан ти си! сад те у гробу / Вечити обима мир”. Двосмислена вокација ове поенте, која се у исти мах изругује животу наводно разумног света и меланхолично слави спокојство не-разумности и смрти, по свој прилици представља узоран израз оне „кризе сензибилитета”, како пише Милорад Павић, што је постала разазнатљива у песништву Стерије и других корифеја позног, „трећег таласа” српског класицизма, који већ „добрим делом свог стваралаштва јесу романтичари” (Павић 1979: 320).

Од Стерије па до Миодрага Павловића, од позног класицизма и (пред)романтизма до послератног (нео)модернизма, у распону од целог столећа све убрзанијих смена поетичких парадигми одиграва се, дакле, у српској књижевности паралелна, катакад „скривена”, а каткад потпуно обелодањена пустоловина суочавања песничке (ауто)рефлексије с кризом књижевног сензибилитета као белетристичким изразом обухватније, (транс)епохалне кризе Разума – оног магистралног концепта на којем је почивала и повест пројектованог развоја европске цивилизације. Примећујући, баш поводом Стеријине песме, да „лудило је редак мотив у поезији, много чешће га налазимо у драмској литератури” (Павловић 1974: 55), Миодраг Павловић је свој песнички третман протезне кризе Разума, сходно претходно изложеном, заправо артикулисао као друго „лице” великог проблема (само)разумевања модерне субјективности. „Одговор на питање: како изгледа модерна ствара-

лачка свест, није један. На различитим местима он ће морати да изгледа различито”, пише Павловић у есеју „Нови субјект у модерној поезији”, експлицирајући спознају о последичној „раздробљености” и многоликости некад целовите инстанце Субјекта након његовог авангардног „децентраирања”, и недвосмислено изражавајући потребу да, после свега, „Кроз модерну поезију тражи се дефиниција модерне субјективности” (Павловић 1978: 34).

Тако висока амбиција праћена је, међутим, песниковим сазнањем да, упркос свим средствима и могућностима поетске речи, „ирационално се заправо не претвара у рационално. И то остаје тако, не због немоћи језика, или због наших психолошких недовољности. [...] Једно се не претвара у друго; поезија то показује. Нема те терапије која може све да рационализује, нема те анализе која би поезију излечила од себе. Сама поезија је неизлечива” (Павловић 1978: 35–36). Овај исказ је више него значајан, будући да обзнањује песничку свест о границама сопствених моћи, које, упркос надама и узлетима, пројекцијама и фикцијама, не могу да превладају лимите модернистички рефлексивне људске свести као такве. Велико романтичарско наслеђе скоро безграничног поверења у фантазију овде је заправо обуздано и ограничено. „Ако је модерно јуче и прекјуче било деструктивно, оно данас и овде није за деструкцију. Ако је модерно јуче било фантастично, данас нек је луцидност окренута ка реалном”, пише Павловић, објашњавајући да „Има времена кад је бити рационалан довољно ирационално”, зато што „можда смо на прагу конституисања једне дубље рационалности. Али та рационалност неће бити заобљена као нека комплетна слика света. Целовита слика света можда ће постати једна романтична успомена која се види само кад се гледа уназад” (Павловић 1978: 38).

Као и другде у европским националним песничствима, и у оквирима новије, односно модерне српске књижевности могуће је, дакле, пратити повест песничког ума као својеврсну, аутопроблематизујућу пустоловину разума. Та повест уједно би могла да буде и узбудљива историја модерне песничке самосвести у настајању и обликовању. Ако, наиме, на хегеловском трагу самосвест разумемо као „истину извесности о самом себи [Die Wahrheit der Gewißheit seiner selbst]”, односно као „извесност која је једнака са својом истином; јер извесност је сама себи свој предмет, и свест је самој себи оно што је истинито” (Хегел 1979: 105), онда поменута повест суочавања песничке рефлексивне епохално-цивилизацијски димензионираном кризом разума у ствари може да буде „прочитана” и у смислу иманентно драматског, тј. анти-тетичког или антиномског склопа, односно „структуре”, унутар које разум и не-разумност, рационалност и ирационалност узајамно одређују границе и дискурзивно испољиво бивство.

Миодраг Павловић није пропустио да нотира ову драматску могућност. У својим подстицајним „Огледима о српским песницима XIX и XX века”, у којима кометарише Стеријину песму, али и лирска остварења још неких песника, он полази од Змајеве песме „Хука... Треска”, и закључује: „Ако бисмо у нашој поезији тражили лук развоја мотива умоболности до времена кад ирационално постаје декларисан стваралачки принцип, онда у тој митологији



умоболног Змај има истакнуто место и наслања се, заправо, само на Стерију [...] и на Симу Пандуровића и на његову дивну песму *Светковина*” (Павловић 1974: 55), додајући и запажање да „све три песме на мотив умоболника налазимо код ових наших песника којима разбуктала фантазија и ирационални импулси нису основно обележје” (Павловић 1974: 56).

Уместо таксономског тражења лирски релевантних примера „оцепљења” од „рана што крваво их вређао је свет”, како би казао песник, замисао о узајамној условљености рационалног и ирационалног аспекта модерне песничке самосвести подразумева, међутим, неку врсту поетичко-дискурзивне динамике, односно процесуално-континуираног, а не инцидентно-дисконтинуираног разумевања. Истина је, другим речима, да је мотив умоболника и с ума сишавших релативно редак у новијој поезији, али је исто тако истина да модерно песништво постаје у неку руку прогресивно пријемчиво за абнормалност и помереност самог света о којему пева, ширећи поље дејства ирационалног са самог „гласа” и лирске „персоне” на њихове рефлексивне и симболичке пројекције. Историја модерне књижевности од постромантизма па до постмодернизма великим делом заправо и јесте повест прихватања све инвазивнијег присуства ирационалних чинилаца у пољу персоналне и интерперсоналне стварности, и то упркос сцијентистичкој и епистемолошкој превласти рационалистички декларисаних схватања и погледа на свет.

Приметна у европским оквирима, ова тенденција и те како је „чујна” и у разногласју модерног српског песништва, почев још од Стерије, Змаја и Лазе Костића, па све до наших дана. Јер онда кад, примерице, песник „Santa Maria della Salute”, не без жаљења и недомице, пева о томе да „вијугав мозак одржа власт, разлог и запон памети худе”, он, могло би се рећи из ове херменеутичке перспективе, заправо тек најављује оно што ће доћи с позивом да се „са’рани разум” у Дисовој иронично насловљеној „Химни”, односно с апологијом „страсних осећања” у Пандуровићевој „Светковини”, „Због којих лепо са ума смо сишли”, остављајући „онај живот лош”. Нетачно би, међутим, било једноставно закључити како из тога следи да овде пева сама неразумност, као што је мислио Скерлић кад је писао о „књижевној зарази”, поезији „душевне болести” и „лажног модернизма”. Од модерне, преко дадаизма и експресионизма до надреализма, и даље, од Пандуровића и Диса, преко Драгана Алексића и Бранка Ве Пољанског до Дединца, Вуча, Давича, и даље, смотрени и посвећени читалац у прилици је да прати увек другачије интонирану авантуру једног те истог настојања, у којем песништво снагом имагинације и својим повлашћеним изражајним средствима самосвесно покушава да се артикулише, не изневеравајући при томе доживљајну аутентичност и не певајући тек ради пригоде и угодности.

У прављењу оваквог, панорамског погледа широких размера није, наравно, могуће на адекватан начин представити сва меандрирања и све битне аспекте испољавања песничке самосвести на релацији према концепту и границама разума, почев од феномена инспирације и његовог места у модерној поезији, преко позиције лирског субјекта и исказне перспективе, односно проблема мимезиса и фикције, па све до проблема форме и песничких об-

лика, те њихове функције у разумевању ауторефлексивних и аутореференцијалних потенцијала лирског медијума. Па ипак, могуће је, рекло би се, бар схематизовано, разликовати два вида поетичке аутоконструкције који се успостављају према одговарајућим модусима концептуализације категорије разума и њој прикладних појмова или садржаја. Мимо пуке хронологије и дијахронијског следа, и мимо декларативних естетичких и поетичких опредељења, ови видови условљени су, чини се, најшире схваћеним, идеолошким хоризонтом певања који подразумева укупну диспозицију према свету што се модерним песницима указује као рационално или ирационално устројен, а то значи као „читљив” и у извесном смислу „исписив”, или пак као „нечитљив” и стога тек фрагментарно, компензативно и посредно „исписив”.

Позивајући се на Рембоа и Бретона, односно Малармеа и Валерија, Хуго Фридрих у својој утицајној *Структури модерне лирике* говори, тако, о две могућности – „свечаности интелекта” и „слому интелекта”, примећујући да „оне чине опћи поларитет свеколикога модерног пјесништва, чине распон између церебралних и архаичких снага које присуствују у свакој лирици” (Фридрих 1969: 127). Умесно упозоравајући да „појам ирационалног не може се идентификовати са емоционалним”, као и да „појам интелектуалног не треба идентификовати са рационалним”, Зоран Мишић пак скреће пажњу да је „веома тешко установити” то „да ли је у једној песми примарни подстицај интелектуалне или емоционалне природе”, подвлачећи уверење да „поетско развијање и дограђивање тога примарног импулса ствар је симултаног развоја и прожимања обеју функција” (Мишић 1996: 139).

Развој српског песништва после Другог светског рата несумњиво даје за право оваквом виђењу. У различитим видовима манифестивања и прожимања, две, схематски поларизоване „функције” вербално фиксираног испољавања песничке самосвести – афективно-ирационалистичка и интелектуално-рационалистичка – појављују се у њему као магистралне линије, које прате меандрирања и унутрашње мѐне модернизма у хронолошком луку од скоро педесет година, допирући до самог завршетка столећа. Отуда је и последњих деценија прошлог века могуће пронаћи песнике и песничке опусе који, уз све ограде и условности, сведоче о стваралачкој виталности поменутих опција.

Тако, рецимо, хорибилни, у неку руку бошовски таман песнички свет Новице Тадића, једног од најзапаженијих српских лиричара осамдесетих и деведесетих година прошлог века, својим демонским сликама модерног урбаног крајолика и њима примереним, дијаболичним фигурама „кезила”, „скакутана”, „огњених кокоши” и сличних фикционалних креатура на заиста упечатљив начин сведочи о сугестивности лирске визионарности ирационалистичке провенијенције, која је на велика врата ушла у модерну српску поезију још почетком друге половине столећа, с песмама попут већ тумачене, Павловићеве „На смрт једне коке”. Довољно је готово насумично захватити у имагинативно обиље његове поезије и уверити се у то. „Од ормана до врата / дрвено сам легло попречио / под њеним прљавим присуством / ствари да уздрхте”, казује, тако, неименовано лирско Ја на почетку једне од Тадићевих

раних песама, „Кокош у соби” (*Присутва*, 1974), на чијем завршетку пак читамо следеће стихове: „њу не видим / иако собни простор / квоца и узмахује / да ми / ваздух лице шиба // кад цигарете или прсте запаљујем / креста се / на шибици јави”.

Чак и мимо знања о томе да је овако интонирана песничка визионарност свој изражајни врхунац добила у збирци под називом *Огњена кокош* (1982), у којој се, у некој врсти травестије културно-цивилизацијских и духовно-религиозних топоса, појављује свевидеће „око врховне Кокошке” што под својим „пламен-крилом” држи цео „луди свет”, ови стихови упућују на својеврсну прогресију оне „сабласне незбиљности” која је одликовала послератни (нео)модернизам. Нарочита, „рањива” осећајност која је била карактеристична за постапокалиптично стање свести непосредно након окончања глобалног ратног сукоба овде је, наиме, прерасла у осећајну и имагинативну дисторзију своје врсте, која поетски дочарану слику света у целини покрива поменутом „сабласном незбиљношћу”, поистовећујући је с хегеловски означеном „истином извесности о самом себи” као самоспознајним хоризонтом лирског певања.

Наспрам овакве, прогресивно „дисторзичне” визионарности, која подразумева тек посредну, симболично компензативну „исписивост” незатомљивог егзистенцијалног ужаса што почива на дну лирског доживљаја света, у савременом српском песништву и даље, међутим, постоји она другачија песничка оријентација, која – упркос свему – гаји поверење у рационално засновану „исписивост” доживљаја света као збиљности и као појмовно-логичке конвергентности, односно прегледности своје врсте. „Свет је писмо, древно, / Непоузвано, али још на снази – // И тако читамо га свакодневно, / Ми, првог смисла потоњи читачи / И гонетамо значење му гневно”, пева Иван В. Лалић у песми под насловом „Писмо”, из истоимене збирке (1992), која је од публице и критике примљена као уметнички суверена рекапитулација, не само песничког опуса овога песника него добрим делом и оне линије модерног српског песништва која у неку руку врхуни у његовој зрелој поезији.

Не поричући вероватно круцијално искуство модерности, оличено у представи о „гневном” значењу оне свеукупности коју називамо светом, као ни „непоузданост” онога што нам та свеprisутна, на бројне неачине осведочена јарост постојања сама собом сугерише, песник *Страсне мере* и *Сметњи на везама* овде ипак пледира за лирску „читљивост” света, представљеног у лику писма као некој врсти деривације традицијске метафоре света као књиге. Тиме је у српском песништву, чини се, у неку руку заокружена дуга традиција поверења у способност књижевности да, без обзира на повесне, културне и поетичке промене, успостави дослух с доживљајем света као интелектуално спознатљиве и језички изразиве структуре. Таква каква јесте, Лалићева реafirмација својеврсне дискурзивне „читљивости” човековог света заиста би, чини се, могла да буде схваћена и растумачена као нека врста испуњења оне (за)мисли Миодрага Павловића о „дубљој рационалности” као компензативној способности песничког ума да на хоризонту модернистички појмљене субјективности „романтичну успомену” о „целовитој сли-

ци света” надомести бар целовитошћу хеременеутичког порива за његовим разумевањем и тумачењем у сенци свега онога чиме је био наткриљен и у извесном смислу заклоњен у последњих стотинак година европске историје, као и историје европског песништва, наравно.

## ЛИТЕРАТУРА

- Де Ман 1975: P. De Man, *Problemi moderne kritike*, Београд: Nolit.  
 Лалић 1992: И. В. Лалић, *Писмо*, Београд: Српска књижевна задруга.  
 Мишић 1996: З. Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга.  
 Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: Класицизам*, Београд: Нолит.  
 Павловић 1972: М. Павловић, *Велика Скитија и друге песме*, Београд: Српска књижевна задруга.  
 Павловић 1974: М. Павловић, *Поезија и култура*, Београд: Нолит.  
 Павловић 1978: М. Pavlović, *Poetika modernog*, Београд: Grafos.  
 Поповић 1993: Ј. С. Поповић, *Даворје*, Вршац: Књижевна општина Вршац.  
 Тадић 2012: Н. Тадић, *Сабране песме, I: Присуства, Смрт у столицу, Ждрело, Огњена кокош, Погани језик*, Подгорица: Магица српска – Друштво чланова у Црној Гори.  
 Фридрих 1969: Н. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Zagreb: Stvarnost.  
 Хегел 1979: G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod.  
 Целан 2008: P. Celan, *Fuga smrti*, Београд: Nolit.

Тихомир Д. Брајовић

### КТО ЭТО ТАМ ПОЕТ?

Самосознание поэта, границы разума и развитие современной сербской поэзии

(Резюме)

Исходя из толкования краткого стихотворения Миодрага Павловича „К смерти одной курицы” из 87 стихотворений (1952), которое сравнивается с известной „Фугой смерти” Пауля Целана, автор работы рассматривает проблематику „обобщенного” лирического субъекта, а также статус разума в контексте кризиса цивилизации и эпохи рационалистического взгляда на мир. Ретроспективный взгляд на новую историю поэтического творчества, начиная со стихотворений Й. Ст. Поповича и до лирики модернизма (Пандурович, Дис), обуславливает вывод о соотносительности сербской лирики с теоретическим разделением европейского модернизма на поэзию „торжества интеллекта” и поэзию „сломленного интеллекта” (Х. Фридрих). Данные взгляды в заключительной части работы иллюстрируются кратким анализом поэзии Новицы Тадича и Ивана в. Лалича, двух выдающихся лириков позднего или высокого модернизма в сербской литературе.

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ\*  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

Оригинални научни рад  
 Примљен: 04. X 2012.  
 Прихваћен: 22. IV 2013.

## КОНТЕКСТ И ТРАДИЦИЈА У ИСТОРИЈИ СРПСКЕ ЛИРИКЕ\*\*

– Координатни систем Аријела и Проспера –

У раду се расправља о значењима појмова контекста и традиције, који су већ уобичајени у науци у књижевности, али су данас остали међу најнејасније употребљаванима у књижевнокритичкој пракси. Полази се од појма контекста из тумачења лингвистике, па се установљује како се у историји српске лирике тај појам шири са синтагматског нивоа, на опус једног песника, али и на контекст времена и поезике једног доба. Како би се што јасније одредила поезика једног лирског опуса, рад закључује како уз појам контекста неопходан постаје и појам традиције, тј. баштине, усмене и уметничке, јер без тог зглобљавања немогућно је сагледати једног песника у апсолутној целовитости, чији опус, с друге стране, мења и слику традиције. На тај начин успостављен систем на парадигматској и синтагматској оси омогућиће да се у целисти испита историја једне националне лирике, каква је несумњиво српска.

**Кључне речи:** контекст, традиција, поезика, просветитељство, историја српске лирике.

Помало песимистичка констатација на почетку овог излагања о томе како данашње књижевне интерпретације личе на уочавање иманентне поезике неког песничког текста, оне која као да не постоји у дослуху са сувременим песничким контекстом, а камоли с традицијом чији ланац шири, не би требало да се схвати као облик полемике, никако жустре, мада одсечне и јасне у својим претпоставкама, онима које ипак не заговарају традиционални облик периодизације, већ и у антипериодизацији виде присуство поезике из велике баштине лирског пева. Размишљања која се овде нуде само су део промишљања друкчије историје српске лирике, коју аутор овог прилога, методолошки но што је било досад уобичајено, приводи крају, па своје премисе, које баш и нису увек дилеме, а најмање су из спектра недоумица, подастире толерантом читаоцу. Израз „толерантност” никако није део удварања

\* mdstefan@neobee.net

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта 178005, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

и додворавања таквом читаоцу, већ је свесно изабран појам, будући да алудира управо на ону књижевну епоху која се редовно избегава у књижевним расправама, онима које претендују на свеукупност српске лирике, а потпуно пренебрегавају чињеницу како смо стиховани текст ранга не поезије, не песништва, већ лирике, и то уметничке, имали и у тој епоси која је инаугурисала појам којим обележавам свој однос према читаоцу.

С тим у вези дакако да се од важности појављују појмови контекста и традиције, од којих је први преузет из лингвистике и у књижевној науци оправдано добио шире значење. Идеја о томе, понављам, да важност контекста и традиције постане незаобилазна, готово обавезна баштина књижевне науке као облик несумњиве моћи тумачења, могла би постати истински еманципаторска и еманципацијска уколико би успела да и постојећу књижевноисторијску методолошку констелацију преобрази, али да обликује и сâм смисао тумачења, који је данас, нажалост, у највећем броју случајева постао штур, сведен, опет понављам, у најбољем случају на тумачење иманентне поетике, без икакве везе с контекстом сувремене му лирике. Не мислим, притом, у суморним тоновима типа „смрт интерпретације лирике”, какви би могли изведени из постмодерне књижевности и пренесени на критичку интерпретацију; чак овакво уверење није ни песимистичко, а могло би, кажем „могло би” бити и нетачно уколико би се, како је данас постало помодно, загледало и у интерпретације у англосаксонској књижевној науци. Предмет проучавања остала је лирика, али се суштина предмета променила, јер се методолошки рез одиграо на фону раскида с правим предметом студија – лирском песмом – а рођен је нови у форми разних егзистенцијалних, тзв. аутобиографских преиспитивања лирског исказа и аутоисказа критичара. Овакво актуелно стање провоцирало је данас да се поново окренемо предмету свога студија – лирици. Отуд и размишљање о методолошком поступку. Проверу ових својих размишљања доживела сам већ са студентима мастер студија на Универзитету у Новом Саду, на курсу „Историја српске лирике”, студентима који су постмодернистички били одвикнути да мисле на начин који је од њих бивао одбијан као традиционалистички, у нешто погрднијем значењу те речи.

Иако се појмови контекста и традиције данас већ могу чинити саморазумљивима, поготову од радова Елиота (Елиот 1963: 47–62), потом и структуралиста и семиотичара, они су били и, на жалост, и данас почесто јесу међу најнејасније примењиванима у књижевној науци. Стога се човек суочава с више потешкоћа у томе да их што јасније дефинише као онај појмовни и методолошки поступак, онај важан почетни и незаобилазни апарат којим би могао целовитије и систематичније да, рецимо, напише историју српске лирике.

Јесу ли то сродни, а ипак, оделити појмови? Шта су они у данашњој књижевној интерпретацији? Како су у њој присутни? Итд. Итд. Један преузет из лингвистике, други под тежином англосаксонске величине, оба су се претворила у толико општа места да им се изгубило значење, а богме су, изгледа, и протерани из рецентне књижевне интерпретације. Док се први, као најближи анализи, потом и интерпретацији – контекст – у правилу усредредио на

типично разумевање самог текста лирске песме, што му је значило локацију одређену проживљеним искуством песника, други појам – традиција – у најбољем случају, ако и уколико је био присутан у радовима о лирици, бивао је обележен односом песника према претходној песничкој генерацији. Звучи помало позитивистички, кад о позитивизму не бих смела толико престрого да судим!

Можда јесте упутно подсећати се на значења која појам традиције призива на то која су критичка промишљања и модификовала и преокренула чак изворну дефиницију коју је Елиот учврстио својим знаменитим есејем. Ипак, укратко. Традиција ипак јесте смењивање поетика. Али традиција не значи замењивање једног скупа владајућег модела с другим владајућим који надолази. Говорећи, на пример, о лирском исказу који престаје да постоји једино у комуникацији с богом, какав се модел везује за средњовековно песништво, а заговара везу одговорног „ја” и сопственог лирског исказа, какав је недвосмислени пример баш лирика у српском 18. веку, треба гласно приметити, што се једноставно брише из свих антологија, па и оних којима је придаван епитет амбициозности свеукупности, треба, дакле, истакнути да то није релација метаморфозе једне функције владајућег модела у други, већ револуција која раскида с довољно застрашујућим појмом доминације модела.

Традиција укључује промену у самом појму суверености. Постоји, међутим, веома мало сличности између онога што је реч „традиција” значила у 19. столећу и онога што значи у данашњем свету; можда отуд и неспоразуми, да мало адвокатишем у улози браниоца. Управо је најплодотворнији облик традиције онај који је моћ над собом. Контекст би у том случају значио колективну реализацију такве моћи традиције. Просветитељство је, на пример, сматрало како је једини облик суверености који је вредан подвргавању лирској пракси управо онај који смо сами обликовали. Постављам питање, које ипак није упитаност већ је реторичког карактера: да ли то значи како је просветитељство свесно поништавало идеју традиције? А ипак су је налазили, нешто мање у усменој народној лирици, а више у дубровачкој ренесанси и нарасе у антици; одбацивали су, дакле, рекла бих и категоричније – свесно, одбацивали су средњи век.

Управо такво самоодређење просветитељства, и без текстова експлицитне поетике, заправо ипак није одбацивало традицију, већ је уздизало слободу избора; и то је једна од највреднијих тековина овог доба, наиме, слобода: тј. толеранција. Знајући из гимназијских приручника за образце прескриптивне поетике, мора бити да су је доживљавали као облик аутократије, дакле, неаутентичности, лиричари нашег великог грађанског века пледирали су за слободу лирског исказа, дакле, за у Европи још неинаугурисан облик дескриптивне поетике, тј. за аутентичност исказа. Не мислим само на грађанске песнике, не мислим само на духовиту а потпуно, и то не с правом, негативно оцењену Доситејеву лирску песму, не мислим само на критички *ja*-став Орфелинов, мислим и на критички просветитељски пев Алексија Везилића, аутора прве збирке стихова у српској лирској традицији (Везилић 2011), који је стално тумачен као класициста, о, мој боже, мислим на Јована Дошеновића, мислим

на Лукијана Мушицког, мислим на Јована Стерију Поповића. И сви су одреда тумачени с погрешних методолошких позиција, које су забетониране биле традицијом ауторитативног научног мишљења, па се на њих нико више није ни освртао, већ је у својој глави једноставно преписивао оно што је књижевна историографија, вуковски оријентисана, зацртала. Каква погрешка! Какво сужавање простора лирске песме у српској књижевности!

Осамнаести век јесте традиција авангарди, ма како то нестварно звучало, али о чему постоји већ неколико радова на српском језику и на српским примерима, а изгледа да се овакав видокруг интерпретација шири и у европској науци. Будимо храбри, јасни и поштени. Читајмо лирику и кажимо: традиција, на основу овог крокија лиричара, видљиво је дужа но што се мисли; она преживљава од аутократске садашњости до иновативне будућности, свакако, а наравно, јер научно промишљено, не у истом облику. Отуд и сама идеја традиције пролази кроз фазе сопствене револуције. И да додам, али никако у фусноти. Србин 18. века није познавао страну реч „традиција”, али је зато посрбио персијску за „башчу” и направио кованицу „баштина”, која је стидљиво била употребљена на два места у српском 15. столећу у смислу „наследство”, али се потпуно одмаћила од 1719. у српској књижевности („ти, непроцењива баштино”, у смислу: наслеђе, а мање у смислу наследство, Михајловић 1972: 63).

Један од узрока овако полемички интонираног става с анархистима у књижевној историји јесте питање о томе колико је уистину традиција – фундаментална? Је ли она и најважнија? Стављајући је у шири историјски контекст, човек може с правом да се упита о томе чему она служи, чак и кад је у оквирима такве упитаности у потпуности свестан како је она и корен. А како то корен служи стаблу, у његовом тумачењу? Е, па, најједноставније сликовито исказано: слепа пега, мртви угао у књижевној историографији управо и јесте то необједињавање у тумачењу контекста и традиције. Традиција свакако не мора да буде ствар по себи, како то Елиот покатакд незграпно види, али у њој (традицији) постоји увек елемент који преузима, чак и с прескоком неколико поетичких генерација, преузима превласт, једноставно због себе саме, како би се лирика наставила.

Шекспир је то схватио кад је у *Бури* обележио однос између Проспера и Аријела. Аријел је послушни слуга Просперове моћи, али он нестрпљиво жели да избегне том суверенитету и једноставно жели да ради по свом ћефу, дакле, слободно. Као несташан дух, прави враголан, само жели да ужива у својим магичним моћима због њих самих, уместо да их користи за стратешке циљеве свог господара. Разумевати, дакле, традицију само као облик инструменталности значило би слепило да се не види њена витална карактеристика; а то уједно значи и погрешно схватити зашто традиција ипак мора да буде застрашујуће присилна. Без те њене особине, не би се на њу ни могло реаговати, већ би се епигонски чувао корен док стабло у потпуности не закржља. Тек гране дају смисао једном дрвету! Чувајући традирано наслеђе, дакле, лирика истовремено премешта баштину у другу визуру. Даје јој друкчији, а увек нови смисао.



Taj sine qua non у интерпретацији лирике и опуса једног песника, тај фундаментализам традиције, претвара се у каснијим поетикама као облик опроштаја неким ранијим лирским поступцима, али и филија према нечем новом, филија настала на основи осветничког, тј. негаторског става. Баш као и у Шекспира! Уосталом, сваки текст садржи или бар претпоставља неку историјску индицију, најпре на поетичком плану, али она не мора неизоставно да упућује само на његову припадност одређеној епоси, дакле, да се контекстуалише, него и да до своје читљивости, тј. разумевања дође у одређеном историјском тренутку.

Традиција је, дакле, променљива не само уланчавањем кроз време низа књижевних дела, како је учио Елиот, нити уланчавањем великих дела, како је провоцирао Гете, већ је она променљива у сваком добу, будући да свако доба исисава из свог лирског стабла шта му се хоће у том тренутку, прескачући поједине суседне гране, а задирући у дубину, ка корену. Кад, да сада проговорим на начин Михизовог дипломског испита, на пример, говорећи о савременом српском песништву, књижевни историчар наслови свој рад „Идентитети и (дис)континуитети” у књизи *Кратка историја преобиља*, онда се и поднасловима у њему, и садржајем под њима, уочава оваква методолошка позиција. Или, кад аутор наслови свој сумирајући рад као *Песма: текст и контекст*, упозорава на важност унутрашњег приступа књижевном делу, које ће се касније, у тумачењу Светозара Петровића разумети као тзв. унутрашњи приступ, а на примеру „Јесење песме” Мирослава Крлеже; тада је аутор оне књиге која у песми жели да види и текст и контекст инсистирао у својој уводној методолошкој одређености, а на поступку Богдана Поповића, како је – а то је већ критички одлична позиција – контекст „дволик”. Та дволикост значи обухватање и тзв. спољашњег и тзв. унутрашњег приступа. Иако је у тој визури контекст, пре свега, разумеван као целокупни опус једног песника, а, заправо, као пледоаје за начело „књижевни текст а не књижевно дело”, ипак се на страницама ове књиге може читати и отклон од оваквог уводног ужег поимања контекста; нарочито је то видљиво у раду о лирици Љубомира Симовића, мада је, изгледа, појам контекста у овом случају тумачен као ниво традиције: поводом песме „Учитељица из Таора” каже како је контекст овој песми „наша народна култура”, мислећи на оно значење контекста које је посредно у себе укључило и појам баштине.

Кад, међутим, рад монографског типа, под насловом *Поетика Растка Петровића: структура, контекст* утврђује нешто шире од националног савременог Петровићевом контексту – европски, дакле – недостаје му та национална димензија, а свакако и однос према националној традицији, али му и у додатом индексу појмова мањкају и одреднице „контекст” и „традиција”. Зато се као добродошли опозитни пандан овде мора навести студија *Милан Ђурчин у контексту српске авангарде*, у којој се поетика једног песника интерпретира, а не само анализира, из саме песничке праксе, али и савременог лирског контекста српске књижевности тог доба. На то нас је давних деведесетих година упозоравао рад „Контекст критичке мисли српске авангарде” у књизи *Српска књижевна критика* (Тешић 1994: 7–41; Тешић 2008); да,

међутим, појам традиције, али тек у споју с доктрином може значити облик конзервативног укуса, упозорава Тодор Манојловић (Манојловић 1944: 7–14), ослобођена, међутим, сваке доктринарности, традиција, у истом типу мишљења, значи системски образац сваком новом песничком тексту. А, ево, једна нетом одржана конференција у Бордоу (Брајовић 2010) потврђује важност таквих промишљања, укључујући сада већ и друкчија виђења, она из визуре теорије цитатности.

Све су то примери који потврђују почетни критички тон овог излагања. Али, ту се опорост не завршава. Она се наставља у погубности брисања једног великог простора лирике, да, баш лирике а не песништва, какву је изнедрио онај век, који се, авај!, и даље назива сувим, мислећи, некако већ окоштало јер се не мења став у критичарској пракси!, да је сав био окренут прози. То је српско просветитељство. Није овде примерен простор за детаљсану елаборацију сопствене недоумице у вези с антологијама, које ипак пренебрегавају не само контекстуализацију традиције већ и сублимацију два овде насловљена појма и то у свом аксиолошком виђењу српске лирике. Зоран Мишић се обрушава на 18. век као на „превелику позитивистичку традицију наше лирике”, која је „без правог поетског елана и стваралачке маште”, па такву мањкавост тумачи као социолог књижевности и узрок тој чињеници, његовој чињеници, види у „вековној борби за опстанак”, заборављајући да је та лирика стварана изван негдашње отаџбине, јер државе Србије није ни било.

Да ли је то, мало провокативније казано, овај антологичар и несумњиви зналац књижевности, ипак Богдан Поповић у шињелу друге боје, кад заговара вредност само велике песме? Из те антологије не видимо ко је, на пример, Бранку баштина, што у највећој мери, али не до краја и не увек доследно, сазнајемо из досад најбоље антологије овог типа, оне чувене Лесковчеве. Није дозвољено у књижевној науци, никако није дозвољено, понављам, брисати историјски контекст, што би значило традицију; на то нас тако добро упозорава сада већ почесто заборављан *Цветник српске словесности* Јована Суботића (1853). И сви ови само илустративни, а не свеукупни, примери представљају тек покушај приче о томе како баш антологијама, које би да успоставе канон, недостаје однос према појмовима контекст и традиција. Што би Младен Лесковац узвикнуо и тим узвиком започео своју књигу: антологије лажу.

Ако се вратимо Елиоту, након свих оних критика, још у његово доба, попут знамените Паундове, али и других и каснијих, остаје несумњива чињеница како је Елиот синкретички применио учења Бредлијева и Бергсонова о књижевној историји у којој се хијерархијски поредак мења сваким новим делом, па песник на тај начин мења прошлост. Како је песник и саставни део своје културе, контекст му је сувременост и сопствени језик у којем даље истражује, обзирући се, дакако, и на баштињено, што би, елиотовским огледалом, значило одраз нечег што није индивидуално, а које се успоставља као облик конформизма, тј. да је песник и његова песма веза властитог ја и традиције као медијума за нови перформанс у којем ће се изнедрити она из 18. века рођена толеранција.

И кад традиција, семиотички тумачено, а добро, наликује каквом нормативном систему, то је изазов кршењу таквих забрана.<sup>1</sup> И то се чини контекстуално, поетиком једног доба. Отуд се може поставити питање о томе да ли се контекст оживљава традицијом или је традиција оживљена контекстом? Чини се да је то питање стерилно, јер је ирелевантно, попут оног о кокошки и јајету. Уосталом, то како Јован Христић или Борислав Радовић у својим песмама песнички разумеју антику друкчије но што ју је видео Стерија, показује да јесте реч о истој традицији, али о различитом контексту, али, свакако у садружју та два појма и зависности кокошке и јајета. Однос међу њима је налик фигури сећања (Асман 2011). Фигура сећања захтева да буде супстанционирана у неком одређеном простору и актуелизована у неком одређеном времену; то значи како би је одређивало и време и простор, тј. како се кроз њих конкретизује, мада не увек и не искључиво у географском нити у историјском смислу. Што би Јован Стерија Поповић рекао, и то стихом: „Да отпеви сада твоји и мени послуже” (у песми „Српском стихотворцу”, 1852, потом и у *Даворју*, 1854).

Тако ми, ето, насловни појмови овде личе на здруженост у оквиру једног координатног система, онаквог какав се као оса синтагме и оса парадигме читају у Јакобсоновом тумачењу два тропа. Или, помало закључујуће: у првом нивоу интерпретације поезије јавља се сувремена контекст лирике једног песника, на пример, а потом и контекст традиције, тј. лирске баштине према којој се тај песник у сваком случају односи афирмативно или деструктивно, поготово ако је иновативан, што значи да модификује те своје традицијске, не и традиционалне, подлоге. Контекст би, дакле, био простор, али не безваздушни, нити онај у стакленом звону, како произлази из данашњих све учесталијих књижевних интерпретација. Тај простор, тај контекст, требало би да се увек види као „кушња времена”, као изазов друге димензије налазеће у простору, будући да је у простор управо време утиснуло свој печат.

Интимна димензија песме можда јесте у нагости самог текста, какав је чувени аутоакт Петра Добровића, у нагости која се маскира у поетици свог доба и свесног избора из баштине. Али има ту још нешто, што је шпански манирист 17. столећа Антоан Фјефлемин наговестио у свом сонету „Космологија”; наиме, песма је као тачка круга безграничне бујице, или што у блажем садржинском облику, али једнаке поетике налазимо у чувеној песми „Ембриону” Јована Суботића. И тако се стиже до питања на које књижевна наука није одговорила: бори ли се песник и његова поетика с простором или с временом? Шта повезује песника с нечим? Простор или време? Шта му је из сопственог стваралаштва залог будућности? Просторна, тј. поетичка, тј. контекстуална тескоба представља оно из чега покушава да изађе, а то би могло да значи како баш тим аријеловским отпором према просперовским забранама, дакле, таквом својом аутентичношћу даје могућност времену, тј. даје могућност живота традицији.

<sup>1</sup> Само полтрону остаје својствено да се повинује забрани. Али је он у облику песничког епигона ипак и важна и незаобилазно важна карика, јер чува жанр и понављајући га преноси га у будућност.

Контекст јесте просторна тескоба на коју надилази природна реакција – реаговање на баштину. Тиме се и простор, тј. тиме се и контекст проширује, али се тако истовремено мења и концепција времена, тј. идеја традиције. Лирика појединца као тренутак особености бира за себе. Бира и из себе. А тај је избор изазован у истој оној мери у којој је и одбрамбен, баш као истински протоегзистенцијалистички став.

Кад у сикстинској капели човек жели да види Микеланђелову фреску, нагиње се над увеличавајуће огледалце како би видео суштину ликовног свемира. И истраживач лирике мора најпре да спусти главу, не само до средњег века и усмене народне лирике већ и до просветитељства, да се загнури до тог доба у појединачним лирским песмама, како би видео баштињену висину, тј. поетски космос. Чини ли то данас? Сме ли да пренебрегава – да не употребим нетолерантни свршени глагол: пренебрегне – сме ли, дакле, да у свом аутодијалогу, не, молим, монологу, сме ли, понављам због важности наглашавања, да пренебрегава репертоар баштињеног и поетичког лирског контекста?

Наизгледно умањивање не сме да значи заборав традиције, већ мора да се формира као облик двогледа калеидоскопског типа. На тај начин традиција није проблем типа димензије; она јесте размер и одмер с прескоцима и са слагалицама; није посезање за симултанизмом (Ужаревић 2011), већ за песничким временским дисконтинуитетом. Традиција, тако, јесте точак који се врти. Захваљујући, међутим, контексту никад се не враћа на исто. Такав механизам требало би назвати својим именом: поетичка мена. Као и традиција, као корен, и контекст, као гране таквог дрвета, јесте динамичан. Измештање текста ван тог сувременог му песничког контекста значи осиромашење и националне лирике. Прошлост се не може изгубити, само се може садашњошћу богатити. Отуд, укратко, два насловљена појма видим као збирна, на оси комбинације, дакле, на парадигматској, књижевна историја треба да тумачи контекст, а на синтагматској, дакле селективној – традицију. Тада би се добио јасан одговор и на питање које наизглед нема овде никакве везе, јер је реч о прози, али се може тицати данас тако нам неопходне методологије; одговорило би се јасно на упитаност о томе зашто нема историјског романа у авангарди. Или: зашто српско просветитељство није изнедрило жанр трагедије.

## ЛИТЕРАТУРА

- Асман 2011: Ј. Асман, *Култура памћења. Писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама*, Београд: Просвета.
- Брајовић 2009: Т. Брајовић, *Кратка историја преобиља. Критички бедекер кроз савремену српску поезију и прозу*, Зрењанин: Агора.
- Брајовић 2010: Т. Брајовић, „Европско лице српске књижевности”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 58, св. 3, 633–637.

- Везилић 2011: А. Везилић, *Краткоје написаније о спокојној жизни* (прир. М. Д. Стефановић), Београд: Службени гласник.
- Елиот 1963: Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, Београд: Просвета.
- Јовић 2005: Б. Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура, контекст*, Београд: Народна књига–Алфа–Институт за књижевност и уметност.
- Манојловић 1944: Т. Манојловић, „Традиција и доктрина”, *Огледи из књижевности и уметности*, 7–14, Београд: Српска књижевна задруга.
- Микић 1996: Р. Микић, *Песма: текст и контекст*, Приштина: „Григорије Божовић”.
- Милановић 2011: С. Милановић, *Милан Ђурчин у контексту српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Михајловић 1972: В. Михајловић, *Грађа за речник страних речи у предвуковском периоду. I том (А–Љ)*, Нови Сад: Институт за лингвистику у Новом Саду.
- Тешић 1994: Г. Тешић (прир.), *Авангардни писци као критичари*, Нови Сад–Београд: Матица српска–Институт за књижевност и уметност.
- Тешић 2008: Г. Тешић, „О традицији, рачанској и доситејевској”, *Рачански зборник*, 13, 55–64.
- Ужаревић 2011: Ј. Užarević, *Möbiusova vrpca*, Beograd: Službeni glasnik.

Mirjana D. Stefanović

KONTEXT UND TRADITION IN DER GESCHICHTE DER SERBISCHEN LYRIK  
– Koordinatensystem von Ariel und Prosper –

(Zusammenfassung)

In der Arbeit werden die Bedeutungen der Begriffe Kontext und Tradition erörtert, die in der Literaturwissenschaft schon standardmäßig benutzt werden, aber bis heutzutage gehören sie zu den Termini, deren Benutzung in der literaturkritischen Praxis am unklarsten geblieben ist. Man geht beim Kontextbegriff von der Deutung der Linguistik aus, und es wird untersucht, wie sich dieser Begriff in der Geschichte der serbischen Lyrik vom syntagmatischen Niveau aus ausgebreitet hat, auf das Opus eines Dichters, aber auch auf den Kontext der Zeit und der Poetik eines Zeitalters. Um die Poetik eines lyrischen Opus so klar wie möglich zu bestimmen, wird in der Arbeit die Schlussfolgerung abgeleitet, dass neben dem Kontextbegriff auch der Begriff der Tradition notwendig wird, d. h. des mündlichen und künstlerischen Erbes, denn ohne diese Verkettung ist es unmöglich, einen Dichter in der absoluten Ganzheit zu erfassen, dessen Opus, andererseits, auch das Bild der Tradition verändert. Das auf diese Weise auf paradigmatischer und syntagmatischer Achse errichtete System wird ermöglichen, dass die Geschichte einer nationalen Lyrik, wie es die serbische zweifellos ist, vollständig erforscht wird.



Драган Л. ХАМОВИЋ\*  
Институт за књижевност и уметност  
Београд

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ПОВОДОМ ЈЕДНЕ ИМПЛИЦИТНЕ ПОЛЕМИКЕ МИЉКОВИЋ–ДАВИЧО\*\*

У раду се бавимо анализом контекста у којем се одвијао поетички заокрет у српском песничком модернизму после Другог светског рата. Полазимо од истраживања односа према књижевној традицији песника у доба тзв. другог модернистичког таласа, пре свега неосимболистичке групе, указујући на раслојавање унутар модернистичког крила, на примеру имплицитне полемике, односно неслагања између Оскара Давича и Бранка Миљковића.

**Кључне речи:** српска поезија, Оскар Давичо, Бранко Миљковић, Драган М. Јеремић, неосимболистичка група, модернизам и традиција.

Кад говоримо о педесетим годинама XX века у српској поезији, редовно означавамо тај временски одељак као преломан за њен даљи развој. Постепено смањење притиска револуционарне културне политике и легитимизација модерног књижевног искуства значили су тек почетни услов за даље развојне искораке. Неопходно је било, у том часу, извести двоструко ослобађање, а обе су неслободе биле у вези са системским, идеолошким лимитима друге југословенске државе. Обавезујући налози инжењера социјалистичког реализма били су практично неодрживи, али је требало, након тога, надвладати и сужен, једнако идеологизован, октроисани лик модерности, што су га заступали политички повлашћени надреалисти. Тадашње прилике Предраг Палавестра карактерише на следећи начин: „Иако нису лишени одређених заслуга за ослобађање духа и сензибилитета послератне књижевности, а такође ни знатног утицаја на многе млађе песнике, надреалисти су своје деловање зашнивали на једном парадоксу, који је условио да њихова акција, упркос звучним прогласима и вештој тактици, буде и остане значајнија у књижевним приликама и књижевној политици него у самој књижевности” (Палавестра 1972: 130), додајући и оцену да су надреалисти својој „ароганцији и нихилисти-

\* dragan.hamovic@ikum.org.rs

\*\* Текст је настао као резултат рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст” (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

чкој искључивости” могли дати „одређенији идеолошки смисао” (Палавестра 1970: 152). У том смеру, на пример, Оскар Давичо у есеју *Поезија и отпори* деконструира значење *реализма* као централног појма поратне нормативне поетике, тако што здружује утопијске дискурсе социјалних и уметничких револуционара, упућујући на будуће реалности, које ће настати као исход песничког и општег прогреса: „Немогуће је јерес у односу на постојеће, јерес је прогрес [...] Поезија је слика немогућег у односу на живу прошлост, јерес у односу на њу, прогрес што најављује сутрашњице које још не руде ненавиклим очима” (Давичо 1952: 1952).

Термини *реализам* и *стварност* били су готово редовне поштапалице у књижевним разматрањима тога раздобља. Тако је у запаженијим написима промотивног наступа краткотрајне неосимболистичке групе, у тематском блоку објављеном 1957. у *Младој култури*. Поред Миљковићевог концизног описа песничког симбола што „инкарнира” и „кондензује” стварност, у збиру доста уопштених декларација унеколико је одређенији критичар Драган М. Јеремић кад образлаже тежње нове групе песника, пре свега најистакнутијег аутора међу њима: „Зато је један од циљева неосимболизма анализа низа модерничких схватања и проналажење [...] испод дебљег или тањег слоја мистификације, језгра праве уметничке новине, као и откривање места ове новине у једној обогатој реалистичкој синтези” (Јеремић 1957: 6). Ако застанемо код „дебљег или тањег слоја мистификације”, разумећемо да то није узредна квалификација, него да ово одређење садржи нереализовани, али јасно дозначени полемички потенцијал. Лако ћемо погодити на коју је страну примедба о „мистификацији” упућена, кад знамо да су негдашњи надреалисти држали тапије „правоверног” модернизма. А са њима није било упутно улазити у отворени сукоб и стога што су доскора сви стајали на истој страни књижевног фронта, наспрам заступника идеолошки пројектованог *реализма*, што је био појам према којем се свако морао одредити. Тако, у другом тексту из неосимболистичке кампање, пређашњу синтагму „реалистичка синтеза” Јеремић замењује алтернативним термином „интегрални реализам”, напомињући да „аналитичке вредности модернизма” треба да буду укључене „у једну велику, свеобухватну уметничку синтезу”. У наставку долазимо до смисаоног средишта Јеремићевог залагања. „То је пут да два несрећно раздвојена уметничка тока нађу једну исту усмереност”, закључује опрезно критичар заступник младих песника: „Та раздвојеност је привремена, јер историја увек успоставља континуитет и између највећих супротности, те и ову раздвојеност писци морају да преброде пре или после” (Јеремић 1957а: 8). Континуитет је тежишна реч тежишне реченице Јеремићевог протрадицијског становишта што је, полуотворено, али ипак изречено у акустици пуној „надреалистичке ароганције и нихилистичке искључивости”.

Одрешитији став о суштинском разлазу између две модерничке концепције, између поетике раскида и поетике нове синтезе, налазимо у есеју Бранка Миљковића „Патриотска и револуционарна поезија”, објављеном тек постхумно. У напоменама уз књигу сакупљених Миљковићевих критика (Миљковић IV 1972: 281) приређивач Сава Пенчић скреће пажњу



да је скраћена (заправо преполовљена) верзија тога текста штампана у *Књижевним новинама* под насловом „Име наших дана” (Миљковић 1959: 1). Ако упоредимо два текста, увиђамо да је верзија објављена за песникова живота остала без деоница о модерној поезији која би била заснована на националним симболима, о чему се, као о централној замисли, укратко изјашњавао и на другим местима (в. Миљковић IV 1972: 261), за шта су му свакако могли бити непосредни подстицај погледи Зорана Мишића, изношени у више прилика, а врло изричито у дискусији поводом десетог броја *Дела* (1955), где подвлачи да „без дубљег поимања чињеница свога властитог духовног живота и своје националне културе не може се понирати у непознато” (Мишић 1963: 194). У односу на Миљковићев првобитни текст, преостали су једино делови о револуционарној поезији. Али, ни задржане деонице нису без дисонантних нагласака поводом књижевнополитичког окружења. Јер, прозире се Миљковићева стратегија да, заклоњен привилегованом темом револуционарне поезије, уведе у разматрање другу тему, друштвено осетљивију и за самог песника важнију. Давичо, увек полемички и памфлетски оран, исте године кад излази наведени Миљковићев текст, упућује директну инвективу према Васку Попи и Миљковићу (свакако и Светиславу Мандићу) указујући на превладали менталитет што води у „лагер чаршијског национализма, светосавља и осталог ексклузивно националистичким паролама аргументованог усхићења анђелима милешевским и ариљским” (Давичо 1969 XIX: 293–294). У првобитној верзији есеја „Револуционарна и патриотска поезија” Миљковић, свакако и из тактичких разлога, истиче Давича, и то подруку с Попом: „Поетски симболи којима особито тежим, а које још нисам постигао, јесу национални симболи. Мислим да је сасвим могуће да национални симболи добијају универзално значење. Уосталом, у то није тешко веровати после родољубиве поезије Оскара Давича и Васка Попе” (Миљковић IV 1972: 245). Давичово и Попино искуство патриотске поезије, већ тада, у основи се разликују, премда је реч о два модерна, изнутра превратничка ауторска гласа сродног порекла. Прислањањем патриотске поезије уз револуционарну, Миљковић успева да прометне идеолошки ризикантну поетичку идеју о националним симболима, као што, наоко узгред и покривен званичном реториком, исписује гледиште да је „култура на страни пролетаријата”, уз одлучно противљење „хулиганском схватању револуције”, оповргавању свег наслеђа: „По Блоку и Мајаковском задатак револуције је да сруши цивилизацију, културу и разум као оружје цивилизације. Такав однос према револуцији карактерише и надреалисте [...] Код Мајаковског, на срећу, хулиганско схватање револуције није дошло до изражаја у његовим најбољим стиховима, већ у његовим раним футуристичко-нихилистичким испадима” (Миљковић 1972: 234). Овај навод, у којем Миљковић неувиђено оспорава моћне надреалисте и деструктивну компоненту авангарде, остао је изван верзије текста с прве стране *Књижевних новина*. Ипак, Миљковић у тексту „Име наших дана” посредно одашиље полемички одговор на исказ из овде цитираног Давичовог написа „Да се разумемо” из исте 1959. године, где песник револуционар осуђује „високо, тобож естетичко, вредновање само конзервативних

писаца, а багателисање свих револуционарних” (Давичо 1969 XIX: 293). Ова је реченица очевидно дописана – јер не постоји у тексту под насловом „Патриотска и револуционарна поезија”: „Ако је поезија добра, она не може да буде реакционарна, па макар је писао Клодел, Елиот, Езра Паунд, Црњански или Дучић” (Миљковић 1959: 1).

Континуитет, култура, историја – јесу синоними за појам традиције који се враћао у простор поставангардног модернизма, па још у друштву у којем револуционарна владајућа партија хоће да измени све старо – и „лице земље” и „душе људи”. „Ми смо у прилици да суделујемо, али и да интервенишемо у процесу оформљења новог човека, довољно новог, исувише човека да не бисмо били убеђени да му ипак све претке и одјеке нећемо наћи само у прошлости, па, дакле, да их не треба тражити само у прошастим митовима” (Давичо XIX 1969: 140) – читамо у Давичовом прилогу „Разговор после десетог броја *Дела*” – у истој рубрици где читамо и наведено Мишићево залагање за разумевање „националне културе” и „сопствене митологије” – а Давичово становиште можемо узети као радикално изражено, али парадигматско за полазишта културне политике што оштро симболички поларизује појмове будућности и прошлости. У есеју „О књижевној традицији” из 1956. године Миодраг Павловић рашчлањује елементе и аспекте проблема модерног односа према наслеђу, актуелизованог педесетих година (Павловић 1958: 5–11), задржавајући се на Елиотовој теорији традиције, а исто чини и Јован Христић у тексту „О модерном у поезији” (Христић 1957: 19–25). На страницама *Дела*, од свеске до свеске, можемо пратити поступну промену тона у Давичовом помињању Елиотовог имена – од суздржаног респекта па дискретне резерве, до отворено негаторског, подругљивог става – како међу млађим модернистима односе превагу његове идеје, све видљивије и у часопису чији је покретач, а у којем се (свакако старањем Васка Попе) покреће и негује и рубрика с коментарима средњовековних књижевних текстова.

Када примећујемо да се програмски ставови припадника неосимболистичке групе из темата у *Младој култури* не одликују претераном одређеношћу, да су подстицајнији и говорљивији њихови стихови, ваља имати на уму књижевни и друштвени контекст у којем су обазриво срочени. Не треба заборавити да су, у првој половини педесетих, у књижевне полемике улазили аутори чији је статус у званичној културној поставци био неспоран, верификован партијским и ратним стажом. Позиција младих, надолazeћих песника, попут Миљковића, била је утолико деликатнија. Понајпре због споменутог статусног недостатка, али и због околности да опонирају покровитељима сопствених првих књижевних корака и пројектантима модернизма „у оквиру система”, с којима су делили отпор према неплодним противмодерним тежњама с друге стране књижевног простора. „Не ради се о постојећој књижевној политици”, изражава отклон и Милован Данојлић у темату „Реч је о неосимболизму”, „већ о стремљењу наше савремене књижевности” (Данојлић 1957 : 6). У окриљу ширег модерног стремљења, за које ће, више од деценију касније, Богдан А. Поповић говорити као о „великом, спонтаном покрету без јединственог теоријског или естетског програма, али зато о покрету чији

су мотиви познати и објашњиви, а последице далекосежне” (Поповић 1971: 119) одвијала се, с краја педесетих година, иманентна полемика с агресивним антитрадиционализмом књижевне, уједно и победничке политичке авангарде. У том је знаку наредна етапа еманципације модерног концепта у српској поезији, најпре у активирању запостављених извора домаће традиције. Зоран Мишић, најубедљивији бранилац модерности с почетка педесетих, на крају деценије креће у одбрану традиције у модерној књижевности и том питању посвећује бриљантне есеје „Поезија и традиција” (1960) и „Савременост и традиција” (1961), као и полемички есеј у прилог дигнитету националног наслеђа „Шта је то косовско опредељење” (1961). У реченом тематском домену је, не случајно, и читав завршни одељак Мишићеве збирке есеја *Реч и време II. Песничко искуство* (1963). Један од крунских, синтетичких резултата тога стремљења представља и Павловићева *Антологија српског песничтва XII—XX век* (1964), у којем програмски сабира, конструише историјски раскидан осмовековни песнички континуитет (в. Хамовић 2010: 195–208), избор из којег непомирљиви Давичо демонстративно повлачи своје песме. Теоријско освешћење модерних песника у новом поимању традиције, као и разноврсна песничка артикулација те свести, текли су интензивно половином XX века. И то је кључна тема другог таласа поратног српског песничког модернизма и залога високих резултата низа најистакнутијих аутора, све до данас. А ову тему је, за свога прекратког књижевног века, покренуо и Миљковић увођењем националних симбола у своју неосимболистичку праксу, неизбежно се разилажећи са, испрва песнички блиским, Оскаром Давичом, песником Србије бунта, слободарства и виталистичког импулса, али не и њене високе повесне и духовне традиције.

## ЛИТЕРАТУРА

- Давичо 1952: О. Давичо, *Поезија и отпори*, Београд: Ново поколење.
- Давичо XIX 1969: О. Давичо, *Пристојности*, Сабрана дела, књ. 19, Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост.
- Данојлић 1957: М. Данојлић, „Тражим светлост при којој се може писати, сазнавати и волети” (темат *Реч је о неосимболизму*), Београд: *Млада култура*, бр. 52.
- Јеремић 1957: Д. М. Јеремић, „Неосимболизам хоће да изрази симболе нашега времена” (темат *Реч је о неосимболизму*), Београд: *Млада култура*, бр. 52.
- Јеремић 1957а: Д. М. Јеремић, „Интегрални реализам”, Београд: НИН, бр. 315.
- Миљковић 1959: Б. Миљковић, „Име наших дана”, Београд: *Књижевне новине*, год. 10, бр. 107, 4. децембар.
- Миљковић IV 1972: Б. Миљковић, *Критике*, Сабрана дела, Ниш: Градина.
- Мишић 1963: Зоран Мишић, „Прилике”, у: *Реч и време I. Искушења поезије*, Београд: Нолит.
- Павловић 1958: М. Павловић, *Рокови поезије*, Београд: СКЗ.

- Палавестра 1972: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.
- Поповић 1971: Б. А. Поповић, *Поезија и традиција* (антологија 1951–1971), Београд: *Савременик*, год. 17, књ. 34, свеска 8/9, август–септембар.
- Хамовић 2010: Д. Хамовић, „Павловићева књига српског песништва” (*Антологија српског песништва* као потпора поетичког програма Миодрага Павловића), у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет.
- Христић 1957: Ј. Христић, *Поезија и критика поезије*, Нови Сад: Матица српска.

Dragan L. Hamović

REGARDING AN IMPLICIT POLEMIC BETWEEN MILJKOVIĆ AND DAVIČO

(Summary)

In this paper we analyse the context of the poetic turnaround in Serbian modernism after the Second World War. Our starting point is research on the manner in which the poets of the so-called second wave of modernism, predominantly neo-symbolist group, perceived the importance of literary tradition, indicating stratification within the modernist wing, exemplified by the implicit polemic between Oscar Davičo and Branko Miljković. The fundamental separation between the two modernist conceptions, the poetics of breaking up with the past and the one of a new synthesis, is more openly discussed in Branko Miljković's essay "Patriotska i revolucionarna poezija" ("Patriotic and Revolutionary Poetry"), published in its entirety after the poet's premature death. Introducing the theme of patriotic poetry along with the one of revolutionary poetry, privileged at the time, Miljković, in the integral version of the text, promotes the ideologically risky poetic idea of national symbols, beneath the mask of the official rhetoric, expressing the viewpoint that "culture is on the side of proletariat" and firmly opposing "the conception of revolution as belonging to hooligans" as well as the disparagement of all heritage, characteristic of the politically influential surrealists of the time. At the end of the year 1959, the auto-censored version of this text, entitled "Ime naših dana" ("The Name of Our Day"), appeared in the periodical *Književne novine*. In this shortened text, Miljković apparently sends a polemic reply to the statement in Davičo's text "Da se razumemo" ("To Understand Each Other"), published a few months earlier in the periodical *Delo*, condemning the "high, falsely aesthetic, regard for conservative writers alone, and underestimation of all revolutionary ones": "If poetry is good", Miljković wrote, "it cannot be reactionary, be it written by Claudel, Eliot, Ezra Pound, Crnjanski or Dučić." This sentence was obviously added afterwards since it is not present in the version of this text under the title "Patriotska i revolucionarna poezija". An immanent polemic with aggressive anti-traditionalism of the surrealist representatives of literary avant-garde, close to the totalitarian revolutionary regime, takes place in the second half of the 1950s, as illustrated by this example, and a number of other articles and essays (by Miodrag Pavlović, Zoran Mišić, Jovan Hristić). We are, obviously, talking about a new stage in the postwar emancipation of the modern concept in Serbian poetry, primarily in relation to older, neglected currents of the national tradition. Postwar modernist poets' raised theoretical awareness of the new evaluation of tradition, along with poetic articulation of this awareness, was very prominent in the 1950s. This is the crucial issue of the second wave of postwar Serbian poetic modernism and the promise of significant individual achievements of a number of the most distinguished representatives of recent Serbian poetry.

Зона В. МРКАЉ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## СУМРАК ЛИРИКЕ У ЧАСОПИСУ „НАША СТВАРНОСТ”

Мада дискутабилна по уметничком квалитету, поезија објављивана у часопису „Наша стварност” (1936–1939) пре свега очаравала снагом свог израза и острашћеношћу којом слика време из ког је поникла.

У овом раду разматраће се поетичка начела ангажованог литерарног израза песника и критичара који су објављивали у поменутом часопису за књижевност, науку, уметност и сва друштвена и културна питања (Ђ. Јовановић, Р. Зоговић, Ј. Поповић, О. Давичо...) које илуструје и избор из поезије страних аутора са различитих поднебља и из различитих периода, чија су дела преведена и штампана у „Нашој стварности” управо с тезом да се докаже смисао и значај ангажованог песништва, ствараног у духу „новог реализма” (Петефи, Лорка, Бајрон, Иго, Бодлер, Маларме, Елијар, Арагон, Зола, Брехт; поезија из источњачке збирке *Ши-Кинг*).

Синтагма „сумрак лирике”, дата у наслову овог рада, преузета је из истоименог чланка Јована Поповића у којем се истиче да су субјективна осећања значајних песника увек повезана са збивањима и тежњама свог доба, те њихове тежње нису у раскораку са тенденцијама друштвеног развитка.

**Кључне речи:** међуратни часопис, „Наша стварност”, поезија, поетичка начела, нови реализам.

Синтагма „сумрак лирике”, дата у наслову овог рада, преузета је из истоименог чланка Јована Поповића, објављеног у „Нашој стварности”, часопису за књижевност, науку, уметност и сва друштвена и културна питања, који је излазио у периоду од 1936. до 1939. године.<sup>1</sup> У овом чланку се истиче да су субјективна осећања значајних песника увек повезана са збивањима и тежњама свог доба, те њихове тежње нису у раскораку са тенденцијама друштвеног развитка. Упитник који је Јован Поповић ставио као интерпункцијски знак на крај поменутог наслова, подстиче нас да поново размотримо

---

\* mrkalj@ikomline.net

<sup>1</sup> О часопису „Наша стварност”, улози, месту и значају овог гласила у 40-им годинама 20. века, његовим програмским одредницама, уредништву и сарадницима, излагала сам на 39. Научном састанку слависта у Вукове дане, у оквиру подтеме *Књижевност и култура*, 2009. године (в. Мркаљ 2010: 403–411).

шта је за различите стране некадашњег сукоба на књижевној левици представљало гашење поезије и књижевности уопште, а шта њен процват и која је уметничка вредност поетских текстова објављиваних у међуратном часопису „Наша стварност”, из данашње перспективе.

У овом раду разматрају се поетичка начела ангажованог литерарног израза песника који су објављивали у „Нашој стварности” и представља се тежња аутора критичких написа да јасно и стриктно одреде функцију књижевности у периоду између два светска рата и истакну поетски бесмисао неангажованог антисоцијалног стиха.

У „Нашој стварности” штампане су лирске песме и одломци из поема 17 домаћих аутора. Објављене су *Печалбарке* Риста Ратковића (у овом гласилу он се јавља и под псеудонимом Вукадин Трпковић), потом *Мостови* Александра Вуча, *Голубови* Радована Зоговића, као и *Дошљаци – Пјесме Али Бинака*, *Давичова Србија*, *Мајци*, *Глад*, *Скоро*, *Три зида*, песме Десанке Максимовић *Девојка слуги смрт*, *Букова шума*, *Неко се сећа детињства*, *Радник чезне за одмором у природи*, затим – *Балада о једном детету* и *Кинеска ноћ* Чедомира Миндеровића (који се у поменутом гласилу представљао под псеудонимом Илија Катић), *Денови* и *Печал* Коче Рацина; избор из поезије Ђузе Радовића, Боглића, Мирка Бањевића, Јанка Ђоновића, песма *Беда* Момчила Тешића, *Уморство у граду* Михајла Лалића, *Гладно пролеће* Гргура Карловчана и *Срце у шуми* Ива Фрола.

Како су социјалну поезију тада махом писали некадањи модернисти, потом бивши надреалисти, а под утицајем романтичарских слободарских идеја и у духу новог реализма, у њиховим ставовима низали су се нагли заокрети који су се у потпуности супротстављали првобитним поетичким начелима аутора о којима је реч. Иако су Ване Живадиновић Бор и Марко Ристић у *Анти-зиду* истицали да „социјално опредељење надреалиста и њихово пуно прихватање историјског материјализма ниуколико не захтевају напуштање надреализма” (1932: 38), у „Нашој стварности” се ово мишљење истиче као заблуда јер „читава тематика надреализма показује напоре да сузи стварност”, нарочито њен друштвени карактер (в. Јовановић 1939: 64–78). Приметан је и заокрет од лирског импресионизма (нпр. Десанке Максимовић) ка реалистичкој сликовитости.

Гласноговорник „новог реализма”, Ђорђе Јовановић, пише у „Књижевном савременику” да „нови реалиста не смије да се ограничи само на своју инспирацију, на своју снагу опажања, на золиновски педантно инвентарисање, на прустовску рендгенологију, или на површна морализирања. Нови реалиста мора да буде и даље пјесник, психолог и моралиста, али никако не смије да не буде и социолог, никако не смије да буде слијеп или недовољно видовит за суштину и сложеност друштвених збивања. Све психолошке и моралне појаве које обрађује мора да покаже као појаве на горостасном друштвеном организму; немири и страсти, лирика тог новог пјесника не смију да буду подаци о херметичном субјекту – јер један такав субјекат не постоји” (1936: 14).

Поезија објављивана у „Нашој стварности”, често не врхунски естетски обликована, ипак у потпуности одговара потребама тренутка из ког је поникла. Њена основна функција овде се може именовати као дидактичка. Сродност мотива (сиромаштво, ратна страдања, долазак у град који не обећава, одлазак у печалбу, напуштање села, људи без пристаништа, болесници, несрећници, сирочад...) обликују блиске песничке слике пуне песимизма и неправде, глади, болести и смрти. Ту завичајни предели нису окупани сунцем, богати плодовима и житом. Из слика природе избијају умор и безнађе, гола равница и прашњави путеви. Поезија је час успомена, час занос, али чешће оптужба и клетва; понекад борбено оптимистична. У њој се не опева природа због своје лепоте, љубав због патње срца, град због туге за завичајем, болница због болести и меланхолије. У њој су и голубови гледани кроз болничка окна или решетке затвора (Зоговић).<sup>2</sup>

Пишући о међуратној лирици југословенских народа (1919–1941), Предраг Палавестра је истакао да је „спрега политике и поезије, ојачана вулгарно-марксистичком теоријом одраза и естетиком социјалистичког реализма, наметнула српској поезији нова књижевна мерила” (1981: 353) према којима се вредност неког дела одређивала искључиво на основу његове друштвене функције која се постизала првенствено такозваном делујућом формом као свеопштом формулом за поједностављивање поетског израза.

Без обзира на тачност овог коментара, ни песницима, а ни критичарима који су објављивали у оквиру „Наше стварности” не може се замерити на тежњи да своју књижевну реч употребе као подстицај народним масама и читалачкој публици у оквиру своје специфичне борбе за правду.

Вођен том идејом говори и Марко Ристић о књизи *Антологија српско-хрватске послератне лирике* коју је приредио и чији је предговор написао Ђуро Гавела. Основна замерка овој антологији, по мишљењу Марка Ристића, односи се на мотив Ђуре Гавеле да не саставља приказ књижевноисторијске панораме нашег послератног песништва (мисли се на Први светски рат), пресек песничких покрета који су се у том времену јавили, као ни преглед њихових карактеристичних уметничких појава, већ да са намерама искључиво субјективно-естетским, које га стављају у позицију изнад свих осталих песника и дају му право да просуђује и саставља овакав избор, руководећи се само својим сопственим укусом, ствара своју личну антологију.

Ристић констатује да принцип који је Гавела наследио од Богдана Поповића да „песма треба да буде цела лепа” није адекватно примењен, јер су многи песници као: Аугуст Цесарец, Станислав Винавер, Милош Црњан-

<sup>2</sup> Од лирике, објављиване у „Нашој стварности”, „уметнички најквалитетнија је поезија Оскара Давича (*Србија, Мајци, Глад...*), иако и већина песама других аутора представља добро одабране и уметнички квалитетне примерке. *Дошљаци – Пјесме Али Бинака, Голубови, Повратак у љечилиште и Пуста стада* Радована Зоговића представљају најлепши део његовог стваралаштва. Социјална поезија Коче Рацина (*Денови, Печал*) и Десанке Максимовић (*Девојка слуги смрт, Букова шума, Неко се сећа детињства, Радник чезне за одмором у природи, Сељанкина тужбалица...*) такође заузима видно место у овом гласилу. Занимљиво је поменути да се чувени прозни писац Михајло Лалић јавља с песмом *Уморство у граду*. Чедомир Миндеровић објављује *Баладу о једном детету*, а Александар Вучо поему *Мостови*” (Мркаљ 2010: 409).

ски (са једним изузетком), Растко Петровић, Раде Драинац, Милан Дединац, Александар Вучо, Душан Матић, или Радован Зоговић, изостављени. Марко Ристић највише замера Гавели то што је одбацио у потпуности и модернизам и социјалну лирику. „Читава послератна српска и хрватска књижевност, кад би се о њој судило само о песмама којима је она у овој *Антологији* приказана (са неколико изузетака) указивала би се као безизлазно банална, несавремена, сентиментална, декадентна, заостала, беспредметна. Ми добро знамо да она није таква” (1937: 43).

Управо последњи навод из критике М. Ристића садржи и мишљење овог аутора о поезији која није социјално обојена, о љубавној лирици, о неангажованим стиховима. Уметност ради уметности, као девиза, свакако није нашла место у „Нашој стварности”.

Друге године излагања „Наше стварности”, Радован Зоговић објављује додатак чланку о Бранку Теодосићу *Али пјеснику срећу губи* у оквиру *Шалоозбиљне монтаже*, у ком објашњава како се може препознати лажна социјална поезија: „Лажну поезију (социјалну) препознаћете, поред осталог и по томе што пјесник нема правилног схватања пјесничке материје коју обрађује, што у тој материји не види њена унутрашња својства; што напредне снаге живота не избијају из схватања живота која се подударују са својствима живота, него се живот види једнострано, дешператна малограђанска једностраност уноси се у живот, који се приказује као проституција (лажни социјални песници нарочито радо певају о проституцији!), алкохол, туга, биједа...” (1937б: 106).

Поједини аутори, сарадници „Наше стварности”, показивали су своју отворену антипатију према модернизму. Критички се освртало на књижевни рад Станислава Винавера, Тодора Манојловића, Симе Пандуровића. Експресионистима је највише замерано што не уочавају промене које се дешавају у друштвеној стварности и тадашњем књижевном животу (в. Јовановић 1939а: 134). У наступима појединих представника модернистичке струје, критичари „Наше стварности” (највише Велибор Глигорић, Ђорђе Јовановић и Радован Зоговић<sup>3</sup>) виде жељу да се уместо старих наметну нове књижевне догме и нови неприкосновени ауторитети. Иритирала их је рекламерска поза модерниста и претераност у експериментисању (уп. Јешић 1975: 698).

У тексту *Сима Пандуровић и напредна поезија*, Радован Зоговић је коментарисао књигу песама Марка Видојковића *Песме*, са предговором Симе Пандуровића. Зоговић сматра да из целе књиге поезије интерес заслужује само предговор.<sup>4</sup> Иако Сима Пандуровић напада у овом предговору социјалну књижевност, говорећи да је у времену када се умире, поезија депласирана, Зоговић истиче Пандуровићеву песничку снагу и његов допринос култури српског народа (в. 1937а: 28). Пандуровић је пребацио социјалној књижевности

<sup>3</sup> Критикујући претходне књижевне правце и истичући књижевност новог реализма, Радован Зоговић је у тексту *Осуде без призива* истакао програмску оријентацију књижевности за коју се залаже. Символизам, футуризам, надреализам, за њега су представљали декадентну књижевност која „нељудски одваја књижевност од друштва” (1938: 37).

<sup>4</sup> Осврћући се у поменутом чланку на Пандуровићеву тврдњу да „поезија умире”, Зоговић наглашава да је чињеница да једна врста поезије умире, али да се рађа друга, нова, садашња и будућа, која стваралачки укључује и себе и развија све позитивне елементе старе поезије.



да и најлепша и најисправнија идеологија сама по себи не доприноси ни најмање вредности једне песме или књижевног дела. За разлику од овог схватања својственог многим књижевницима и критичарима – противницима ангажоване књижевности, Радован Зоговић је истицао да идеологија сама по себи не може да чини једно уметничко дело уметничким, али да може да допринесе свеопштој вредности уметничког дела. Образлажући називе које су му разни критичари давали (уметник у служби партије; комесар наше књижевности...), Зоговић је једном приликом рекао: „А што се тиче тенденциозности умјетности – свака је умјетност тенденциозна, само реакционари писци прогресивну тенденциозност проглашавају за „ангажованост”, а своју тенденциозност за „неангажованост”, односно – за „чисту умјетност” (1981: 96, 97).

На овај чланак може се надовезати чланак Јована Поповића *Сумрак лирике?* (1938: 140), где аутор истиче свој став о књижевности и поезији у оквиру ње. У њему се осврће на изјаву Симе Пандуровића који, као талентовани песник-декадент, брише из постојања све што је код нас у области поезије створено изван и после његовог часописа „Мисао” и о томе казује:

„Прави песници су баш по томе песници што у судбоносна, трагична и величанствена времена не певају по стоти пут већ опевана субјективна расположења.” Заједно са Р. Зоговићем Јован Поповић истиче став да „песник не треба да се схвати као болесник коме треба брижљиво држати главу и подметнути посуду да се искашље, него као борац за своја уверења, као тумач осећања огромног броја људи, који треба да високо држи бакљу своје мисли и онда када би други моментално клонули” (1938: 141).

Наводећи неминовност повезаности важног историјског тренутка и у њему актуелне књижевности, Јован Поповић је у *Сумраку лирике?* истакао: „Песник је и раније и сад, често изражавао своје доба баш онда када је и најинтензивније изразио своја сопствена осећања. Наиме, субјективна осећања значајних песника увек су повезана са збивањима и тежњама свога доба, и њихове тежње нису у раскораку са тенденцијом друштвеног развитка. (...) Таленат који песник има није оправдање или извика за његову неодговорност или неурачунљивост, него обавеза, обавеза која ће испунити оно што његово време поставља његовом таленту. Тај захтев не поставља нека песничка школа, него историја човечанства” (1938: 146).

Аутор који се у „Нашој стварности” огледао и као песник и као књижевни критичар, био је Оскар Давичо. Говорећи о песмама Тина Ујевића, Давичо говори о времену када је Ујевић прешао из Париза у Београд, о времену супротности, сукобу „старих” и „младих” и запажа: „Ујевић, разочаран призорима Београда иза кулиса, призорима који су му се згадили, жели да побегне из града као и многи интелектуалци пре и после њега (...) Он постаје сам; бoем, анархиста, он не признаје власт ни једног човека над собом, он лута по Богу узнемирен или кротак, заплашен смрћу или помирен с њом. Он је један од анахронизама нашег доба: интелектуалац који се није продао десници, али интелектуалац који није пришао левици. Таквих је још врло мало” (1938: 185).

Потом аутор чланка наводи Ујевићеву поему о рукама и каже: „Не може се тако певати о радним рукама, а не бити им близак, а не бити с њима, ако не данас већ, а оно сутра, коначно”.<sup>5</sup>

За разлику од Оскара Давича који је уважавао стваралаштво Тина Ујевића, Велибор Глигорић је Црњанског, Винавера, Манојловића, па и Ујевића, називао „модним књижевницима”. Замерао је модернистима говорећи да су заузимали став да нико осим њих самих нема права да их критикује. Такође, истицао је окренутост наше књижевности с почетка XX века Француској (парнасовцима и симболизму), а у време 20-их година XX века Америци, као и запостављање наших узора.

Говорећи о развојном путу песника Радована Зоговића, Јован Поповић је у уводном делу истоименог чланка рекао да је много замерано социјалној литератури на њеном изразу, уметничком делу и значају, истичући да су је сматрали пасторчетом књижевности. Поповић је констатовао да су се многи песници равнали по старим узорима заобилазећи Јакшића, Змаја, Кочића. Поезија Радована Зоговића је, по мишљењу аутора овог чланка, често постизала свој естетски и друштвени склад. Временом се Зоговићев стих „ослобађа тежине и постиже жељену лакоћу и свежину”. Притом Поповић мисли на нагомилане експресије у неким Зоговићевим песмама (нпр. у песми *Интелектуалци умирућег света*) и на лакоћу певања о успоменама из детињства (стихови о Али Бинаку).

Он не пориче објављивање и појединих „неталентованих” радова који су потресно сведочење о времену и животу, због чега је социјална литература сматрана излишном, већ покушава да образложи разлоге који су до тога довели.

Притом треба узети у обзир и период када је социјална књижевност почела да се развија. У чланку *Поезија и критика* Чедомира Миндеровића објављеном у часопису „Књижевни савременик” (који 1938. год. мења назив у „Култура”) овај писац је дао оцену социјалне поезије. Истакао је да је она више голи документ друштвене стварности, него права поезија, као и да појава социјалне поезије има више политички него литературни значај.

У осврту на Драинчеве „Осврте”, Ђорђе Јовановић је изнео: „Драинац је песник. Тачније: Драинац је некада био песник, и у некадањој, данас већ разбуцаној екипи „модерниста” Драинчева лирика је спадала међу најснажнија поетска остварења до којих су били кадри да досегну београдски литерарни авангардисти”. Потом Јовановић додаје врло ефектно: „Некада је Драинац био *бандит или песник*. То му не треба спорити. Али, он већ давно није више песник, и многи знаци говоре да има мало изгледа да то поново постане” (1938: 222).

Изузетно критички и у моментима иронично односи се Ђорђе Јовановић према поезији Станислава Винавера у чланку *На чардацима и вајатима Ви-*

<sup>5</sup> „Пролазе поред гробница, цркава, сабора, совјета, кућа, иду по пољу, по гори, по мору и у висине неба, и свуда доносе жељу истога срца врућа, и свуда ишту: правде, слободе, хлеба” (в. Давичо 1938: 187).

наверовим. Из ове критике избија отворена нетрпељивост према Винаверу и његовој поезији, журнализму и мемоарима. Јовановић га чак назива „зурлашем покојног модернизма” који не примећује никакве промене у тадашњем књижевном животу. „Дуга је и живописна путања Винаверова. Тај песник свемирског немира и идеолог поратног модернизма, тај плодни новинар који је из демократско-републиканске штампе превеслао догде где је данас... и тај Винавер – мемоариста који толико епски прича о својој драгоцености улози у нашој културној чаршији – увек је желео да се прикаже као пионер, као крчилац, срчани муж наш пун самопрегора који се прима незахвалне улоге да скида наше књижевне жабокречине...” (1939б: 134). Негативно мишљење о улози Станислава Винавера у нашој књижевности, делили су са Ђорђем Јовановићем и остали чланови уредништва „Наше стварности”.

Књижевни критичари, сарадници „Наше стварности”, утицали су на формирање књижевног укуса читалачке публике и покушавали да јој наметну програмска уверења, којих су се сарадници часописа држали, и објављивањем преводне књижевности. Избор из поезије страних аутора, са различитих поднебља и из различитих периода, чија су дела превођена и штампана у „Нашој стварности”, доказују смисао и значај ангажованог песништва, ствараног у духу „новог реализма” (преводе се песме Петефија, Лорке, Бајрона, Игоа, Бодлера, Малармеа, Елијара, Арагона, Золе, Брехта; поезија из источњачке збирке *Ши Кинг*).<sup>6</sup> Неупадљиво, ако се сагледава на основу цензуре, али тенденциозно и доследно, реченицу за реченицом, уредништво овог часописа градило је чврсти став каква књижевност мора бити, а не само каква би ваљало да буде.

Свеукупно гледано, сумраку лирике у „Нашој стварности” претходила су турбулентна времена. Из тог периода, ретке су песме које су остале да сијају. Потом је, у ратном мраку, лира утихнула.

## ЛИТЕРАТУРА

- Давичо 1938: О. Давичо, „Песме Тина Ујевича”, Београд: *Наша стварност*, бр. 13/14, 185.
- Живадиновић-Бор, Ристић 1932: В. Живадиновић-Бор и М. Ристић, *Прилог за правилније схватање надреализма*, Београд: Надреалистичка издања.
- Зоговић 1937а: Р. Зоговић, „Сима Пандуровић и напредна поезија”, Београд: *Наша стварност*, бр. 7/8, 28.
- Зоговић 1937б: Р. Зоговић, „Шалоозбиљна монтажа”, Београд: *Наша стварност*, бр. 7/8, 106.
- Зоговић 1938: Р. Зоговић, „Осуде без призива”, Београд: *Наша стварност*, бр. 15/16, 37.

<sup>6</sup> Више о преводној књижевности у часопису „Наша стварност” видети у раду *Филозофска позадина „Наше стварности”, часописа за књижевност, науку, уметност и сва друштвена и културна питања (1936–1939)* (Мркаљ 2011: 295–317).

- Зоговић 1981: Р. Зоговић, „Радован Зоговић о себи и свом књижевном делу” (интервју с Јевтом М. Миловићем), *Никшић: Споне*, децембар 1981, 96–97.
- Јешић 1975: Н. Јешић, „Часописи Велибора Глигорића I”, Београд: *Књижевна историја*, VII, 28, 698.
- Јовановић 1936: Ђ. Јовановић, „Књижевност и нови реализам”, Београд: *Књижевни савременик*, бр. 7, 14–21.
- Јовановић 1938: Ђ. Јовановић, „Осврт на Драинчеве ’Осврте’”, Београд: *Наша стварност*, бр. 15/16, 222.
- Јовановић 1939а: Ђ. Јовановић, „Арагон”, Београд: *Наша стварност*, 17/18, 64–78.
- Јовановић 1939б: Ђ. Јовановић, „На чардацима и вајатима Винаверовим”, Београд: *Наша стварност*, бр. 17/18, 134.
- Мркаљ 2010: З. Мркаљ, „Часопис ’Наша стварност’” у 40-им годинама XX века (улога, место и значај), у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, Књижевност и култура*, 39/2, Београд: МСЦ, 403–411.
- Мркаљ 2011: З. Мркаљ, „Филозофска позадина ’Наше стварности’”, часописа за књижевност, науку, уметност и сва друштвена и културна питања (1936–1939), у: В. Половина (ур.), *Анали Филолошког факултета*, вол. 23, бр. 1, Београд: Филолошки факултет, 295–317.
- Палавестра 1981: П. Палавестра, „Међуратна лирика југословенских народа 1919–1941”, Београд: *Савременик*, LIV, бр. 10, стр. 350–369.
- Поповић 1938: Ј. Поповић, „Сумрак лирике?”, Београд: *Наша стварност*, бр. 15/16, 140–146.
- Ристић 1937: М. Ристић, „Збирка најлепших примерака послератне српскохрватске лирике”, Београд: *Наша стварност*, бр. 7/8, 43.

Zona V. Mrkalj

#### THE TWILIGHT OF LYRIC POETRY IN “OUR REALITY”

(Summary)

Although questionable by artistic quality, the poetry published in the journal “Our Reality” (1936–1939) primarily captivates with the strength of its expressions and the passion by which it pictures the time from which it sprang.

In this paper, we discuss the principles of engaged literary poetic expression of poets and critics who wrote in the aforementioned magazine “for literature, science, art, and all the social and cultural issues” (Ђ. Јовановић, Р. Зоговић, Ј. Поповић, О. Давићо...) illustrating a selection of poetry by foreign authors from different climates and at different times, whose work has been translated and printed in “Our reality” just to prove the thesis that the meaning and significance of engaged poetry exists, composed in the spirit of “new realism” (Petöfi, Lorca, Byron, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Eluard, Aragon, Zola, Brecht, poetry collections from the eastern *Chi-King*).

The phrase “the twilight of poetry”, given in the title of this paper, is taken from the eponymous Jovan Popovic’s article which points out that the significant, subjective feeling of the poet is always associated with the events and trends of their time, and their aspirations are not in step with the trends of social development.

Stevka S. ŠMITRAN\*  
Università di Teramo  
Facoltà di Scienze Politiche

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## АНТОЛОГИЈА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА ИТАЛИЈАНСКОМ

У раду се говори о обновљеном преводу *Антологије савремене српске поезије* на италијанском, о преводу као „личном искуству“, о преводу који значи „рећи исту ствар на другом језику“, о пјеснику-преводиоцу који се налази између два језика и има значење само једне поезије.

**Кључне ријечи:** српска поезија, антологија, превод на италијански, српска савремена поезија.

У италијанском језику у последње вријеме, двије деценије послје грађанског рата на Балкану, неосјетно је термин византијски – „бизантино“ (претестуозан, педантан), замијенио балкански – „balcanico“ (нестабилан, хаотичан). Супституција првог и употреба новог термина директни је утицај историјских збивања и новог политичког поретка на Балкану. Евидентно је да се термилошка замјена не да објаснити тако једноставно, нарочито кад се зна да је византијска империја трајала једанаест вјекова, а да је Балкан био под турском окупацијом пет вјекова.

Лингвистичка нетачност, ипак, одсликава перцепцију да се двије стварности могу довести у везу. С једне стране Посејдон, који управља своје коње на мору подижући таласе, с друге, народ који вјерује да се у поноћ на Светог Виту све ријеке боје у црвено, с том разликом што је антички критски мит општепознат, док је средњевјековни косовски мит остао непознат западној цивилизацији.

Распад Југославије и нови територијални поредак промијенио је лингвистичке конотације, што је непосредни ефекат новонасталих територијалних граница. Како се све то одразило на српску поезију у новом историјском поретку, и какав је одјек такве поезије у преведеном језику?

---

\* ssmitran@unite.it

Ово су била питања која су, у лето 2007. године, претходила изласку *Антологије савремене српске поезије* на италијанском (*Antologia della poesia serba contemporanea*), у мом преводу у тематском броју часописа „Tracce”.<sup>1</sup>

Помињући у Уводној напомени мој превод *Антологије поезије бивше Југославије* (*Antologia della poesia dell'ex Jugoslavia*) из сада већ далеке 1996. године – завршила сам приказ питањем: каква будућност предстоји тој поезији, на које сам потврдно одговорила, да ће та поезија бити снажна и катарзична.

Узгред напомињем да је *Антологија* била награђена за превод и добила значајне критичке приказе у дневној и периодичној штампи од стране познатих имена италијанске културе.

То ми је била надокнада за све неугодности – благо речено – које су претходиле тој публикацији. Наиме, рат на Балкану је био у пуном јeku и нико од пјесника није хтио да се нађе у антологији која није представљала сопствени националитет, сопствени језик, сопствено нарјечје. Сасвим је јасно да *Антологија* није задовољавала овакве критеријуме, будући да је била започета прије ратних сукоба и са другачијим претпоставкама.

И док се чинило да је свјетска јавност тада до најмањих детаља познавала историју порушених земаља, што се, као што је познато, убрзо испоставило нетачним (изузимајући географске карте и мапе свих врста), ја сам се упорно питала да ли је у поезији Балкана била „најављена историја”. Имала сам на уму оно што Јакобсон назива „комуникација”, на којој највише инсистира и преко ње све усредсређује: „Установити комуникацију као такву, концентрисати се на комуникацију за комуникацију: она је поетска функција језика” (Jacobson 1959: 12).

Мислила сам да се више никад нећу бавити преводом поезије, а десило се да сам касније, између осталих, превела поезију Иве Андрића, Миодрага Павловића и других аутора. А сада се поново враћам малој хрестоматији српске савремене поезије, као обновљеном и допуњеном издању, као посебној књизи. Ново монографско издање треба да одслика садашње стање српске поезије, да се упореди са вриједностима које су јој претходиле и утврди колико је успјела да се естетички дистанцира од историјске позадине. Јер стање поезије једног народа је и вјеродостојна историјска и социјална слика тог народа. Та одговорност пјесника пред читаоцем данас се више него икад подраумијева, нарочито код народа чија се историја и географија дефинитивно промијенила.

Сасвим је вјероватно да и ова антологија, као и све остале, неће задовољити многе, али ако се познају ограничења овог изазова, исто тако се знају и његове предности.

Како је једанпут добро запазио пјесник Франко Фортини (Franco Fortini) преводећи *Фауста* (наводим по памћењу), превод је *невидљиви* труд, сматра се личним милосрђем, као кад неко стигне до ходочашћа да искупи завјет.

Ризик који прати превод једне антологије тиче се прије свега избора аутора који у њу улазе и, како се може претпоставити, изазива незадовољство

<sup>1</sup> „Tracce”, XXIV, 2006, N. 82–83, pp. 131.

искључених аутора. Али ако су, с једне стране, пјесници који нису ушли у антологијски избор незадовољни, с друге стране стоји антологијски избор поезије чији је циљ да буде „репрезентативна”.

Бити заступљен у једној антологији има значење припадности једном систему не само лингвистичког типа већ аксиолошког који тематски обиљежава књижевне тенденције које су препознатљиве у преводу на друге језике.

У датом случају, српске поезије на италијанском, убрајају се сви вриједносни елементи, а они се тичу естетике поезије у садашњем тренутку свог настанка, поезије која се доживљава у тренутку свог стварања, која настаје испред наших очију. У оваквој антологији манифестује се свеобухватни израз поезије и пјесника у којој је и читалац протагониста, будући да је и он сам „унутра” и „у” актуелности субјекта са којим је у дијалогу.

Ради се о поезији која није гледана са дистанце, која је прегнантна, без поређења, без размјеравања. Ради се о поезији која се сагледава у самом тренутку свог дејствовања и која, овог пута, није зависна од критичког апарата, како је то било у претходним преводима, мада је свака транспозиција пропраћена добро познатим, у преводилачкој пракси, латинским глаголима који од средњег вијека прате технику превођења: 1) *transfere* („превести”), 2) *vertere (convertere)* („упутити једну ријеч према другој”), 3) *explicare* („превести”, „слободан превод”).

Сваки од ових глагола има значење преношења текста из једног језика у други, из једне културе у другу, из једне цивилизације у другу. Вјештина превођења подразумијева теоретски и истраживачки и нетеоретски лични начин преношења са једног језика на други. У основи сваког превода имплицитан је избор између садржаја и форме који пружа читав низ могућности у преводу једног поетског дјела. А даље, ако би се привилеговала херменеутика дјела које се преводи, могуће је да би се добила штур и експликативна поезија, или у супротном случају, ако би се привилеговала музикалност стиха, могле би се поткрасти грешке у преношењу.

Како се, дакле, равнати међу овим ограничењима и који пут бира преводилац?

И ја сам, тражећи одговор на питање шта је превод, пошла „од личног искуства”, „од конкретног искуства”, питајући се да ли је то „рећи *исту* ствар на другом језику” (Есо 2003: 9), како каже писац, говорећи о својим преводима *Exercices de style* Кеноа (Queneau) и *Sylvie* Жерара де Нервала (Gérard de Nerval). Умберто Есо је започео своју студију о преводу и преводиоцима дефиницијом „рећи исту ствар на другом језику”, да би се одмах затим од ње оградио, суочавајући се са проблемима који би, како сматра, требало да утврде шта у ствари значи „рећи *исту* ствар”.

Код Ека су теоријски проблеми превођења попраћени примјерима из личног искуства, везани за искуство „преведеног аутора” и преводиоца, док за теоретичара превођења, који (по њему) „најчешће никад није преводио”, не гаји никакве симпатије. „Питам се да ли, да би се обрадила једна теорија превода, није истовремено неопходно, не само да се испитају многи примјери превода, већ да се имало бар једно искуство од слиједећа три: да ли

си контролисао превод неког другог, био преводилац и преведен – или још боље, био преведен и сарађивао са својим преводиоцем” (Есо 2003: 13).

Правилно речено и без приговора, али ако пређемо на конкретан случај, на превод антологије српске поезије која има своје културолошко значење, сва ова питања су још комплекснија са својим товаром прошлости, данас са новим границама и све ужим простором.

Састављач антологије истражујући национално, повезује поезију и историју, естетику и културу, наставља и обнавља њихову својственост и препознатљивост да би потврдио њихово трајање.

Трајање овдје подразумејева идентитет, а он се у случају малих народа са стране види као народ велике историје која изискује херојство.

Неки теоретичари на западу у последње вријеме све више се у својим приказима питају да ли постоји могућност да поезија буде уништена од историје. Тежња за слободом је постала главна тема савременог човјека, а да би се реализовала, за то је потребна велика храброст. Српски народ је сачувао епитет херојства и када се говори о српској поезији на италијанском, не може да се не помене *Ode alla nazione serba* (*Ода српском народу*) коју је Габриеле Данунцио (в. Шмитран 2004) објавио 24. новембра 1915. године у „*Corriere della sera*” (D’Annunzio 1964: 1040). Са изузетном прецизношћу детаља у четири стотине двадесет стихова описује *serbica gente*, величајући српске владаре са јуначким срцем који су у епоси златног средњег вијека били цареви, писци, јунаци.

Као што је познато, остали су „исписани” у српској усмености и писмености, што је јединствен примјер у европској поезији. Док се у Европи рађао емпиризам и рационализам Галилеја, Декарта и Спинозе, који је радикално промијенио европску мисао, када су постали културни споменици модерне западне цивилизације, српска, као и остале балканске културе, стале су уз њено раме преко бајки, балада, молитава, бесједа, похвала. Успон европске афирмације Србије и српског народа остао је непоновљив.

Од тада се пагански и хришћански митови мијешају, а и сам живот је у својој основи остао уско везан за поетско надахнуће.

Треба овоме додати да се из житија средњовјековних светаца много научило: постојање зла и архетип непријатеља, који прати човјека као сјенка. То је *импринтинг* који се, натопљен крвљу враћа у сјећање које пјесник обликује у нове поетске фигуре и пјесничку лексику о „краткоћи живота”, с том разликом што овдје живот није одрицање већ пролазност.

Подсејетимо се на библијске ламентације Јеремије и Ахилов плач за умрлим Патроком, који се по интензитету пјесничког израза налазе у истој равни са Лазаревим говором ратницима и Миличином тужбалицом.

Да ли би ово у данашњем тренутку могло да привуче страног читаоца српској поезији, или ће њена парабола и даље остати енигма, тешко је на то одговорити, знајући да никакав историјски догађај није досада промијенио спознају о српској, балканској и источноевропској поезији, мада је интересовање за њих остало непромијењено. Треба, свакако, имати у виду да један народ што је више везан за сопствену прошлост, толико више остаје непознат свјетској култури.



Уобичајено је да историчари књижевности славистике у Италији најчешће аргументују свој однос са српском поезијом и књижевношћу у познатом понављању чињенице да се учена Европа упознала са српском поезијом преко Алберта Фортиса, падованског опата и натуралисте, који је први превео *Хасанагиницу* на италијански са којег је, како је познато, Гете начинио њемачки превод, а касније су слиједили француски, енглески и преводи на друге језике. „Ми Италијани можемо да се похвалимо да смо први открили народне српскохрватске пјесме који се с правом могу упоредити са *Cantico dei cantici*, са Хомером, са најзначајњим дјелима човјечанства. Превео их је падовански опат Алберто Фортис који је у свом дјелу *Viaggio in Dalmazia*, објављеном 1774. године у којем се налази и чувена пјесма *Невјеста Хасан-аге* у двојезичном издању, епски драгуљ, који је Гете превео на њемачки” (Urbani 1938: 667).

Да би се добила представа садашњег стања српске поезије и књижевности и обновило интересовање за њу, требало би проучити културна и историјска збивања авангарде и модерне, када је југословенска и српска поезија била у токовима европске књижевности. Као потврда може да послужи коментар о Андрићевом *Ex Pontu*: „[...] прошао је кроз руке свих младих Југословена. Меланхолична али ипак блистава и очито тужна, то је књига једног снажног писца који је знао да извуче из затворености душе патњу читавог једног народа” (Russo 1938: 664).

Након Другог свјетског рата политичко-идеолошке промјене су се одразиле у покрету социјалистичког реализма и књижевности љевице, у националним границама Југославије, који су се неким облицима њиховог дјеловања доводили у везу са истим књижевним покретима у Русији, али нису побудили интересовања вриједна пажње у преводима на друге језике. Тај период дистанцирања југословенске од европских књижевности, потрајао је превише дуго да би се могао оправдати.

Свима је јасно да је улазак југословенске књижевности у свјетску књижевност дошао додјелом Нобелове награде Иви Андрићу 1961. године. Подсјетимо се да је у мотивацији поменут „епос” као основа романа *На Дрини ћуприја* и главна одлика и естетички критериј југословенске књижевности. Дакле, није чудновато што је избор пао на Андрића и што је ехо средњег вијека био пресудан, знајући да је највећи омаж који је једном историјском периоду посветила поезија, настао на тлу бивше Југославије. Чињеница је да су се пјесници одувјек у тематици, а посебно у синтакси, враћали народном језику.

Али и тај, најсвјетлији период југословенске књижевности није остварио жељене резултате; на једној страни два политичка блока, на другој несврстана Југославија, били су препрека за улазак југословенске књижевности на велика врата свјетске књижевности. Тада су Иво Андрић, Мирослав Крлежа и Милош Црњански били стубови књижевности када је она била на непоновљивом нивоу, и која, нажалост, није изашла из оквира малог језика, мада културолошки неспремна да се укључи у токове свјетске књижевности.

И данас, двадесет година од ратова и распада Југославије, српска поезија има сличну судбину, или је чак у тежој ситуацију, с обзиром на то да се

мало познаје и проучава, и као језик и као пјесничко надахнуће који су одраз једне културе.

У ексерцирању побројаних елемената не може се изоставити, као директна посљедица грађанског рата, расејање народа које се одразило и на књижевност.

У данашњој српској књижевности примјер аутора – номада оличава Давид Албахари и биографски – живи између Србије и Канаде, и умјетнички, полазећи увијек од личног искуства обликује мит узет из народне поезије.

Неки од писаца отишли су у егзил и то странствовање, у европским земљама, на другим континентима и у другим самосталним државама бивше Југославије, одразило се превасходно код пјесника одлазника који су непосредан регистар збивања и промјене у култури једног друштва.

Писци из двије земље, из два језика одувјек су тематски и лингвистички обнављали књижевност – да поменем само два свјетска пјесника добитника Нобелове награде, као што су Јозеф Бродски и Чеслав Милош – и који у нашем концепту, могу да послуже као примјер.

Дакле, ако се српска поезија сагледа у ширем контексту, она се неминовно веже за традицију, али је њена синтагма данас нешто друго.

Као и код свих народа, митолошко у српској поезији није остало статично, већ се оно мијењало кроз вријеме, подешавајући се сопственој култури. Митови служе да објасне природне феномене и истичу културну различитост међу народима.

Сусрет и судар цивилизација, језички распон, обновљена мисао, рационално и емотивно, присутни су у савременој српској поезији и као дијалог, и као конфликт. Јасно је да овај аргумент мора имати своје мјесто у оквиру теоретског истраживања, а самим тим наћи ће се и у преводу. Природно је да боравак у другом језичком систему може да делује или као „одлазак” или као стално „враћање” у свој дом, у историју свога народа.

Само се по себи разумије да пјесник из далека може да осјећа носталгију према прошлости своје земље и према историји свога народа, или их може сматрати и пјеснички обликовати у саставу ширег простора. Овакво сагледање и поглед са спољашње стране – као преводилац, и са унутрашње стране – као аутор, у српској савременој књижевности, колико знам, нико није досада, проучавао.

Прије него што се упитам зашто се поново упуштам у превод, треба да кажем да су ми пјесници индиректно и не знајући пружили задовољство, више него тешкоће, да се нађем у новоизнађеним синтагмама чији садржај ми сам налази свој стих у италијанском. Говорим овако јер знам „из искуства” шта то значи, да се подсетим Ека. У улози аутора, могу да додам да је историја мог народа постала аналогија моје личне биографије. То су једино сигурно повлашћени тренуци које пјесник зна да чита. Као преводилац, међутим, ништа није у биљешкама и тражењу правога израза било бољи водич од Дантеа, који као опомена упозорава: “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia” (*Conv.* I, VII 14).

Превод је рушење хармоније коју је пјесник успоставио, пишући поезију као акт свједочења свакодневнице скандиране сопственим ритмом који усавршава. А ритам је, како сваки пјесник зна, цитираћу Мајаковског „основ сваког пјесничког дјела као унутрашњи шум који га читавог пресијеца” (Мајковски 1961: 231). Ваља овдје напоменути да је ритам општа одредница нарочито у поезији словенских народа гдје је, по ријечима Блока, „сам пјесник носилац ритма” (Blok 1928: 216).

То значи да пјесници са изузетном прегнантношћу чувају поетичност сваке и најмање ствари, са бујицом ријечи која озари тренутке проживљеног. Та дескриптивна моћ, тренутка за тренутком, потврда је пјесниковог постојања и происходи из чињенице да је пјесник у вјечним наборима историје и времена.

Питање које је увијек актуелно односи се управо на ту комплексну сублимацију коју је, тачније од многих, објаснио В. Бенјамин: „Превод је на пола пута између поезије и доктрине [...] мање је карактеристичан и од једне и од друге, али није мање утиснут у историју” (Benjamin 1962: 45).

Треба овоме додати и, овај пут поновити, Бенјаминову дефиницију која појам језика стихова објашњава као експресивност лексике и синтаксе који се у преводу не смију да свде на преношење информација, будући да је књижевни превод изнад информације, и садржи оно што је непробојно, неопипљиво, једном рјечју поетско.

Ево како се то одразило на језик, да се вратимо на почетак нашег разматрања, једне мале земље гдје је запуштена култура, али је језик чист, експресивно блистав.

Преписујем двојезично песму *Живот у јарузу* (*La vita nella pozzanghera*) Миодрага Павловића, којом *Antologia della poesia contemporanea serba* рођиње.

*Живот у јарузу*

„Позвали су ме да одговарам за грехе  
учињене усред бела дана,  
а затичу ме на раскрсници ноћној  
између два скандала!

Приносе ми пехар до уста  
(зна се Приносилац ко је)  
ја кажем: дајте пехар овамо  
на међу између страсти  
и грозних вокала.

Чекај Ти! Каже анђео  
није овај сасуд да се из њега пије,  
твоја крв треба  
да се у њега слије.

*La vita nella pozzanghera*

“Mi hanno chiamato di rispondere  
per i peccati  
commessi in pieno giorno,  
e mi trovano all’ incrocio notturno  
tra due scandali!

Mi avvicinano alla bocca la coppa  
(si sa chi è il Portatore)  
io dico: dateci qui la coppa  
al confine tra le passioni  
e le terribili vocali.

Aspetta, Tu! Dice l’ angelo  
questo non è il vaso da cui si beve,  
il tuo sangue bisogna  
versare dentro.

Разумем. Знао сам то од почетка.  
И пре но што сам почео да мислим  
клекнуо сам и био пијан  
крвљу из бокала”.

Capisco. Ciò lo sapevo dall’ inizio.  
Prima di aver iniziato a pensare  
mi sono inginocchiato ed ero ubriaco  
di angue bevuto dalla brocca”.

Као што је познато, Павловићева поетика обухвата више историјских периода који се крећу од хеленско-римског до савременог, са посебном пажњом на средњовјековној сфери. Улазак у то вријеме значило је издвојити и евиденцирати оне семантичко-стилске реквизите који су у пјесничком језику оригинални, и омогућити да у савременом изразу задрже своју хармоничност у ријечи, слици, звуку.<sup>2</sup> И у овим стиховима Миодраг Павловић је пјесник *великог крика* јер је дописао изузетну причу свог народа, узимајући из језика све што му је потребно – звук, ритам – и дао језику све што му недостаје – метафоре, симболику.

Све је то зачуђујуће у језику надахнућа и задивљујуће на италијанском. Случајно сам на једном блогу „Guardiano del faro” 3. јула 2008. године, четири године послје изласка мог превода Павловићеве збирке на италијански, прочитала коментар за поезију *Madrigale*: „Нисам га познавала (...) пјесма је изузетна. Можеш ли ми рећи ко је тај аутор?”

Ово би био један од могућих разлога зашто сам се поново одлучила на овако велики труд: поезија се само поезијом може објаснити и кад је у преводу.

С једне стране, у састављању антологије на једном језику која, укратко речено, иде од избора аутора до периодизације и до критичког осврта на поетику сваког пјесника, док антологијски избор у преводу на други језик захтијева „ефикасније” представљање у преводилачкој средини, увијек *ab ovo* понављање чињеница које би требало да се већ знају.

С друге стране, ово је прилика да данас српска поезија преко ове нове *Antologia della poesia contemporanea serba* (*Антологија савремене српске поезије*) уђе у италијански језик, не само као поезија већ и као свијест о њеном постојању, при чему не треба да се осјети перцепција о времену, које поезија не признаје. То је начин којим поезија, с правом, освећује свој примат, који одувијек заузима над осталим умјетностима. Човјек је носи са собом у памћењу и може је псалмовати као молитву. Колико таквих стихова нам се јавља у сјећању у неочекиваним тренуцима.

Велики српски пјесник Милош Црњански каже:

„Ја видех Троју, и видех све.  
Море, и обале где лотос зре,  
И вратих се, блед, и сам.  
На Итаки и ја бих да убијам,  
ал кад се не сме,  
бар да запевам  
мало нове песме”.

<sup>2</sup> О овоме v. Šmitran 2005.

Ovi стихови, из збирке *Лирика Итаке* (1919), писани су у вријеме Првог свјетског рата. Вратили су ми се неизбјежно у сјећање као стара молитва и са пјесмама које су ушле у *Antologiju* на италијанском имају исте корјене.

Многе од пјесама у *Antologiji*, чији сам звук дуго ослушкивала и држала у мислима, биће читане и запамћене због снаге и јасноће њихове рецепције. А ако ова поезија привилегује мит и легенду српског народа, она је магична и по својој многостраности, која се уздиже до врхова свјетске пост-модерне поезије.

За пјесника преводиоца налазити се између два језика увек има значење само једне поезије.

## LITERATURA

- Benjamin 1962: W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino: Einaudi.  
 Blok 1928: A. A. Blok, *Dnevnik 1917–1921*, Lenjingrad: Izdatel'stvo pisatelej.  
 D' Annunzio 1964: G. D' Annunzio, *Versi d' amore e di gloria*, Milano: Mondadori.  
 Eco 2003: U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani.  
 Jacobson 1959: R.O. Jacobson, *Linguistics and poetics*, New York.  
 Маяковский 1961: В.В. Маяковский, *Полное собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва.  
 Russo 1938: A. Russo, *Arte e letteratura jugoslava*. A. Russo. L'Illustrazione italiana, VI, 664.  
 Urbani 1938: U. Urbani, *Panorama della letteratura jugoslava*. U. Urbani. L'Illustrazione italiana, VI, 664.  
 Šmitran 2004: S. Šmitran, *L'ultimo pranzo* (M. Pavlović), Firenze: Le Lettere.  
 Шмитран 2005: С. Шмитран, „Поезија Миодрага Павловића на италијанском језику”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 34/2, Београд, 383–388.

Stevka S. Šmitran

## ANTOLOGIA DELLA POESIA SERBA CONTEMPORANEA

(Riassunto)

Nel saggio si parla della nuova uscita della poesia serba contemporanea – in una edizione monografica – dopo quella del 2007, pubblicata in rivista. La traduzione dell'*Antologia della poesia serba contemporanea* ripropone una lettura rinnovata attraverso la poesia dei poeti che vivono anche fuori dal proprio contesto culturale: paesi confinanti, l'Europa, l'oltreoceano. La poesia serba, da sempre considerata la terra dei miti e delle ballate, già descritta in maniera esaustiva dal poeta Gabriele D'Annunzio nella celebre *Ode alla nazione serba*, torna a riproporre i suoi lessemi, della grade tradizione poetica, in veste contemporanea.



Миленко Б. ПЕКИЋ\*  
Универзитет у Приштини  
са седиштем у Косовској Митровици

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## СРПСКА ПОЕЗИЈА У БИБЛИОТЕЦИ ВЛАДИКЕ СТЕФАНА КНЕЖЕВИЋА

Српски народ у Далмацији дао је велик број истакнутих људи на научном, културном, политичком и црквеном пољу. Један од његових највећих представника био је и владика Стефан Кнежевић (Оћестово, 27. 06. 1806 – Задар, 09. 02. 1890). Промућурношћу, непоколебљивошћу, предузетношћу, спретношћу, одважношћу и окретношћу он је Србе у Далмацији успио да проведе кроз изузетно сложене, па чак и замршене политичке а изнад свега вјерске околности које су обиљежиле другу половину XIX вијека у Далмацији. Он није само очувао оно што је до њега извојевано на Приморју већ је умногоме учврстио и увећао постојаност и благостање српског народа. Према родном завичају, српском народу и српској православној цркви владика је одлучно остао привржен служећи им одано, енергично и умно. У томе му је, засигурно, помогла српска књига и часописи, али изнад свега и српска народна пјесма коју је обожавао и којом су га испратили до вјечне куће.

**Кључне ријечи:** Далмација, Срби, Стефан Кнежевић.

У манастирима су се одувijek књиге чувале и читале. И писале су се – такође. Једно вријеме више је било оних које су, на пергаменту, руком писане. У XIX вијеку све се промијенило. Истина, монаси су и даље писали, па и преписивали већ написано, али сада никако или врло ријетко на штављеним јагњећим кожама. Штампана књига је коначно победила. Ове чињенице био је свједоком и Стеван Кнежевић (Оћестово, 27. јуна 1806 – Задар, 9. фебруара 1890), будући монах манастира Крке и владика у Далмацији, касније знан под именом Стефан.

У дванаестој години стриц Викентије, игуман манастира на ријечи Крки, недалеко од Кистања, доводи бистрог нећака у најзначајнији православни манастир Далмације. Крка ће отада постати његов први дом а да при том никада није заборавио на родитељску кућу у Оћестову, десетак километара удаљену од мјеста у коме, и данас, леже његови земни остаци. Млади Стеван морао је добро упамтити завичај, омеђен ријекама Крком и Зрмањом, за сва времена. Једнако тако и пјесме које су његови сународњаци, уз гусле, пјевали поред огњишта у ватреним кућама. Народна пјесма се, засигурно, његовала и у са-

---

\* iaderaa@gmail.com

мом манастиру.<sup>1</sup> Уосталом о том говори и препис чувене пјесмарице Андрије Качића Миошића, која се више не чува у свом некадашњем одредишту.<sup>2</sup>

Из постојбине ускочких сердара надобудни Стеван је кренуо у школе. Прво одредиште му је био Шибеник. У граду подно Шубићевца одвео га је амбициозни стриц, и то прије него ли је у њему била отворена православна богословска школа. Њу ће окончати у Сремским Карловцима.<sup>3</sup> И гимназију такође.<sup>4</sup> У Срему је научио њемачки и латински језик,<sup>5</sup> док је италијански добро савладао још у Далмацији. Да ли је током школовања упознао и земљака Герасима Зелића, архимандрита другог знаменитог манастира Далмације – Крупе, ми поуздано не знамо. Оно у чему смо сигурни јесте да је млади школарец са обронака Фрушке горе засигурно чуо за чувеног монаха, чију је стипендију уживао. У знак захвалности, врло је могуће да је управо Стеван Кнежевић, који се скрио иза сигле С. К., Герасиму Зелићу спјевао и пјесму. Била је ово друга потврда његовог окретања поезији.<sup>6</sup>

Затим су услиједиле године студирања у Братислави и нешто дуже у Бечу. Потом се је као учен и европски образован вратио у Далмацију. Њом су, у међувремену, јездили авети апокалипсе – звана унијаћење. И ову ће стварност млади богослов добро задржати у сјећању, не само зато што му је и рођени брат био добрано уплетен у оружани отпор царској замисли да православне Србе у Далмацији подреде Ватикану.<sup>7</sup> Када је на чело православне цркве на источној обали Јадранског мора био постављен Јосиф Рајачић, као да су се бечки моћници одрекли зле намисли. Сва ова догађања гледао је властитим очима и млади калуђер. Једно ће вријеме провести у Рајачићевом владичанском двору у Шибенику као његов секретар, а потом и као профе-

<sup>1</sup> Путник, Буковица, 12. јануара, Dubrovnik, Dubrovnik, 7/1898, 4 (23. јануара), /3/.

<sup>2</sup> Malik Mulić, *Kačićev Razgovor ugodni u jednom ćirilskom prijepisu iz XVIII vijeka*, s. I., s. a., 99–106.

<sup>3</sup> Како архив богословије у Ср. Карловцима није сачуван за сада се не може рећи када је Кнежевић окончачо ту школу (Никола Гавриловић, *Карловачка богословија (1794–1920)*, Сремски Карловци 1984, 8–9).

<sup>4</sup> Ни о гимназији до 1856. године нема сачуваног пописа ученика. Зна се једино да је у школској години 1824/25. гимназију похађало троје ученика из Далмације (Добривој Николић, *Сремскокарловачка гимназија 1791–1934: кратка споменица*, Панчево 1935, 3; Коста Петровић, *Историја српске православне велике гимназије карловачке*, Нови Сад 1951, 160). Видјети: Стеван Лазић, „Првих сто година српске велике гимназије Карловачке”, у: *Програм српске велике гимназије Карловачке за школску годину 1890/91*, У Новом Саду, 39/1891, књ. 32, 61.

<sup>5</sup> Кнежевић је морао добро знати оба језика будући да је настава била одржавана на овим језицима (Kosta Petrović, *Karlovci i karlovačko društvo za vreme Brankovog školovanja*, Pitanja, Sarajevo, 1954, књ. I, 113).

<sup>6</sup> С/теван/ К/нежевић/, *Ода посвећена имену пречестниџишегъ господина Герасима Зелића архимандрита о. м. Крупе и бившегъ великогъ Намѣшника у Далмацији и Боки Которској отъ млади Далматински музе любителя*, Въ Будиномъ градѣ 1826, ода је спјевана у Книну. 16. марта 1826.

<sup>7</sup> /Сава Бјелановић/, + Стефан Кнежевић владика далматински, Српски глас, У Задру, 11/1890, 5 (31. јануара/12. фебруара), /1/; *Архив манастира Крке, Кистање* (= АМК), 3197, Регистеръ ѣ преставшихсѣ іеромонахѣвъ стѣо архагѣглскаго Мира Крке 1796. Ријеч је о Никанору Кнежевићу (1793–1838).



сор на богословском училишту, којег ће каснији српски патријарх зналачки унапредити.<sup>8</sup>

Удно Шубићевца Кнежевић се није дуго задржао. Вратио се је у свој постриг – манастир Крку, који је одавна посједовао завидну библиотеку. Толико ваљану да је њене књиге читао вијек раније и Доситеј Обрадовић. Уз свакодневна монашка задужења Стефан је посве заборавио на младалачку љубав – поезију. Једина веза с њом била је – слушање народних пјевача по разасутим парохијама Кистањске површи. Опслуживали су их монаси Крке, а међу њима био је и Стефан Кнежевић, који је већ тада посједовао и завидно богатство.<sup>9</sup>

Народне су се пјесме и током XIX стољећа пјевале широм сјеверне Далмације.<sup>10</sup> Гусларске свечаности морао је добро упамтити млади и образовани калуђер са европским манирима. Највише су му се морале урезати у памћење окупљања на славама самог манастира.<sup>11</sup> Тада су до светилишта далматинских Срба јатомице силазили бројни људи. Међу њима увијек је било и гуслара.<sup>12</sup> Ове сцене никад није заборавио, па ни онда када се је уздигао до највиших друштвених висина – када га је цар именовано за далматинског, албанског, дубровачког и истарског владуку.<sup>13</sup> Истина, након устоличења у Сремским Карловцима и повратка у Задар, испред цркве Св. Илије, дочекала га је војна банда свирајући серенаде. Православни народ је узвратио цвијећем, али и „*Nadpisima i pismata na serbskom i talijanskom jeziku*”. Анте Кузманић, и неколико мјесеци након општег славља, није заборавио истакнути да је трг испред православне цркве био украшен и „*barјасима i pismata*

<sup>8</sup> АМК, 3198, Регистеръ ѿ постризающхса іеромонахѡвъ сто архаѣглскаго Мирѧ Крке 1796, – упис под бр. 31; /Сава Бјелановић/, + Стефан Кнежевић владика далматински, Српски глас, У Задру, 11/1890, 5 (31. јануара/12. фебруара), /1/; ..., + Стефан Кнежевић, Просвјета, Цетиње, 2/1890, св. I и II (јануар и фебруар), 35–38; ..., + Стефан Кнежевић, II Dalmata, Zara, 25/1890, 13 (12. febbraio), /1/; /Сава Бјелановић/, Владика Стефан Кнежевић, Српски глас, У Задру, 11/1890, 6 (7./19. фебруара), /3/; /Сава Бјелановић/, Спровод владике Стефана, Српски глас, У Задру, 11/1890, 7 (14/26. фебруара), /3/; ..., + Стеван Кнежевић, Глас истине, У Новоме Саду, 7/1890, 11 (15. јуна), 163–166; Јован/ Вучковић, + врховни надзорник богословног завода и сјеменишта Стефан Кнежевић, Извјештај о православном богословном заводу у Задру за школску годину 1889-90, Задар, 12/1890, 5–12; С/теван/ В. П/оповић/, Стефан Кнежевић, епископ далматински и истријски, Орао, велики илустровани календар за годину 1892, У Новом Саду 1891, 13–19; Д/имитрије/ Р/уварца/, Неприлике епископа далматинског Јеротеја Мутибарића, Српски сион, У Ср. Карловцима, 14/1904, 16 (15. августа), 456–458; Никола Шкрбић, Владика Стефан Кнежевић (1806–1890): стогодишњица смрти, Српска зора, Книн, 2/1991, 3–4, 143–145; Федор Никић, Епископ далматински Стефан Кнежевић (његов живот и рад укратко приказан), Српска зора, Книн, 4/1993, 7, 227–244.

<sup>9</sup> J/ohn/ Gardner Wilkinson, *Dalmatia and Montenegro*, vol. I, London 1848, 201.

<sup>10</sup> Путник, Буковица, 31. јануара, Dubrovnik, Dubrovnik, 7/1898, 6 (6. фебруара), /3/.

<sup>11</sup> Богољуб Петрановић, „Збор на Св. Арханђела у манастиру Крци”, Српски лист, Задар, 1/1880, 47 (26. нов./08. дец.), /3/.

<sup>12</sup> Путник, Буковица, 12. јануара, Dubrovnik, Dubrovnik, 7/1898, 4 (23. јануара), /3/.

<sup>13</sup> Дионисије Миковић, Писмо владике Стефана Кнежевића, Духовна стража, /Сремски Карловци/, 4/1931, 4, 286. Овако се 18. јула 1853. године потписао млади владика Кнежевић. Видјети и: /Стефанъ Кнежевић/, Стефана Кнежевића прав. епископа далматинскогъ пастырско слово и позораѡв правосл. свештенству и народу богоспасаеѡе оіеѡезе свое архіерейскіѡ престолѡ, У Задру 1853.

serbskim i talijanskim”.<sup>14</sup> Оригинални задарски филолог не спомиње гусле већ само „pisme”, тј. пјесме. Када су се овако добро урезале у памћење одговорног уредника службених новина највјероватније је да их је присутан народ пјевао.

Преселивши се у метрополу Далмације, епископ Стефан је већ посједовао завидну библиотеку. Од тада се број књига само повећавао – купњом, али и поклонима бројних аутора. Данас знамо за број књига и свезака, као и за њихове, скоро потпуне, наслове. Попис је зготовљен у Задру 7. јула 1890. године, неколико мјесеци након смрти владике.<sup>15</sup> Начинио га је тадашњи професор задарске богословије – Митрофан Шевић. Утврђено је да је епископска библиотека бројала 698 наслова у 1.105 комада и свески. Добро упућен у библиотекарство, које је, наравно, било другачије од данашњег, Шевић у једном није био на висини задатка. Посве је занемарио постојање србуља – рукописних и штампаних. Истина, навео је само њихов број (28 старина у 28 књига и 7 рукописа у 8 свезака), и тако данашњим истраживачима отежао посао на идентификацији блага које је посједовао владика. Остаје тајна да ли је епископ и ове србуље (очито је о њима ријеч) планирао да похрани у манастиру Крки, или су остале у богословској библиотеци.<sup>16</sup> Наука ће се, свакако, морати заинтересовати за ове раритете тим више јер су их у Кнежевићево доба многи развличили и на продају нудили на све стране Европе.<sup>17</sup> Сву библиотечку грађу Шевић је разврстао у шест група: 1. богословље, 2. филозофија, 3. историја, 4. филологија, 5. књижевност, 6. смјесице, 7. старине и 8. рукописи.

Попис се чува и данас, у коме се уз књиге наводи и периодика. Примјерци библиотечног блага данас би требало да се чувају у Знанственој књижници у Задру. У ову, изузетно богату библиотеку, која је низ година носила име свога оснивача – ученог Задранина Пјера Алесандра Паравије, некадашња библиотека православне богословије пописана је 19. јануара 1939. године – у вријеме када је Задар био у саставу Краљевине Италије. На записник су тада ставили своје потписе Натал Суљат, службеник Краљевске префектуре и Ђузепе Прага, директор општинске библиотеке „Паравија”. По слову овог званичног документа богословска библиотека је донесена „само на чување” (*di semplice custodia*) у „Паравијуђ. Уз примопредајни записник придружено је и шест инвентара. Разврстани су по групама: периодика, календари и зборници, књиге, брошуре, рукописи и географске карате. Ревносни италијански

<sup>14</sup> /Ante Kuzmanić/, U Zadru 27. lipnja, Glasnik dalmatinski, Zadar, 5/1853, 52 (1. serpnja/, /3/, /Ante Kuzmanić/, Narodna svetkovina Pravoslavnih u cerkvih Sv. Ilie u Zadru, Glasnik dalmatinski, Zadar, 5/1853, 70 (2. rujna), /3/. Шематизамъ православне восточне епархје цѣле Далмацје и Истрје за годину 1854, У Бечу /1853/, /5/.

<sup>15</sup> Државни архив Задар (=ДАЗД), Списи Православне епархије далматинске у Задру (=СПЕ), књ. 150, Списак библиотеке владике Стефана.

<sup>16</sup> Архив Српске академије наука и уметности, Београд (=АСАНУ), Вукова заоставштина (=ВЗ), 8146/3. ориг. ћир. писмо Герасима Петрановића – Вуку, У Задру, 21. септ. 1854. Објављено у: Преписка X : 1853–1854, Београд /1996/, 673.

<sup>17</sup> Миленко Пекић, Примјер одношења србуља из Црне Горе, Историјски записи, Титоград, 38(58)/1985, 2, 151–163.

службеници установили су да је истог дана било преузето 4.605 свезака, односно 1.360 наслова.<sup>18</sup>

Тако је богатство, напokon, доспјело на право мјесто. До тада је било, посве, заборављено и остављено без заштите. Што је још горе – било је препуштено немилосрдним развлачењима многих неодговорних појединаца. Уосталом, на сличан начин је прошао и комплетан регистратурски материјал и архив православне далматинске епархије.

Међу богатствима, по свједочењу Руса А. Александрова, 1895. године били су и „*списи – међу којима мноштво писама особа, његових /тј. владике Стефана/ другова и пријатеља, с којима је он, као човјек вишег образовања и прави љубитељ и покровитељ књиге, стајао у одношајима, / а које је/ оставио архиви задарске духовне консисторије*”.<sup>19</sup> Ове данас прворазредне документације нема међу Списима Православне епархије у Задру. Камо среће да је негдје остала затурена у пребогатом Архиву?! Ако је нема у Задру, сачувана је у Архиву Српске православне црквене општине у Трсту, Шибенику, Сремским Карловцима, Новом Саду, Бечу, Русији (епистоларно наслијеђе Михаила Ф. Рајевског), а могуће у Дубровнику и посве сигурно у Београду.<sup>20</sup>

Књижно благо богословије чији рад, након распада Аустроугарске царевине, није обновљен у Донатовом граду, али ни у Сплиту, па ни у Шибенику,<sup>21</sup> напokon је похрањено у градској библиотеци. Заједно с тим књигама били су и примјерци из књижнице владике Стефана Кнежевића. У њу су доспјели темељем тестаментa самог епископа. Написао га је још за живота – 3. априла 1885. године.<sup>22</sup> На библиотеку није заборавио:

<sup>18</sup> *Знанствена књижница Задар* (= ЗКЗд), Несређени списи Библиотеке. Записник је написан 19. јануара 1939. године на италијанском језику.

<sup>19</sup> /А. И. Александров/, *Русский...*, Гласник православне далматинске цркве, Задар, 2/1898, 5 (мај), 91.

<sup>20</sup> Архив Српске православне црквене општине у Трсту, Државни архив Шибеник, АСА-НУК. У Архиву Српске православне парохије у Дубровнику чува се „Уручник службених писама прав. епископа далматинско”. Да ли је у том Архиву забачено још каквих архивалија која казују о Кнежевићу, морамо сачекати док се заборављена, све до недавна, грађа архивистички среди. Такав захват већ одавна ишчекује и Архив Београдске митрополије, који и даље лежи незаштићен у звонику Цркве Св. Марка у Београду.

<sup>21</sup> Милош Парента, *Богословија на Приморју*, Гласник, службени лист Српске православне патријаршије, У Сремским Карловцима, 3/1922, 10 (15./28. маја), 156.

<sup>22</sup> Многи су трагали за оригиналним рукописом тестаментa. Као студент у Задру гледао сам га, у препису покојног пријатеља проте Љубомира Врцелја. Оригинал опорукe пронађен је у канти за смеће у „портуњу” зграде на тадашњем Тргу Димитрија Туцовића. Неки станари зграде знали су да је читава кућа некада била власништво првих рођака владике Кнежевића. Прото Врцелј је оригинал предао владици Стефану Боци, а он је обећао да ће га предати у манастир Крку. Оригинал тестаментa нисам видио. Постојао је и оштампани примјерак. Трагао сам и за њим али га нисам пронашао. По једном анонимном аутору „Оригинал овог тестаментa чува се у Библиотеци манастира Крке”. (...), *Сахрана уз певање народних песама: из тестаментa владике Стефана Кнежевића*, Православни мисионар, /Београд/, 9/1966, св. 47, 32). Оригинал нисам га имао у рукама, већ само у препису, и то баш онај штампан код задарског штампара Замане 9. фебруара 1890. године, који се чувао међу архивалијама Крке. Сви даљи цитати преузимају се из тог преписа. (АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, препис опорукe владике Кнежевића). Једна копија тестаментa крајем 1910. године била је у котарском суду у Котору (ДАЗд, Geheime Akten, свез. 567 (1910), 69/gh.). За тестамент су знали и: М/ирко/ Л/ежаић/ (*Извод из Тестаментa владике Стефана Кнежевића*, Глас Привредно-културне матице за Сје-

„Моју цијелу приватну библиотеку, то јест све књиге находеће се под кључем у три велика ормана, који се находе у нарочитој соби на првом поду и све остале списе ван три речена ормана находеће се /.../ остављам православном заводу богословском у Задру под тим увјетом да се за сва времена називати има 'библиотека владике Стефана'”.<sup>23</sup>

Дакле, од 1890. године комплетна библиотека епископа Кнежевића била је придружена главној библиотеци богословије у којој се чувао гипсани одљев лобање Бранка Радичевића, слика грбова српских земаља, „стабло” српских епископа и слика митрополита Стефана Стратимировића.<sup>24</sup> Међу књигама била су и дјела Доситеја Обрадовића, па и прва издања. То није било несвакидашње за Србе у Далмацији, као и посједовање „Славено-србског магазина”, тог првог часописа на словенском југу, и првих јужнословенских новина „*Il regio Dalmata = Kraglski Dalmatin*”, као и књиге поезије које су припадале италијанској и хрватској књижевности.

Унутар богословске књижнице благо владике Стефана остало је до 1919. године. Од тог времена почели су прогони Словена, међу њима и бројних Срба. Библиотека није више била у функцији. Услиједила су развлачења. За ову раду знамо сигурно будући да су многе књиге, још 1927. године, доспјеле у фонд „Паравије”. У првом реду захваљујући даровима Србина Владимира Папафаве. О тим поклонима казују бројне наљепнице у књигама које је донирао овај задарски адвокат. Неке су књиге доспјеле и у мање учене руке, међу њима и дивно ћирилично рукописно тетрајевањђеље писано у Москви у XVI стољећу. Запис на маргинама листова сигурна је потврда да је манускрипт био власништво владике Кнежевића.<sup>25</sup>

Библиотека богословије, а то значи и владичанска, доживјела је тешке дане током фашизма, али ништа боље и у доба социјализма. Тада је службеницима библиотеке било наређено да се „ламицом” одстрањују печати богословије, а нарочито посвете на књигама. Тако „дотјеран” прошао је и Вуков „Ковчежић”, на коме је ипак остао суви жиг: „Стефан Кнежевић епископ”.<sup>26</sup> Речени се примјерак разликовао од „редовних” књига и тиме јер је био оштампан „на већој писаћој хартији (да би се на страни могло што додати или поправити)”, писаће Вук Караџић – Стефану Кнежевићу из Бадена 1. јула 1853. године.<sup>27</sup>

---

верну Далмацију, Шибеник, 5/1933, 170 (17. 11.), /2–3/), анонимус из Задра ( ..., + *дијецезални епископ високопреосвештени Стефан*, Шематизам православне епархије далматинске за годину 1890, Задар 1890, 5), али и Вељко Ђ. Мишина писац књижице (*Стефан Кнежевић (1806–1890)*), владика далматинско-истарски, Београд-Книн, 1994, написане без доброг познавања живота и рада владике.

<sup>23</sup> АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, препис опоруке владике Кнежевића.

<sup>24</sup> ДАЗд, СПЕ, свеж. 7, Списи Сјеменишта 1812–1879, Инвентариум..., У Задру, 16. 08. 1858, Исто, СПЕ, књ. 147, Инвентар /.../ сјеменишта, упис 27. 02. 1884, ДАЗд, Miscellanea, свеж. 88(LXXXII), sv. 1. list 95–96.

<sup>25</sup> ЗКЗд, Ms 926.

<sup>26</sup> Примјерак „Ковчежића” из 1849. године се данас чува у Знанственој књижници у Задру под сигнатуром 27476-96-6.

<sup>27</sup> /Вук Стефановић Караџић/, *Писмо Вука Стефановића Караџића. Из збирке А. Александрова, проф. универзитета у Казану*, Српски магацин, Дубровник, 2/1897, 77–79. Писмо је објављено још два пута: /А. И. Александров/, *Рускиј...*, Гласник православне далматинске цр-

Књига је и поред свега остала сачувана до наших дана. Многе друге нису преживјеле „прогоне” острашћених и незналица – напросто су завршиле у канти за смеће. Зла коб београдске Дворске библиотеке Обреновића и Карађорђевића поновила се и у Задру, захваљујући библиотекарима лаицима. У једно, напросто, нећу да вјерујем – да су по сриједи, осим необразовања, били и какви други разлози који су довели до уништавање грађе којом су се могли поносити и Београд и Задар.

На срећу сва блага из библиотеке владике Кнежевића нису нетрагом нестала. Многе су ипак преживјеле Сциле и Харибде до наших дана и сада се чувају у фонду Знанствене књижнице у Задру. На њима су или остали потписи некадашњег власника или отиснути суви жигови на којима је писало: „Стефан Кнежевић епископ”, као што је то био случај са Вуковом „Даницом” за 1834. годину, „Ковчежићем” и бечким издањима „Српских народних пјесама”.<sup>28</sup> Претпоставља се да је и друга књига из исте серије такође била украшена овим својеврсним *ex libris*-ом, али је данас нема у некадашњој Научној. Поновићу – сва богатства задарске богословске библиотеке и поред свих недаћа које су је задесиле, ипак, нису била затрta.

Да би дошли до ваљаних закључака нужно је потребно расправити и наредно питање: Да ли су, све, књиге, које је посједовао епископ Кнежевић, доспјеле на попис из 1890. године? Рецимо одмах – нису. Примјер „Српско-далматисног магазина” је најбоља потврда. Наиме, владика је био претплатник на чувени „Магазин” још од 1835. године, када је изишло прво годиште и данас интересантног алманаха. Није га престајао подржавати и претплатом све до задње године излажења – до 1873. Неке примјерке је куповао и по 40 комада док се у споменутом попису наводе само два годишта – за 1836. и 1837. годину.<sup>29</sup> Камо су и како су нестали остали примјерци – за сада се поуздано не зна.

Да све књиге којих је Кнежевић, несумњиво, био власник нису биле наведене и у попису његове библиотеке, казује и примјер књиге Николе Берберовића. Једно зато јер је била издата у Задру, али још више због тога што се у збирци налазила и пјесма посвећена устоличењу Стефана Кнежевића на владичански степен.<sup>30</sup>

Необјашњиво је да није затечена ни једна књига Вука Врчевића, с којим је владика био пријатељ.<sup>31</sup> Пријатељевао је и са Книњанином Шпиром Вуја-

---

кве, Задар, 2/1898, 5 (мај), 90–91, *Преписка / Вука Стефановића Караџића!*, /приредио Голуб Добрашиновић са сарадницима/, (= *Преписка*), X: 1853–1854, Београд /1996/, 226–227.

<sup>28</sup> Сигнатуре су: Рег. D – 371 – 5/1834, 27466-96-6, 6915-34-1-3.

<sup>29</sup> АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, препис опоруке владике Кнежевића.

<sup>30</sup> *Прво родна – родна кћи*, 1, У Задру 1855, 15–17.

<sup>31</sup> *ДАЗД*, СПЕ, свеж. 69, 1334, ориг. ћир. писмо патријарха Јосифа Рајачића – С. К., Вь Карловцѣхъ, 29. октоврѣа 1857, Исто, 1381, ориг. ћир. концепт С. К. – патријарху Ј. Р., Вь Задрѣ 15. нов, 1857., Исто, свеж. 80, 74/пр. Ориг. ћир. писмо В. Врчевића – Кнежевића, , У Требиню, 16./28. априла 1861. Владика је био, чак, и претплатник на Врчевићеву књигу „Морално-забавне и шаливо – поучителне србске загонетке с дотичним на краю толкованиѣм”, У Задру 1857, 107 – Кнежевић се је претплатио на, чак, 20 књига.

товићем,<sup>32</sup> али на попису је била записана само један његова књига, не и остале двије, од којих је једна била објављена, баш, у Задру.<sup>33</sup>

Колико год да сви примјерци књига и часописа, који су били власништво епископа Кнежевића, нису осванули на споменутом списку, тог пописа се, ипак, морамо придржавати.

Имајући на уму да је српска поезија у наслову рада, погледајмо шта је од тог блага посједовао епископ Кнежевић. Поетских остварења највише је било заведено у групи звана „Књижевност”, али и у „Смјесицама”.

Владика, човјек деветнаестог вијека, прикупио је подоста књига поезије у својој библиотеци. Не заборавимо, да је он и савременик најзначајнијих пјесника српског романтизма и реализма. Шта је читао од књига које припадају споменути периодима у развоју српске књижевности?

Од Његошевих великих пјесничких синтеза, полице Кнежевићеве библиотеке, красио је *Пустиняк цетински* (Цетинџ 1834), али не и најзначајније дјело барда српске књижевности – *Горски вијенац*. А тако га је желио у својој збирци, нарочито његово прво издање из чувене 1847. године. О тим, жарким, настојањима казује и случај учитеља Томе Добријевића.<sup>34</sup>

Када већ није могао прибавити прво, и уз то врло ријетко,<sup>35</sup> издање „*Вијенца*”, без већих је проблема набавио више дјела Његошевог пјесничког учитеља – књиге Симе Милутиновића Сарајлије: „*Неколике пјесмице*” (У Леипцигу 1826), „*Зорица*” (У Будиму 1827) и „*Дјјка црногорска*” (На Цетинју 1835). као и три књиге Милутиновићевог вршњака и тршћанског учитеља Јефимија Поповића<sup>36</sup>

Књиге Лукијана Мушицког, утемељитеља српског класицизма, Стефан Кнежевић је изгледа обожавао.<sup>37</sup> Да је тако, казује и податак да је владика присуствовао прослави стогодишњице од рођења свог омиљеног пјесника.<sup>38</sup> С најбољим ђаком Мушицког – Јованом Хацићем, осим поезије,<sup>39</sup> везао их је и Вук; и један и други били су противници српског реформатора.

Милицу Стојадиновић Српкињу, српску поетесу, Кнежевић је упознао у Бечу,<sup>40</sup> током својих одлазака на састанке Царевинског вијећа, чији је био

<sup>32</sup> ..., *С пута г. епископа Стефана*, Истина, У Задру, 2/1887, 10 (31. маја), 159.

<sup>33</sup> *Девет крвавих дана: исторични спјев*, /Книн/ 1883; *Пјесме*, Панчево 1883.

<sup>34</sup> ДАЗд, СПЕ, свеж. 80, 45/пр, ориг. ћир. писмо Саве Говернадуровића – епископу, Котор на 23. марта 1861, Исто, 47/пр, ориг. ћир. концепт писма Владике – С. Говернадуровићу, Вь Задрџ 18. марта 1861.

<sup>35</sup> У рубрици Подлистак, Даница, У Новом Саду, 1/1860, 5 (31. марта), 143.

<sup>36</sup> *Разна дѣла Гевте Поповића, св. прва*, У Будиму 1827; Исто, *св. друга*, У Будиму 1827; Исто, *Разна ојела, св. трећа: Милошјада, Пешта/ 1829.*

<sup>37</sup> „*Стихотворенія у три кнѣге*” (изишле су у Пешти 1838, Будиму 1840. и Новом Саду 1844).

<sup>38</sup> ДАЗд, СПЕ, свеж. 116, 15/Е, ориг. ћир. допис Управног одбора српске прав. општине – Кнежевићу, Горњи Карловци, 3. фебруара 1877; Исто, свеж. 106, 81/Е, ориг. ћир. оштампан позив, Одбор за светковину споменика Л. Мушицког – Славној Србској Семинарији, У Карловцу, 15. јула 1873.

<sup>39</sup> *Дѣла Јована Хацића, пѣсне изворне, кн. 1*, У Новом Саду 1855; Исто, *Приводи спѣвни, кн. 2*, У Карловци 1856.

<sup>40</sup> *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, приредила Радмила Гикић, Нови Сад 1991, 48, 74–75; *Милица/ Стојадиновић/ Српкиња, У Фрушкој гори 1854*, У Новом Саду 1861, 6.

вирилни члан али и далматинског сабора, који је засједао у Задру.<sup>41</sup> Претпоставити је да су на књигама пјесникиње биле и њене посвете епископу.<sup>42</sup>

Библиотеку су красиле и књиге мање познатих поета: Стефана Аћимовић, П. О. В. Фрушкогорца, Ђорђа Рајковића, Милоша Милисављевића, Јулијана Чокора и Шпире Вујатовић Шарова, чије књиге и данас представљају велику ријеткост, а неких уопште нема у српским библиотекама.<sup>43</sup> У баштину његове библиотеке ушле су и пјесме крајишког официра Јована Пачића, али не и пјесничка збирка *Даворје* Јована Стерије Поповића, већ само његова трагедија *Милош Обилић*, као и мелодрама у народном десетерцу Атанасија Николића, писца из Стеријине сјенке.<sup>44</sup> На сталажама епископа Кнежевића налазиле су се и остварења: Јована Стејића, заборављеног пјесника Василија Суботића, као и двије збирке поезије Јоксима Новића Оточанина, међу којима и спјев из најновије историје испјеван у епском десетерцу, најпопуларније дјело објављено 1847. године.<sup>45</sup> Од Јакова Игњатовића, једног од највећих српских писаца, владичанску збирку украшавало је његово прво објављено књижевно дјело – историјски роман, у коме је публикована и једна пјесма. Једнако тако, украс библиотеке у Задру била је и поезија „Срб – Милутина”, крушедолског архимандрита и пакрачког владике Никанора Грујића – „*Свети Сава*”.<sup>46</sup>

Српски светитељ је у животу владике Кнежевића значио много. И то толико да је 1876. године у подножју цркве манастира Крке подигао капелу у част овог просветитеља, у којој је и сахрањен.<sup>47</sup>

Колико су овог светитеља поштовали на словенском морском приобаљу, говори да је баш св. Сава био патрон, али и слава православне богословије у

<sup>41</sup> Видјети: *Izviješća Brzopisna i Analitična XIV zasjedanja zemaljskog sabora dalmatinskoga od dana 19. Svibnja do 8. Lipnja 1875. u koji dan zasjedanje bi završeno*, U Zadru /1876/, стр. СХХХI; *Brzopisna izvješća XXI zasjedanja pokrajinskog sabora dalmatinskoga od dneva 25. Studenoga do 11. Prosinca 1885*, U Zadru 1886, 219.

<sup>42</sup> У *Фрушкој гори 1854*, У Новом Саду 1866; *Песме М. С. Српкињџ*, 3. умножено издање, У Београду 1869.

<sup>43</sup> С. А., *Витежство сербско или описаніе древни сербскіи юнака...*, У Будиму 1829; П. О. В. Фрушкогорац, *На гробу Васе Атанацковића*, у: *Надгробне сузе за Васом њ Платоновымъ Атанацковичъ...*, /Нови Сад/ 1854, 54–55; Ђ. Р., *Сдѣ и медѣ: шалыво – поучни чланци*, У Новомъ Саду 1858; М. М., *Бой Русса и Черкеза на граду Гунибу 14. юлія 1859. год. или паденіе Шамилово у робство*, У Бѣлградѣ 1861; Ј. Ч., *Песма његовой ексцелленціи преосвещенномъ господину Самуилу Маширевићу...*, У Карловцы 1862; Ђ. В. Ђ., *Kosovka djevojka: opereta u jednom činu s protjemenom*, Zagreb 1883.

<sup>44</sup> Ј. П., *Сочиненія пѣснословска*, У Будиму 1827; Ј. С. П., *Милошъ Обилићъ юначко позориште у петъ дѣствія*, У Будиму 1828; А. Н., *Кралѣвићъ Марко и Вуча Ђенералъ*, У Новоме Саду 1861.

<sup>45</sup> Ј. С., *Саборъ истине и науке*, У Београду 1832; В. С., *Прегледъ битке Косовополске и юначког дѣла Обилићева...*, У Новомъ Саду 1840; Ј. Н. О., *Хајдук Вељко, Васо Чарапић...*, У Новом Саду 1860; Ј. Н. О., *Лазарица или бој на Косову између Срба и Турака на Видов дан 1389. године*, У Новом Саду 1847.

<sup>46</sup> Ј. И., *Ђурађъ Бранковићъ, I св.*, У Карловцы 1859; Н. Г., *Свети Сава, кн. I*, У Карловцы 1861. Владика Кнежевић је топло препоручивао свештенству Грујићеву књигу (АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, Окружно писмо владике – манастиру Крки, 13. дец. 1861.

<sup>47</sup> Стефан /Кнежевић/, *Поздрав високопреосвещеног епископа Стефана на Аранђел-дан у манастиру Крци*, Истина, У Задру, 1/1885, 4, 56–59.

Шибенику и Задру. У тим градовима светосавска светковина се прослављала од 1833. године. Прво, да би се одало поштовање своме покровитељу, а друго „*da se uzdigne duh mladeži do onoga prosjetnoga ideala, koga je prvi i najveći predstavnik bio sv. Sava, zbog čega se on i prosvjetiteljem nazivlje*“.<sup>48</sup> На дан српског свеца, скоро из године у годину било је изузетно свечано. На Савиндан се: бесједило, рецитовало, одржавали игракази, наступали хорови и пјевале народне пјесме.<sup>49</sup>

Једну свечаност треба посебно истакнути. Одиграла се 1888. године. Били су присутни, наравно, владика али и далматински намјесник Блажековић, највиђеније Српкиње и Срби Задра, сви ученици богословије и житељи сјеменишта (гимназијалци). Приредба је отпочела извођењем уобичајене светосавске пјесме, наставило са рецитацијама и играказом. Потом је питомац Александар Митровић, уз гусле, отпјевао народну пјесму „Косовка ђевојка“, а богослов Милош Парента је одржао слово „О важности српске народне поезије“.<sup>50</sup> Државни стипендисти училишта, којег су у службеним документима увијек звали „грчко-источним“ (као и самог епископа – уосталом) именом све до краја трајања црножуте монархије,<sup>51</sup> дјелом су учили како се љуби своја нација и своје националне величине. У латинском су Задру млади богослови и гимназијалци славили свог највећег светитеља и рецитовањем изабраних одломака из дјела: Његоша, Змаја и Бранка.<sup>52</sup> Свечаностима у част највећег културног ствараоца и најистакнутије личности српског средњег вијека руководио је владика Кнежевић, ваља истакнути.<sup>53</sup> Колико год био старомодан по неким другим увјерењима, владика је заговарајући светосавске свечаности, које ће убрзо постати традиција широм Далмације гдје су Срби живјели,

<sup>48</sup> ДАЗД, СПЕ, свеж. 127, 14/Е, ориг. лат. концепт С. Кнежевића – Гаврилу баруну Родићу, намјеснику Далмације, У Задру, 10. 02. 1881.

<sup>49</sup> ... *Светосавска светковина*, Narodni list, U Zadru, 8/1869, 10 (3. veljače), /3–4/; ..., *У Задрском Котару на С. Саву*, Narodni list: prilog, br. 11, U Zadru, 6. veljače 1869, /2/; *Ћаци. На знање*, Narodni list, U Zadru, 9/1870, 8, (26. siečnja), /4/; *Један Србин /Сава Бјелановић/, Светковина Св. Саве*, Narodni list, U Zadru, 11/1872, 10 (3. veljače), /4/; ..., *Свечаност Св. Саве*, Српски лист, У Задру, 6/1885, 3, (15./27. јануара), /2/; ..., *Светосавска свечаност*, Српски лист, У Задру, 7/1886, 3, (31. јануара/2. фебруара), /2/; *Argus, Zadar 15. veljače*, Narodni list, U Zadru, 25/1886, 13 (16. veljače), /2/; ..., *У Задру, 27. јануара*, Српски лист, У Задру, 8/1887, 3 (21. јануара/2. фебруара), /2/; ..., *Светосавска свечаност у Задру*, Истина, У Задру, 2/1887, 2 (31. јануара), 31-32; ..., *Задар, 15. /27. јануара: Светосавска свечаност*, Српски глас, У Задру, 10/1889, 3 (18/30. јануара), /2/; ..., *У недјељу /прва ријеч/*, Српски глас, У Задру, 11/1890, 3 (17/29. јануара), /3/.

<sup>50</sup> ..., *Задар*, Српски лист, У Задру, 9/1888, 3, (20. 01./01. 02.), стр. /3/.

<sup>51</sup> *Пословник за конзисторију грчко-источне епархије у Далмацији (у Задру)*, У Бечу 1871; ДАЗД, СПЕ, свеж. 134, 40/Е, ориг. латинични допис Павића, у име намјесника – Кнежевићу, Задар, 17. 04. 1883; Исто, 183/Е, ориг. лат. допис намјесника Јовановића – Кнежевићу, Задар, 18. 11. 1884; Исто, 159/Е, ориг. лат. допис Павића, потпредседника Намјесништва – Кнежевићу, Задар, 09. 10. 1890; ..., *Preosveš. Episkop Knežević, Smotra dalmatinska = La rasegna dalmata, Zara = Zadar*, 3/1890, 13 (12. veljače = 12. febbraio), /2/; ДАЗД, Miscellanea, свеж. поз. 1, лист 1-2, уломак акта из 1914. године на њемачком језику, куцан на писаћој машини; ДАЗД, СПЕ, свеж. 260, бр. С/91/1, ориг. док. Куцан на лат. писаћој машини, Намјесништво – „gr. ist. bogoslovskom sjemeništu, Zadar“, Zadra, 9. listopada 1917; Исто, сјем. 66, шапирографисани допис Намјесништва – „pravgi gr. ist. bogoslovnom sjemeništu u Zadar“, Zadar, 29. rujna 1918..

<sup>52</sup> ДАЗД, СПЕ, свеж. 127, 14/Е, ориг. лат. концепт С. Кнежевића – Гаврилу баруну Родићу, намјеснику Далмације, У Задру, 10. 02. 1881.

<sup>53</sup> *Правила за питомце православног богословског Сјеменишта у Задру*, У Задру 1883, 2; /Сава Бјелановић/, *Из Задра*, Српски лист, У Задру, 7/1886, 3 (31. јануара/2. Фебруара), /3/.



омладини показао како се чувају народне особине, па и „своја слова, језик и обичаји, иначе он се одрођава, губи се, и у друге се народности премнијева и претана”.<sup>54</sup> За будућност српске нације као да се владика више није морао бринути. Под његовим будним оком стасавали су млади нараштаји сложни, љубећи своју православну цркву и горди на српство.<sup>55</sup> Штавише, они су пјевајући српске народне пјесме усред римокатоличке средине, у присуству највиших државних службеника Краљевине Далмације, на најбољи начин настављали дјело умног епископа.

Свечаности, а то значи и рецитали поезије, највише народне, одржавали су се у истом граду и у „Српској дјевојачкој школи”, којој је Кнежевић био добротвор и заштитник.

Судјелујући активно у светосавским прославама Српкиње и Срби су од најмлађих дана постајали још већи љубитељи свог национа усред града који је у словенске руке доспио тек 1944. године. Зато се је један човек највише радовао јавним приредбама држаним у част српског светитеља св. Саве. Звао се владика Стефан Кнежевић, коме су баш те свечаности давале још већу снагу да истраје у привржености православној вјери и српској нацији.<sup>56</sup> То на почетку нису баш најбоље схватили неки његови сарадници. Тужикали су га у јавним гласилима Задра и на другим мјестима, да би се тек касније увјерили да нису били у праву.<sup>57</sup> Сава Бјелановић је тај краткотрајни неспоразум најбоље окарактеризовао: „Бјеше стадо на једној страни, пастир на другој”.<sup>58</sup> Било је и оних, не мање бројних, који су га бранили.<sup>59</sup> Кнежевић је од самог

<sup>54</sup> АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, Окружница владике Стефана свом свештенству епархије, У Задру, 13. маја 1886, бр. 656.

<sup>55</sup> ..., *Прослава осамдесетогодишњице епископа далматинскога и истријског г. Стефана*, Истина, У Задру, 1(1886, 12/18, /30. јануара), 286.

<sup>56</sup> Осогољен, енергично је устао и против припојења своје епархије буковинској митрополији (/Стефан Кнежевић/, *Протестације владике Кнежевића цару аустријском*, Православље, У Београду, 3/1873, 5, 238–240).

<sup>57</sup> /Stefan Knežević/, *Pravoslavni episkop dalmatinski: okružno pisanje*, Narodni list, prilog br. 6, U Zadru, 30. srpnja 1864, /2–4/, видјети уредничку напомену Натка Нодиља; *Jedan pravoslavni sveštenik, Njegovoliko rieči u svoje pravo vrijeme*, Narodni list, prilog br. 59, U Zadru, 23. srpnja 1864, /1–2/; ..., *Una nuova enormezza*, Il dalmata, Zara, 2/1867, 101(18. decembre), /1/ – објављено је и писмо: Stefan Ljubiša, *Gospodo i Braćo!*; *Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”*, Београд, РОУБ, 2866, ориг. ћир. писмо Стефана Кнежевића – /Ђорђу Николајевићу?!, У Бечу, 16. 01. 1868; Синесий Давидовић, *Отворено писмо Епископу Стефану Кнежевићу*, Narodni list: prilog b. 1, U Zadru, 2. siečnja 1869, /4/; ДАЗД, СПЕ, свеж., 98, 8/пр, ориг. ћир. концепт еп. Стефана – Консистоорији, У Бечу, 01. 01. 1869; ..., *Из Кварнера у јануару*, Narodni list: prilog b. 17, U Zadru, 28. veljače 1870, /2/ Јован/ Сундечић, Живот и рад Дра Божицара Петрановића, У Дубровнику 1879, 13–14; ..., *Srpski list i kaludjeri jednako slobodnjaci*, Katolička Dalmacija, Zadar, 12/1881, 98 (29. prosinca), /2–3/; С., *Zadar, 4. marta*, Narodni list, U Zadru, 25/1886, 19 /9. ožujka), /2/; *Непартијични посматраоц, Православна црква у Далмацији у данашње доба, I*, Narodni list, U Zadru, 25/1886, 23 /23. ožujak), /2–3/; Исто, II, br. 24 /27. ožujka), /3/; *Архив Хрватске академије знаности и умјетности, Загреб*, XIA/ Sun. Jo. 53, ориг. лат. писмо /Јован/ Сундечића – /Штросмајеру/, Kotor, 5. siečnja 1890; Исто, XIA/ Sun. Jo. 54, ориг. лат. писмо /Јован/ Сундечића – /Штросмајеру/, Kotor, 19. velj/аце/ 1890; Kosta Kulišić, *Stogodišnjica Jovana Sundečića*, Država, Split, 3/1926, 236 (18. augusta), 3.

<sup>58</sup> /Сава Бјелановић/, + *Стефан Кнежевић владика далматински*, Српски глас, У Задру, 11/1890, 5 (31. јануара/12. Фебруара), /1/.

<sup>59</sup> ..., *Po glasovima / прве ријечи*, Glasnik Dalmatinski, Zadra, 5/1853, 47 (14. lipnja), 2; ДАЗД, СПЕ, свеж. 80, 15/пр., ориг. ћир. допис више Бокелја – епископу, Kotor, 10. 07. 1861; N/atko

почетка демократског живота у Далмацији, када су загрљени и јединствени, наступали Хрвати и Срби, био ваљан српски представник. Убрзо је схватио да та љубав није искрена и на вријеме се отргао лажном загрљају. Рађе је прихватио сарадњу аутономне, италијанашке странке, него што је остајао у словенском колу. Убрзо је, значајно, порадио да се утемељи Српска странка у Краљевини Далмацији. Покренут је и „Српски лист”, гласило новоосноване политичке странке, чији је највећи донатор био, баш, владика Кнежевић.<sup>60</sup> Тада је на историјску сцену ступио чувени Сава Бјелановић, некадашњи становник задарске семинарије, која се пуних 38 година развијала под будним старањем Стефана Кнежвића.

Несхватљиво је да с више дјела нису заступљени представници дубровачке књижевности. Кнежевић је био у посједу само књига: Игњата Ђурђевића, Паска Антуна Казалија, Меда Пуцића и најславнијег пјесника Дубровника Ивана Гундулића.<sup>61</sup> Помало је необјашњиво да у његовом посједу није била и књига Ивана Аугуста Казначића, колико због доброг садржаја, толико и ради намијене, а коју је својски препоручивао свом свештенству.<sup>62</sup>

Једног поету посебно истичем – Георгија Ђурића, Србина из Задра који је објављивао на српском и италијанском језику. Колико је заборављен види

---

Nodilo/, *L'interpellanza del vescovo Knežević*, Il Nazionale, Zara, 6/1867, 96 (30. novembre), /2–3/; Jedan pravoslavni Srbin, *Odgovor na otvoreno pismo od pravoslavne občine Zadarske upravljeno na Vladiku Kneževića*, Il Dalmata, Zara, 3/1868, 7 (22. gennajo), /2/; S/tefan/ Knežević, *Pismo na obštinu Zadarsku i njeke Bokeške*, Il Dalmata, Zara, 3/1868, 10 (1. febbrajo), /3/; ..., Il vescovo Knežević, I, Il Nazionale, Zara, 7/1868, 14 (1. febbraio), /2/; Исто, II, 15 (19. febbraio), /2–3/; K. D., *Zadar*, 3. marta, Il Dalmata, Zara, 3/1868, 30 (7. marzo), /2–3/; P/ropovic/ S/piridon/, *Ispod Velebita*, 24. ožujka, Il Dalmata, Zara, 3/1868, 24 (21. marzo), /2–3/; ..., *Nekoliko na dopis iz Knina*, 23. broj Narodnog lista, Il Dalmata, Zara 3/1868, 25 (26. novem.), /4/; Isaija Oluić, Josif Končarević, Antim Ivetić, *Vaše Visoko Preosveštenstvo*, Il Dalmata, Zara, 3/1868, 33 (22. aprile), /3–4/; Petar Radulović... et al., *Vaše Visokopreosveštenstvo*, Il Dalmata, Zara, 3/1868, 36 (2. maggio), /3/; Стефан Кнежевић, *У Задру*, 7. јуна /писмо/, Narodni list, U Zadru, 9/1870, 48 (8. lipnja/, /4/; /Stefan Knežević/, *Discorso di Monsignor vescovo Knezevich*, Il Dalmata, Zara, 13/1878, 44 (1. giugno), /2–3/; *Албум светковине дваесетпетогодишње успомене посвећења за православног епископа далматинскога Стефана вит. Кнежевића 17. маја 1878*, Задар /1878/; ДАЗД, СПЕ, свж. 127, 114/пр, ориг. ћир. допис више свештеника – еп. Стефану, У Братишковици, 14. септ. 1881; Ј. П. С., *Двије посланице двају православних епископа у Далмацији*, Хришћански весник, У Београду, 3/1881, 11, 649–658; Исто, 12, 708–712; ..., *Прослава осамдесетогодишњице епископа далматинскога и историјског г. Стефана*, Истина, У Задру, 1/1886, 12 (18), 30. јуна, 283–387 /!287/; /Јован Вучковић/, *Помњни господи прећсвѣщеничѣшазо архіерса нашего Стефана!*, Истина, У Задру, 1/1886, 11. (17.) (15. јуна), стр. /261/–263; ..., *Прослава осамдесетогодишњице епископа далматинскога и истријског г. Стефана*, Истина, У Задру, 1/1886, 12. (18.) (30. јуна), 283–387 /!287/; Stefano Knezevich, *Ringraziamento*, Il Dalmata, Zara, 21/1886, 53. (3. luglio), /1/; С/неон/ Д/обри/ј/евић/ П, *Косовска петстотогодишњица на далматинском Косову*, Нова Зета, Цетиње, 1/1889, 281–183; Доситеј Јовић, *Ријеч на онјелу блаженочившег епископа далматинског и истријског Стефана вит. Кнежевића*, /Задар 1890/; ..., *Домаће*, Српски глас, У Задру, 11/1890, 1 (3./15. јануара/, /3/.

<sup>60</sup> /Сава Бјелановић/, + Стефан Кнежевић владика далматински, Српски глас, У Задру, 11/1890, 5 (31. јануара/12. фебруара/, /1/; ..., Dr. Lazar Tomanović i Dm Miho Pavlinović, Dubrovnik, Dubrovnik, 7/1898, 10 (6. marča), /1/.

<sup>61</sup> I. G., *Salter slovenski*, U Zagrebu 1851<sup>2</sup>, P. A. Kazali, *Glas iz pustinje: pjesanca*, U Zadru 1861, M. P., *Pjesme Meda Pucića*, U Karlovcim 1862, I. G., *Osman...*, U Dubrovniku 1826, I. G., *Versione dell' Osmanide...*, Ragusa 1827.

<sup>62</sup> Ријеч је о књизи: *O narodnem piesmama jugoslavenskiem = Dei canti meridionalie*, U Dubrovniku 1851. Видјети: АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, ориг. ћир. допис Кнежевића управи манастира Крке, У Задру, 18. окт. 1854.

се и по томе што му не знају ни име; зову га Вјекослав и Људевит. Изгледа да се мајци у част потписивао и као Луиђи. Владика Кнежевић посједовао је само једну књигу овог пјесника.<sup>63</sup>

Пјесничка остварења није само читао у књигама дотичних аутора већ и у онодобним часописима.<sup>64</sup> Међу првима је СДМ, чији је Кнежевић био дугогодишњи мецена. Једнако тако је био у идеалној прилици да ужива у поетским остварењима објављеним на страницама часописа који су излазили у: Венецији, Бечу, Цетињама, Темишвару, Новом Саду и Београду.<sup>65</sup>

У наведеној српској периодици Кнежевић је осим литерарних остварења младе генерације пјесника често могао уживати и у објављеним народним пјесмама, у којима је посебно уживао.

То видимо и из чињенице да је и поред заобилажења Вуковог дјела и реформи имао више књига његових народних српских пјесама, а претплаћен је био само на трећу књигу и поред тога што је био велике руке када су књиге биле у питању. Попут осталих људи изашлих из шињела митрополита Стефана Стратимировића ни Кнежевић није био присташа ни поборник Вукових реформаторских захвата.<sup>66</sup> Нарочито му је сметала, усталом као и толиким Србима из Далмације, Вукова јота. Владика Стефан је одлучно устао против Вукове ортографије, па и 1861. године, када је подручном свештенству издао упутство о правилном писању ћириличким словима у контактима са званичним властима.<sup>67</sup> Старом правопису остао је вјеран скоро до краја живота избјегавајући да пише словима ћирилице која је Вук увео у српско писмо. Овакав став владике Кнежевића био је скоро па разумљив. Он као сремско-митровачки ђак није могао бирати партију – био је и остао члан јеровића. Чланови оне супротстављене – јотовића – постаће његови бројни пулени о чијем је школовању водио такву бригу а који ће га, на крају, и замијенити.

<sup>63</sup> СДМ за 1837, 103, 104; Исто, 3/1838, 76–78; Исто, 4/1839, 117–118; G. L. Gjurich, *Dalmaciji ustavnoj*, /prev. s talijanskog Mate Ivičević/, Zora dalmatinska, U Zadru, 5/1848, 25, 99; Luigi Gjurich, *Dante e Cleopatra all' inferiore*, Zara 1859; Pavao Galić, *Su alcune declamazioni Dantesche a Zara nell' ottocento*, у: Dante i slavenski svijet = Dante e il mondo Slavo: Dubrovnik 26.-29. X 1981, I, Zagreb 1984, 245–248; Исти, *Vergilije u poeziji zadarskog pjesnika Vjekoslava Đurića*, Živa antika, Skoplje, 34/1984, 1–2, 127–132.

<sup>64</sup> Један савременик епископов одлично је примјетио да он чита *«srbske knjige i novine»* (Један православно Србин, *Odgovor na otvoreno pismo od pravoslavne obćine Zadarske upravljeno na Vladiku Kneževića*, II Dalmata, Zara, 3/1868, 7 (22. jennajo), /2/).

<sup>65</sup> *Славено – сербскій магазинъ*. I, Въ Венецій 1768; *Вѣчный /.../ календарь*, Въ Виеннѣ 1783; *Даница, забавник за годину 1834*, Беч 1834; *Зимзелень: сербско-народный календарь*, Беч, 1847. и 1858; *Српска зора: забавно поучни лист са илустрацијама*, Беч 1878, 1879; *Грлица: календар црногорски*, У Црној Гори 1835, 1836; *Нова Зета*, Цетинье 1889; *Темишварскій календарь за 1856*; *Годишњак: велики календар србски за 1850–1854* (Нови Сад); *Шалывый календарь за 1854*, У Новомъ Саду 1853; *Даница, лист за забаву и књижевност за 1860–1862, 1864–1868*, (Нови Сад); *Матица, лист за књижевност и забаву*, У Новом Саду 1866–1869; *Београдскій великй календарь за 1853*; *Таковаџ*. *Србско-народный календарь за 1867*, у Београду /1866/.

<sup>66</sup> Добривој Николић, *Сремскокарловачка гимназија 1791–1934: кратка споменица*, Панчево 1935, 20.

<sup>67</sup> ДАЗД, СПЕ, свеж. 80, посебна скупина концепата унутар пресидијала, бр. 252/43, ориг. бир. концепт владике Кнежевића – свештенству, У Задру, 3. фебруара 1861; *Државни архив Црне Горе, Архивско одељење Будва*, Архив Свете Тројице, 1861, 252/43 – у Будву је копија задарске окружнице упућена из Котора 9. марта 1861. и примљена 12. марта исте године и заведена под бројем 240.

Кнежевић се, напосто, сврстао на страну традиције, тј. цркве, чији је он био високи представник. Бранећи азбуку, он је штитио духовни поредак којег је створила сама та црква. Чувајући предвуковска слова, он је био на бранику не само своје цркве већ и нације. Зато је и остао приврженик старог. Ново ће заступати и бранити генерације о чијем је школовању очински бринуо не само у Задру него и у другим градовима и царствима. Вук, уистину, није био Кнежевићев избор. Изгледа да су се пред смрт српског реформатора њихови односи поправили.<sup>68</sup>

Сведимо причу у завршницу. Владика Стефан Кнежевић био је човјек старог кова. Он је од ђачких дана био на другој страни од Вука. Не само страни већ и у другој партији – партаји јероваца. Такав ће остати, скоро, до краја живота. Њему није толико засметала Вукова намјера да уведе народни језик у књижевност, колико његово прилагођавање српске азбуке фонетским законима тог истог језика. Као и сви јеровци, уосталом. Кнежевић је био приврженик славеносербског те мјешавине елемената народног и црквенословенског језика. Помогло није ни Вуково опредјељење за јужно, херцеговачко нарјечје, тј. ијекавски говор који је био и материњи језик самог владике. Уосталом, ни Кнежевић није био изнимка међу Србима у Далмацији. Остао је приврженик онога што је архимандрит Герасим Зелић давно истакао – треба обожавати Доситеја Обрадовића. Како знамо да је Кнежевић био ученик у Сремским Карловцима, онда нам је посве разумљив и његов старомодан став. Он га је исказивао, нарочито, одбијајући Вукову ортографију. Срби у Далмацији су говорили чистим јужним нарјечјем, али су као враг од тамјана бјежали од слова која је у српску писменост увео велики реформатор. Највише им је сметала употреба слова „ј”. Сматрали да би прихватањем овог знака данашње српске азбуке промијенили и властиту вјеру, односно постали унијати. Овако је размишљао и сам владика. Зато је свим својим активностима настојао да се у далматинској епархији Вукова реформа не призна. Енергију је црпио из давних школских дана проведених у Сремским Карловцима али и у многобројним везама са водећим људима Србије која је тек стасавала. Према тој држави у настајању упирао је поглед и вјеровао у њен просперитет. Једнако је истински љубио и свој завичај – Далмацију. Имајући злих искустава са унијом он је био и сумњичав у будућност свога стада. Плашио се да једног дана не напусти вјеру прадједова и не пригрле римокатоличанство. Зато је и, у толико пута споменутом тестаменту, изричито навео:

„Тврдо вјерујем и уздам се, да је у божијој књиги записана срећа и напредак и вјечност патичном народу србском у мом милом отечеству у Далмацији, но могла би судба божија у неиспитаном свом суду и друго закључити. С тога и за тај немилу случај да би се измијенило све по худој судби Српства, то јест, што недао Бог – да би по несрећи Срби моји саотачаственици одрекли свог имена србског и вјере православно источне, наређујем

<sup>68</sup> АСАНУ, В3, 8208/2 – ориг. ћир. писмо Стефана Кнежевића – Вуку, У Задру, 24. јануара 1863; Исто, 8208/3, Стефана Кнежевића – Вуку, У Задру, 20. септембра 1863. Могуће је да о побољшаним односима казују и књижице које доносе бесједи изречене у славу Вука, а које је владика посједовао у својој библиотеци: Александар Сандић, *Беседа на опелу Др-а Вука Стеф. Караџића: (29. јануара 1864. год у грчкој капели)*, У Бечу 1864; Владан Ђорђевић, *На гробу др-а Вука Стеф. Караџића*, У Бечу 1864.

и хоћу, да се речено под 4, 7, 8, 9 речене моје закладе пренесу у милу кољевку матере Србије, која нек наследи све гореназначене закладе на исту цијелу од мене одређену, којима ће руковати влада Краљевине Србске у споразумљењу с митрополитом Београдским, и које све имају остати под мојим именом на вјечна времена”.<sup>69</sup>

Ако је и био Вуков идеолошки противник, да тако кажем, владика је истински пригрлио народну поезију, тај најважнији дио српског усменог наслјеђа.<sup>70</sup> Стваралаштво српског народа засигурно је и за Кнежевића најцјеловитије исказивало карактер и бит народа из којег је и он потекао и којег се никада није одрекао. Колико је обожавао народне умотворине, поезију највише, казује да су се у његовом задарском владичанском двору, уз гусле пјевале народне пјесме, као и податак из његовог тестамена. Захтијевао је да га они који буду носили његове „*тљене остатке од Кистања до Манастира /.../ прате народним пјевањем*”.<sup>71</sup>

О испуњењу жеље владике читамо код Саве Бјелановића:

„Тешко је било најграти побожни народ, да у опћој тузи запјева веселу пјесму. Тек иза подуже молбе нађоше се неки те запјеваше и то само да угоде пошљедњој жељи светог владике. Запјева се пјесма јуначка, али бијаше насилна и одјекиваше тужније него мртвачко 'Святыи Боже', што га извијаху богослови са сузним очима, жалећи доброга свога старјешину. У овој жалости не бјеше мјеста јуначкој пјесми ни стога, што није долазила, од срца, 'а што ће пјесма, кад од срца није'”.<sup>72</sup>

Уистину, нису могли лако носити земне остатке обожаваног човјека низ брину а уз то и пјевати јуначке народне пјесме.

Тако је испраћен на вјечити починак несуђени поета, и велики љубитељ књига с богатом библиотеком. У своје вријеме била је то врло импресивна колекција књига, словенских у првом реду, а српских изнад свега. Припадале су разним струкама. Међу којима су била и бројна дјела српске поезије, како оне умјетне, тако и збирки народне поезије. Владика их је читао са посебним задовољством, као и млади богослови и гимназијалци, житељи семинарије у Задру. Они су, неких четрдесетак година под његовим покровитељством, били активни учесници у знаменитим свечаностима. Одржаване су у част Св. Саве. На обали Јадранског мора: пјевало се, играло, глумило, рецитовало и бесједило у славу покровитеља училишта. На репертоару су биле пјесме оновремених српских поета и највише – народне умотворине. Њих је изузетно волио њихов покровитељ, али и сами судионици. Уосталом, једна скупина богослова га је и дочекала, првог дана његовог владичанства у цркви Св.

<sup>69</sup> АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, препис опорукe владике Кнежевића написане у Задру, 3. априла 1885.

<sup>70</sup> Колико је обожавао народну поезију казује и књига: *Србске народне пјесме са преводом чешкијем, а части пољскијем*, У Златном Прагу 1852, коју је Кнежевић такође имао у свом посједу.

<sup>71</sup> АМК, Разна писма и документа XIX вијека: 1835–1937, препис опорукe еп. Стефана, У Задру, 3. априла 1885. Људи из Кистања исказивали су захвалност епископу и зоб тога јер је он био утемељитељ њиховог мјеста на новој локацији удаљеној који километар од средњовјековне положаја насеља (Milenko Pečić, *The oldest, secure, historical meditation of Kistanje*, на веб страници Општине Кистање (<http://www.kistanje.hr>).

<sup>72</sup> /Сава Бјелановић/, *Спровоd владике Стефана*, Српски глас, У Задру, 11/1890, 7 (14/26. фебруара), /3/.

Илије у Задру, пјевајући баш те пјесме. Уз ојкање истих пјесама је и сахрањен у манастиру Крки. Његов круг је отпочео и завршио се извођењем српских народних пјесама, које је, тако обожавао, владика Стефан Кнежевић.

Milenko B. Pečić

#### POESIA SERBA NELLA BIBLIOTECA DEL VESCOVO STEFAN KNEŽEVIĆ

(Riassunto)

Il vescovo istriano-dalmata per molti anni (1853–1890), Stefan Knežević (Očestovo, il 27. 06. 1806 – Zara, il 09. 02. 1890) era un noto restauratore dei monasteri, costruttore delle chiese e degli edifici ausiliari delle chiese nella nativa Dalmazia, ma anche un grande amante dei libri. Nel 1890 aveva 698 titoli nei 1.105 libri e volumi che ha regalato alla biblioteca del seminario ortodosso di Zara. Molti di essi sono tutt'ora conservati nella stessa città, ma non rappresentano la raccolta che porta il suo nome. La conoscenza delle lingue straniere gli ha permesso di seguire la letteratura di alcuni popoli d'Europa. La biblioteca era abbellita anche da numerose opere della poesia serba, che si analizzano separatamente.

Una ricchezza particolare erano le raccolte di poesia popolare di Vuk. Nonostante il fatto che non abbia accettato l'ortografia di Vuk, nel testamento ha chiesto che i suoi concittadini „la salma da Kistanje fino al monastero /accompagnano/ con i canti popolari”.

Il cerchio della vita del vescovo Stefan Knežević, infatti, è finito ma è anche incominciato col cantare dei canti popolari serbi, che lui ha veramente amato.

Жељко Д. МИЛАНОВИЋ\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет\*\*

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

КАКО АНТОЛОГИЈА РОБЕРТА ХОДЕЛА  
*HUNDERT GRAMM SEELE (ДЕСЕТ ДЕКА ДУШЕ)*  
ВИДИ ИДЕНТИТЕТ?

Двојезична антологија српске поезије коју је приредио и превео на немачки језик Роберт Ходел представља поезију песника рођених између 1940. и 1960. године. Руковођен, како сам каже, рецепцијом поезије у Србији, а понајмање сопственим убеђењима, као и намером да осветли трагичне догађаје који су се одиграли 90-их година 20. века из перспективе поезије и њихове преовладавајуће перцепције на Западу, Роберт Ходел је понудио занимљив и провокативан увид у историју српске поезије.

Циљ рада је да прикаже како се у овом избору српске поезије репрезентује идентитет на широкој позадини друштвених догађаја који су обележили другу половину 20. века, као и у оквиру поетика које Роберт Ходел препознаје као постмодерне и неотрадиционалистичке концепте.

**Кључне речи:** Р. Ходел, антологија, идентитет, (само)репрезентација, српска поезија.

Могло би се помислити да наслов овог рада садржи неспретно употребљен глагол „видети“. Заиста, може ли се идентитет видети? Да ли је идентитет нешто што је слика, представа која се може обухватити погледом? Да ли је идентитет видљив или је реч о нечему о чему се не може преговарати јер је репрезентован искључиво исказима који рачунају на непоречиву фактичност а не и на видљивост? Наизглед неспретно употребљена реч покреће лавину питања о флукутирањима идентитета. Безброј пута постављено питање да ли књижевност обликује и/или разграђује идентитет више и није вредно постављати без обзира на различитост могућих одговора. Али, да ли историја књижевности и књижевна критика, традиционално раздвојене а непрекидно супротстављене, могу да имају утицаја на обликовање идентитета?

Да би се одговорило на питање да ли се идентитет може видети и да ли једна антологија поезије може да то учини (ако може, онда с правом питамо како она то чини, чији и који идентитет види, да ли је њен поглед равнодушан

---

\* zmilanovic2000@yahoo.com

\*\* Рад урађен у оквиру пројекта (178005) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

према репрезентованом...), рецимо да је сваком идентитету својствен исти циљ а он се огледа у саморепрезентацији, потврђивању у видљивом, стварању слике која би постала ментална представа. Идентитет који је невидљив не може да прихвати себе као истоветног себи самом – таутолошка природа овог исказа се и не пропитује у дискурсима саморепрезентације јер се идентитет унапред схвата као непромењив у времену. Најразличитији идентитети – од личних до колективних – видљиви постају кад су захваћени процесима успостављања, потврђивања, разградње, трансформисања, губљења као и страхом да могу постати део ових процеса – процесима у којима теже свом учвршћивању у репрезентацији.

Преведено књижевно дело чини се имаголошким случајем *par excellence*, јер је „једно од најкомплекснијих питања са којим имаголог може да се суочи јесте питање, не о коме, већ за кога текст говори” (Лерсен 2007: 338). Дакле, антологија *Десет дека душе* намењена је немачком читаоцу и њен је циљ, како њен приређивач и преводилац каже, да се њоме „пренесе слика Србије и српског песništва која је у најмањој могућој мери обликована под утицајем састављачевих убеђења и преференција” (Ходел 2001б: 13), као и да се „са становишта поезије тога времена баци светлост на трагичне догађаје 90-их година и њихову доминантну перцепцију у западном (посебно у немачком говорном) свету” (Ходел 2001б: 13). Роберт Ходел, дакле, одређује два циља своје антологије који подразумевају да књижевност учествује у изградњи слике једне државе (нужно и њених становника) као и да књижевност има моћ да „баци светлост”, односно да већ створену слику проблематизује и можда и да буде креатор једне другачије слике од оне која је већ створена у погледу Другог. У приређивачевом видокругу су две врсте слика: слика коју српска поезија има о Србији и трагичним догађајима у последњој деценији 20. века (ауто-слика) и слика коју има западни (првенствено немачки) свет о Србији (хетеро-слика). Ходел напомиње да његова антологија почиње 60-их година 20. века (године у знаку леберализма и југословенства) и да се креће, преко фаталне трке „национално-религиозних идентитета” (Ходел 2001б: 13) 80-их година све до прве деценије 21. века (послератно време). Ходел је свестан да његова антологија не пружа неку врсту „објективне” историје, односно да је поезија у њој обележена „индивидуалним доживљајем” (Ходел 2001б: 13). Индивидуални и разнолики увиди песника, верује Ходел, „почињу управо тамо где медијско извештавање 90-их година често престаје” (Ходел 2001б: 13). Сумирајући тематску разноликост изабране поезије, Ходел каже да рурално-патријархално обележене представе породице, рада и религије стоје у непосредној близини борбене профанације и иронично-саркастичне инфилтрације управо ових вредности, да би пренели укупну слику земље, чија шароликост мишљења једва да би се могла разликовати од осталих земаља Европе (Ходел 2001б: 13).

Ходел у универзалности поезије проналази упориште за одмак од егзотизације српске поезије: иако српска поезија настаје у земљи другачијој од наше, њени садржаји и поруке се не разликују од осталих у Европи. Ходел у напору приближавања српске поезије немачком читаоцу не рачуна на разли-



читост те поезије већ на њену сличност, односно, рачуна на то да поезија српских песника може да пружи слику Србије која није идентична оној слици првенствено конструисаној у медијима.

Битно је подсетити се да је у српској култури веома дуго присутно одушевљење Гетеовим похвалама упућеним српској поезији. Некритичко самовеличање упућивањем на Гетеа резултат је самоегзотизације српске културе – претварања хетеро-слике у ауто-слику – при коме се заборавља на прави садржај Гетеових „похвала”. Гете је у неколико наврата писао о српској усменој поезији и заиста јој упућивао похвале (реч је о „природним умотворинама вредним цеђења” (Гете 1982: 81), српска усмена поезија је богата „узорним песмама” (Гете 1982: 84), српска поезија у преводу се може певати „у веселом друштву, на интимној, па и на свечаној гозби (Гете 1982: 101)). Али, Гете о Србима говори као о „полусировом народу” (Гете 1982: 97); каже да Србе и њихову поезију одликује „срдачна простота и честитост” (Гете 1982: 98); да су Срби „полуварвари” чија се „ограничена митологија” проширила (Гете 1982: 100). Гете прихвата и ставове из рецензије Вукових збирки у којој се каже да „одсуство сировог, простачког елемента у српском језику не треба да нас чуди – пре хиљаду година и касније и у Немачкој је било тако” као и да ће у Србији, „чим се култивише, једно наречје надвладати остала; онда ће проћи време и ових епских песама” (Гете 1982: 83). За разлику од Гетеа, Ходел не рачуна на разлику (сличност у далекој прошлости) већ на оно што у српској поезији данас може да кореспондира са универзалним искуством поезије – о томе сведочи и избор реченице Момчила Настасијевића („Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног” (Ходел 2001б: 13)) за девизу његовог предговора.

Двојезична, српско-немачка антологија српске поезије друге половине XX века представља стваралаштво 28 песника представљених у већини случајева са по 7 песама (песници Душко Новаковић, Исмет Реброња и Никола Вујчић заступљени су са по 8 песама). Ходел каже да је изабрао песнике рођене у периоду између 1940. и 1960. године јер се тиме „отвара простор за различите естетске и етичко-идеолошке приступе” (Ходел 2011а: 13), као и да избор песника није резултат његових ставова већ да му је била пресудна њихова рецепција у самој Србији. Како, онда, поезија у антологији гледа на идентитет после предговора који делује као текст деструктивно усмерен према поимању националног идентитета и његове ауто-слике онима који сматрају да је национални идентитет угрожен кад постане део универзалног искуства – да ли у антологији „унутрашња кохезија и спољно разликовање групе претеже над унутрашњом разноликошћу групе и њеним спољним сличностима” (Лерсен 2007: 337)?

Предговор антологији на сажет начин представља и „објективну” историју „која се, додуше, у песмама појављује само спорадично, али због тога ништа мање не осликава ону позадину испред које се текстови неминовно читају” (Ходел 2011б: 14). Зашто је нужно представљање „објективне” историје једне земље у предговору антологије поезије? Да ли се поезија може читати и изван

историјске позадине или историјско постаје органон разумевања? Српски песници у Ходелом избору нису искључиво опседнути рефлексijом историјског већ су њихови доживљаји индивидуални и критички. Историјско има свој незаобилазни значај за колективни идентитет, „историјска свест је у самој сржи колективног идентитета, и заиста њено *conditio sin qua non*” (Лерсен 2007: 335). Ходел примећује у песмама много тога што говори о односу према историји, од тематизовања личне улоге у историји, полагаја дезертера, отуђености емигранта, личног виђења Косова, искуства прогнаних, „ментално дејство бомбардовања родног града или осећање војника повратника” (Ходел 2011б: 13). Сумирајући другу половину 20. века тако што паралелно прати историју и поетичке промене, крећући се од либералних 60-их до послератних година (прва деценија 21. века), односно од поетичког конфротирања са модерном до постмодерне, Ходел пажљиво означава оне тачке у поезији које заиста могу да поткрепе сврху његове антологије, а која се огледа у стварању могућности за различите етичке и идеолошке приступе као и за другачији поглед на трагични крај 20. века, издвајајући, на пример, песме Раше Ливаде и Новице Тадића које су 70-их година потказивале „друштвене и политичке неправилности” (Ходел 2011б: 17). Ходел истовремено са уочавањем поетичких промена у српској поезији, уочава и тренутке окретања традицији (поезија Исмета Реброње 70-их година). Завршна Ходелова разматрања у знаку су поновног инсистирања на разлици између „објективне” и „субјективне” историје (песма Душка Новаковића „Инсерт из заједничке паролe ’Хоћемо промене’”), односно у знаку његовог покушаја да потврди своју тезу о универзалној природи српске поезије.

Тежећи да пружи целовитију слику поезије песника заступљених у антологији, Ходел бира песме из различитих деценија – од оних насталих шездесетих година (Раша Ливада, Рајко Петров Ного и Иван Растегорац) до песама насталих у другој половини прве деценије 21. века (овакав принцип није било могуће следити код раније преминулих песника (Милан Милишић, Војислав Деспотов). Код песника као што су Бранко Чучак, Драган Јованов Данилов, Иван Негришорац или Мирослав Цера Михаиловић могуће је уочити да се Ходел опредељује за оне песме које описују поетичку кривуљу од поезије незаинтересоване за историју, преко поезије која пропитује тенденцију стварности да се упише у дискурс историјског до поновног повратка темама које не претендују да постану део „објективне” историје. Код појединих песника теже су уочљиве такве промене, њихова поезија је пре представљена као поезија поетичког континуитета али и отклона од историјског (Владимир Копицл, Иван Растегорац, Јован Зивлак), али је и у њој, наравно, могуће препознати аутентично искуство једног времена које није искључиво индивидуално доживљено.

Због обима овог рада није могуће детаљније сагледати стваралаштво свих песника заступљених у антологији, али, покушаћемо да уочимо каква је приређивачева перспектива избора и како та перспектива обликује стварност српске поезије – односно на који начин се сусрећу препознатљиве ознаке идентитета, од учвршћених стереотипних ауто-слика до слика које су дестабилизоване индивидуалноћу песничког дискурса.

*Антологију* отвара поезија Бранка Чучка. Избор разнородних Чучкових песама насталих у времену од 1971. до 2008. године (од љубавних до антиратних) оставља утисак да је приређивач имао намеру да у малом прикаже перспективу избора у антологији: од песме „Шок” у којој се препоручује изазивање шока код непознатог не само извикивањем речи „Јебена странко!” већ и могућношћу трансформације родног идентитета (из мушког у женско и обрнуто), преко љубавне песме „Дивља Наташа”, песме „Ручни шипак Гаврила Принципа” о народу који воли да псује и у којој се успоставља рођачка веза са Гаврилом Принципом који је „на мртво име” испсовао Фердинанда, затим песама „Војник продаје дрвену пушку” и „Ову би воду требало окупати”, које сведоче о бесмислу рата и потреби да се чак и оно што је за чишћење мора очистити, песме „Благо оном који ме оцрнио”, у којој се нижу обрнуте али и ироничне клетве, до песме „Мотив мртве драгане”, чији наслов довољно јасно упућује на њен садржај. Овакав избор оправдава Ходелов предговор у коме се паралелно прате поетичке и историјске промене, а поезија тако постаје перспектива из које се сагледава права природа света. У Чучковим песмама су присутне ауто-слике које се проблематизују: инат и клетва – слике које нису прихваћене као стереотипи или менталне карактеристике колективног идентитета већ су иронијом преобликоване (Принципа су инспирисале речи Ричарда Другог док су клетве у ствари благослови) и слика рата као стања које се непрекидно обнавља на Балкану и никад не престаје – Чучкова поезија сведочи управо о бесмислу рата. Обрнуте клетве у песми „Благо оном који ме оцрнио” представљају посебно место у поређењу, на пример, са компендијумом клетви на крају романа „Министарство боли” Дубравке Угрешкић али и у контексту читаве антологије у којој се овај мотив среће и у поезији Злате Коцић („Први приказ”), Милоша Комадине („Клетва”), Душка Новаковића („Реке”) и Даринке Јеврић („Палимпсести”). Прича о одбацивању и прихватању колективног идентитета у роману Дубравке Угрешкић завршава се „балканском литанијом”, компендијумом клетви које су у напмени на крају назване народним благом народа и народности Југославије (в. Милановић 2012: 244–252), док у Чучковој поезији клетва постаје могућност преобликовања света. Код Злате Коцић молитва садржи пристајање да ако се Бог ипак разгневи, може да узме све осим грла, дакле – поезије! Код Милоша Комадине „логана” клетва је помишљена али није изречена пред опасностима свакодневице; за Душка Новаковића река Морача је извор поскочица и клетви али и, пре свега, сете древних тужбалица, док се у песми Даринке Јеврић клетва сабрано смишља као завршна тачка одбране. Мотив клетве дели судбину и других мотива које прихватамо као мотиве традиције, било да је њихово порекло религијско или усмено (такви су мотиви фреске, рабоша, стећка...). Уочљиво је да се ови мотиви трансформишу у додиру са песничком савременошћу – да се не прихватају као непромењива вредност која не би могла да пронађе своје место у савремености – тако поезија неотредиционализма не завршава у понављању већ виђеног.

У песмама Драгана Јованова Данилова такође је могуће пратити колико је и његова поезија успела да захвати шири културни простор, али и времен-

ски период у коме се препознају и лични и колективни доживљаји: од песме „Јастук” која бележи искуство војника на стражи у Добрињи код Сарајева 1987. године и његов конфликт са Богом „ледене главе”, преко песме „Калемегдан, близанци, клепсидра”, сећања на студентске дане и становање у Сарајевској улици у Београду, па све до антиратне песме из 1999. године „Госпode, заседа ратни савет у утроби вепровој” и песме космополитско-песничког доживљаја из 2002. године („Охрид”). Ходел се оваквим избором креће од простора заједничке државе, рађања после завршетка рата („Испод руже”), бомбардовања Србије 1999. године, послератног успостављања живота и мотива света лепшег од оног створеног („Гавран и снег”).

У избору из поезије Војислава Деспотова присутне су две изразито аутореференцијалне песме („Друга песма” и „Десет дека душе”), песма само привидно имаголошки привлачна („Немци и Французи”) али и песме „Његош” и „Интересантна ствар” у којима се национално канонизоване вредности (Његош и патријарх) доводе у анахроне и односе бизарних замисли.

Песме Даринке Јеврић богате су мотивима традиције али и аутореференцијалним у којима се промишља смисао певања: док је у песми из 1980. године („Пјесник пред стећком”) премоћ „сведочења стихом” доживљава као спорна, у песми из 2006. године („Монолог пјесника”) песникиња долази до осећаја потпуне разочараности и спознаје неуспеха песме.

Поезија Злате Коцић именује 20. век као „прокључали”, показује забринутост због заборављања али и модерне, поновљене збегове у којима се род метонимијски препознаје као „штака потукача и бегунаца”. Такође, и у песмама Ђорђа Сладоја или Рајка Петрова Нога присутне су слике које рачунају на сопствено разумевање у складу са претпостављеним схватањем колективног идентитета (код Сладоја у певању из првог лица множине у песми „Да хоће ко умријети” народ себе види као колектив који би био срећнији да се радовао туђој несрећи; у Ноговој песми „Из истог казана” колектив у Другом, који причешћује „с коца и конпца” види опасност за свој идентитет).

Са друге стране, како смо већ рекли, неки од песника показују трајни интерес за поезију урбаног сензибилитета (Владимир Копицл, Мирослав Максимовић, Милан Милишић, Радмила Лазић...) у којој песничко Ја симулира свој излазак из света да би тако потврдило своју трајну урођеност у њему. Ипак, и код песника урбане пролиферације могуће је наићи на мотиве традиције, као у песми „Фруле/Ветар” Небојше Васовића у којој се срећу усмена традиција и Џон Кејџ.

Ходел се у неколико наврата определио и за песме критичког односа према различитим врстама идеолошке заслепљености – такве су песме „Лаж” и „Х” Исмета Реброње (лаж су и амбасадори и Уједињене нације и сам Бог; палац је предуго горе), песма „Хигијеничарка” Мирослава Цере Михаиловића или песма Новице Тадића „Високи, у црним мантилима”. Такође, уочљиво место имају и песме које бисмо окарактерисали као песме слућених и остварених глобализацијских претњи (Милан Милишић у песми „Обрачун воде” слути долазак дана када ће вода вредети као злато; Снежана Минић у данашњим јабукама препознаје једино копије оних из њеног детињства).

Песма Душка Новаковића „Право на конфете” из 1986. године као и песма Стевана Тонтића „Љето 88, Сугласници” из 1993. године репрезентују два различита схватања идентитета. У Новаковићевој песми забележен је нестанак заноса победом и слутња надлазећег рата, док код Тонтића сугласници С, Р и Б, који „попут баука” круже Југославијом, најављују долазак варвара који прете цивилизацији, способних да надимају срца као и да „утерују страх у кости”. Новаковићева песма је ауто-слика зачетака дезинтеграције посттитовске Југославије која више није способна да верује да је заиста било победе али и мора да верује да је од ње нешто остало јер

*Иначе, одакле долази оно гребучање канџи*  
*Иначе, одакле долази оно шиштање пипака*  
*Иначе, одакле долази оно механичко померање чељусту*  
 (Ходел 2011а: 178).

Стеван Тонтић проблематизује истовремено и ауто- и хетеро-слику Срба: док Срби муцају „у срби праведника”, роје се око манастира, остављају за собом звук цвиљења, преклињања и шиштања – једни се скривају, а други славе.

Из представљених примера могуће је доћи до одређених закључака. Ходелова антологија нија настала на претпоставкама немачке културе, односно очекивања која бисмо могли да имамо у складу са нашом хетеро-сликом Немачке, стереотипним претпоставкама о немачкој хегемонистичкој култури и вечности идеје *Drang nach Osten*. Антологија „Десет дека душе” је далеко од Гетеових похвала српској усменој поезији, јер приређивачева спремност да уврсти песнике различитих естетских и етичких (да ли и идеолошких?) ставова представља избор који онемогућава самоегзотизацију, односно парадокс да прихватимо као ауто-слику оно што нам је Гетеовим ауторитетом посредовано. Из песама које се налазе у антологији није могуће извести општеважеће закључке о прецизној, на сталним местима заснованој слици стабилног идентитета који би био основа установљене разлике насупрот Другим, без обзира да ли је реч о поезији која је ближа постмодернистичким или неотрадиционалистичким концептима.

Унутрашња кохезија, нарочито кохезија која би била обележена трајањем не постоји, спољашње разликовање је такође тешко успоставити чак и онда када је поезија дијалекатска – сам чин избора и превођења такве поезије урушава спољашње разликовање. Идентитет је видљив онолико колико је видљива и његова промењивост, а за живот би морала да буде пресуднија, како то каже Раша Ливада у песми „Капетанија” – месечина. Пресуднија за живот колико и за књижевност којој прихватање улоге чувара непроменљивости идентитета у коме нема места за разлике не оставља ни простор за сопствено трајање.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гете 1982: J. Volfgangag Gete, *Spisi o književnosti i umetnosti. Maksime i refleksije*, Beograd: Rad.
- Лерсен 2007: Joep Leerssen, “Identity/Alterity/HibridityImagology”, у: *The Cultural Construction and Literary Representation of national Characters* (Imagologica 13), ed. Manfred Beller and Joep Leerssen, Amsterdam: Rodopi, 335–344.
- Милановић 2012: Ж. Милановић, *Два писца и Други*, Београд: Службени гласник.
- Ходел 2011а: *Hundert Gramm Seele. Serbische Poesie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts/Deset deka duše. Antologija srpske poezije druge polovine XX veka*, herausgegeben und übertragen von Robert Hodel, Leipzig: Leipziger Literaturverlag.
- Ходел 2011б: R. Hodel, „Između očeva i očeva”, у: *Hundert Gramm Seele. Serbische Poesie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts/Deset deka duše. Antologija srpske poezije druge polovine XX veka*, herausgegeben und übertragen von Robert Hodel, Leipzig: Leipziger Literaturverlag, 13–19.

Željko M. Milanović

HOW IDENTITY IS SEEN IN ROBERT HODEL'S ANTHOLOGY *HUNDELT GRAMM SEELE*  
(ONE HUNDRED GRAMS OF SOUL)

(Summary)

A bilingual anthology of Serbian poetry edited and translated into German by Robert Hodel comprises poetry of Serbian poets born between 1940 and 1960. Lead by, as Hodel says, the reception of poetry in Serbia and the least by his own beliefs, as well as with an intention to shed light on tragic events that took place in the 90's of the 20<sup>th</sup> century from the perspective of poetry and how they are predominantly perceived in the West, Robert Hodel offers an interesting and provocative insight into the history of Serbian poetry.

The aim of the anthology is to present through the selected Serbian poetry how identity is manifested against a broad background of social events that marked the second half of the 20<sup>th</sup> century, as well as within the poetics seen by Robert Hodel as postmodern and neo-traditionalist concepts.

Драган Б. БОШКОВИЋ\*  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад  
 Примљен: 04. X 2012.  
 Прихваћен: 22. IV 2013.

## СТАРИ ЗАВЕТ: ПРЕДГОВОР ЈЕДНОЈ (НЕ)МОГУЋОЈ АНТОЛОГИЈИ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ 20. ВЕКА\*\*

Обесправљено место поезије у савременој српској књижевности и култури, сагледава се као позитивно место растерећености поезије од осталих друштвених дискурзивних пракси. Песништво се тако издваја као посебан феноменолошки, дискурзивни и културни простор за чување књижевних, па и историјских, друштвених, естетских, етичких и хуманих вредности. Ово нам пружа могућност да сагледамо песништво двадесетог века из неког другог, антологичарског угла. Преиспитујући границе антологичарске свести (субјективни угао, одсуство вредносно-поетичких критеријума, идеолошки хоризонт итд.), али и лишавајући се утопије ауторства, наша „немогућа” антологија била би сведена само на концепт песама/текстова дугачких песама, у којима српска поезија и култура досежу свој целовити идентитет и капацитет. Разликујући песнике који имају песму, једну песму, и оне који имају поезику, определили смо се за херменеутику смисла и места великих, дугачких песама које чине антологички мост певања српске књижевности 20. века.

**Кључне речи:** поезија, велика песма, антологија, епика, поетика.

Обесправљено место српског песништва у протекле две деценије већ нас, могу тврдити, све боли. Није било потребно да многе транзиционе године прођу, а да поезија изгуби своје место у нашем друштву, култури и књижевности. Маргинализована, дакле, своја, неусаглашена са профитабилним политичким, историјским и идеолошким хоризонтом, поезија данас наставља да живи своју друштвену изгнаност онако како ју је, подсећа нас Павловић, одувек и живела:

„Навикли смо да гледамо збивања на великој сцени: светска историја свакога часа пријављује новости. Песнички догађај остаје на рубу, на периферији. Али он тамо, као и чежња за људском добротом, мора остати, и мора опстати. Чак и склоњен, чекати да буде позван” (Павловић 1990: XXXV).

\* draganboskovic@kbcnet.rs

\*\* Рад је део истраживања која се спроводе на пројекту 178018 – *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Бесмислено је апеловати да су литерарни и културни, па ако хоћете и етички и историјски донети поезије неупоредиво већи од других „жанрова” или „дискурса”, и да је, осим оног јефтиног, квазипатриотског песништва, несводива на меру друштвене свести. Своју привелегију невидљивости она живи на неком другом, у неком будућем или протеклом свету.

Промена културне и друштвене парадигме, све бржи информатички свет и непрофитабилност културе, искључило је поезију али и мишљење о њој из културног живота. На питање зашто је поезија нестала из наше реалности, одговор треба тражити и у књижевној и у ванкњижевној политици, глобалним токовима и симулацији стварности, као и у тржишној неодговорности појединаца и „слепилу” друштва. Посебну, ужекњижевну кривицу за то носе критичари, који су дистрибуцијом сумњивих вредности и свога укуса – што говори и да је та, носталгична категорија укуса у нашој данашњој литерарној политици запостављена – упали заједно са целим друштвом у клопку да је проза место на којем ће се симболички разрешити енигма наших историјских невоља. Осамостаљени механизми производње литерарних величина, и театрални критичари који само тапшу по раменима, злоупотребљавају наше болно трагање за сопственим литерарним именом. Идеолошка кокетирања, карактеристична за прозу, „запушила” су уста једном лирском искуству и једном непоновљивом животу језика српске књижевности. Запушила су уста свакоме ко има у себи оно префињеније искуство језика, бића и света, које на тржишту нема никакву вредност. Дакле, и нама, који плачемо над поезијом уместо да плачемо над собом.

На срећу, поезију није уништио ни један од тоталитарних система двадесетог века, нити су је другачије расподеле вредности у нашем, постмодерном транзиционом друштву обесмислиле. Скрајнута, она црпе своју могућност да живи себе, свој повлашћени простор изгнанства и више од једнога века уобичава историјску слику нашег колективног и индивидуалног бића, сабирајући смисао за неки будући век. Све мање читалаца и тумача поезије не значи да она губи на сопственој, иманентној, песничкој вредности, колико да ми више немамо слуха за њу, да се задовољавамо осредњим разумевањем и јефтином херменеутиком, како књижевности, тако и културе и политике, и да робујемо оним „навикама”, посебно просветитељским и романтичарским „у духу нације”, које паралишу сусрет са „непосредним деловањем” поезије (в. Мишић 1983: VI). Српска поезија, тврдимо одговорно, вреднија је од било чега другог што наша култура ствара, а то што ми губимо рецепторе за њу, што не препознајемо да живимо у епохи у којој је културолошки неопходно и цивилизацијски пожељно, *лично* сучељавање човека са светом, самим собом, цивилизацијом, па тако и са лицем историје, наш је проблем. Као у националне и патриотске митове, заклињемо се у Лазу, Црњанског, Настасијевића, Миљковића, само понављајући идеологизовани рецептивни стереотип, често не разумевајући стихове ових песника, нити разумевајући да се у најделикатнијем, индивидуалном постојању збива историја, као и да лирика, она чиста као нектар, говори више о патриотизму него одјек празне фолклоризоване реторике. Најодговорније бдење над језиком или над непоновљивим искуством



савремености неупоредиво је значајније за књижевност, културу и друштво, него јефтино наклапање у испражњеним реторичким формулама

Док, дакле, пратимо завршне сцене филма о уништењу наше културе, драго нам је да је макар оно најбоље у српском песништву све мање изложено овим злоупотребама. Јер, велика, чиста поезија, не може се злоупотребити. Суптилна лирика не може бити декламована у славу академицима или политичарима. То може она трећеразредна поезија, испуњена обесмишљеним националним нарицањем и рогобатном и излизаном црквено-усменом „празном, театралном реториком, једноличног звука стихова на баналне мисли и теме” (Мишић 1983: VII), без визије, осим обавезе враћања у коло неписмених. О таквој поезији, која убија мишљење и асоцијације, слике и снове, која служи „утврђивању малограђанских, па и оживљавању патријархално-примитивистичких схватања” (Мишић 1983: VIII), не желим ни да говорим, нити да је читам. Само тврдим да не улажући у садашњу поезију, и то ону која јесте поезија, ми не улажемо нити у сопствену будућност нити у нашу књижевну традицију. Да би се у будућности и прошлости живо постојало, потребно је улагати у нешто што је из прошлости данас већ будуће. Зато желим да још једном проговорим о оном најбољем у нашој поезији, из једног (не)свакдашњег угла. Можда само провокативног, као мангупски штос. И то на утопијском таласу могућег обнављања интереса за песништво и на антологичарском искуству Богдана Поповића, Миодрага Павловића, Зорана Мишића.

\*

Да ли треба понављати да је антологичарско искуство – немогуће искуство. Да је саставити антологију деликатан, непотпун и ограничен посао јер покушава да заокружи незаокруживи текст, дисперзивни текст целокупног песништва које се отима свакој систематизацији. Антологије се вештачки ограничавају временским, историјским или генерацијским детерминантама, критеријумима избора песника и песама, у последње време и родним или идеолошким факторима, што репрезентује само једну идеологизовану чежњу за потврдом прокламованих вредности, наличје жеље за једном пантологијом, једном књигом која би у себе обухватила све песме овога света од првих песничких записа. Али и та пантологија била би у проблему јер би се преливала и на места за која не можемо да тврдимо да су песничка, и у себе би асимиловала оне друго прозе које у поседује ритмичко-мелодијски импулс. На крају, зашто уопште било каква антологија и ко је тај који има право да прави било какав избор, јер, поновимо са Зораном Мишићем и Елија-ром: „Најбољи избор песама је онај који се први за самога себе” (Мишић 1983: V). У поплави различитих антологија српског песништва у последње две деценије, као да се ово питање намеће све озбиљније. Са друге стране, ако су већ многи нашли неко самооправдање за стварање неке антологије српског песништва, макар као Мишић веровали у утопију „објективности”, зашто бисмо нама ускратили то право. Пре свега да бисмо указали на један

феноменолошки, поетички, али и књижевноисторијски облик нашег певања у којем субмира наш песнички таленат. Можда само да бисмо сачинили једну једину праву и „објективну” антологију 20. века, коју сви препознајемо и коју сви видимо.

\*

Песничко стваралаштво различитих развојних линија у модерној српској поетској традицији можемо делити на основу многих критеријумима. Можемо издвојити поетике које непрестано теже модернизацији, оне које су отворене ремитологизацији, оне које рециклирају највиталнију, најистрајнију и најфлексибилнију поетичку парадигму – симболизам (класични симболизам, неосимболизам, трансимболизам). Овим поетичким линијама могли бисмо додати и авангардно песничко искуство, са својим неоавангардним и трансавангардним експериментима, као и постмодерно-авангардистичким испитивањима дискурса и поетике, али и чисто лирско искуство (од народне усмене лирике до данас). Иако се ових неколико линија преплићу, оне би могле бити повод за настајање четири антологије: једну која би обухватила песништво упорно дијахронијски ослоњено на митолошко-фолклорни хоризонт, једну која би била усмерена на сам израз и две које би преиспитивале трансформације стилскоформацијских поетика. Овима бисмо могли додати и антологију романтичарског наслеђа српске поезије, итд. Сви ови критеријуми, колико год били вештачки, ипак обележавају опсесивна места нашег историјског певања.

Асимилујући, опет, сваку од наведених развојних линија и културолошко наслеђе које оне носе, покушали бисмо да одредимо једну антологију која би се заснивала на једном поетскоисторијском облику, пре него жанру, ако тако уопште можемо назвати дугачку песму. Без обзира да ли је поема, балада, химна, интересоваће нас баш то, феноменологија, културолошки идентитет и књижевна поетика дугачке песме, без обзира на њихове ауторе. Ова врста редукционизма је позитивна на три плана: искључује позитивистичку заблуду ауторства на нивоу антологије, филтрира поетику до једне песме и води нас изненађујућој чињеници дугачке песме као егземплума нашег песничког идентитета. Ова врста редукције песништва није трик, она се заснива на идеји да песништво једне поетике не мора бити потврђено великим опусом колико само једном песмом; „зборником” песама, а не, као код Мишића и других антологичара, „зборником најбољих песника” (Мишић 1983: XI). Нашу немогућу антологију српског песништва двадесетог века чинило би тек десетак песама, можда ни толико, и то дугачких песама, и то би било лице нашег песништва. Једне књижевности и једне поезије које себе самоспознају као културу и књижевност и поезију дугачких и снажних песама.

Замерићете нам да је све ово сувише екстравагантано, као и зашто не бисмо укључили и песнике без велике песме. Или, шта са ауторима који имају више дугачких песама? И, пре свега, шта је то дугачка песма? На последње питање немамо одговор, иако ћемо све време само на њега одговарати, као

што немамо оговор на питање шта је то песма. Могли бисмо два рада посветити овим проблемима, али сада вас остављамо без покушаја њихове елаборације, осим да можда поновимо за Мишићем да је поезија „откровење у мукама стечено, једно и непоновљиво” (Мишић 1983: XII) или за Павловићем: „општење у највећој осетљивости” (Павловић 1990: XXXV). Замислите када бисмо сада поставили питање: шта је то песма?, верујемо да би се већина нас само досетила Поове дефиниције дугачке песме која има опсесивни мотив и држи пажњу до неких стотинак стихова, и ништа више.

Зашто нисмо укључили песнике који немају дугачке песме? Зато што нас интересују дугачке песме, њихов текст и њихов књижевни идентитет, никако аутори: одсуство легитимитета ауторства успоставља лук између усмене и постмодерне књижевности, као средњовековно или постмодерно схваћен интертекст, у којем се њихови додири драстичније раскривају. Али, и зато што разликујемо опусе који имају поетику и опусе који имају једну, дугачку песме. Иако и опуси који роде једну песму имају кохерентне поетике, њихов лирски израз достиже оно друго. На другој страни, опет, остају песме које се састоје од више целина, и оне би пре спадале у дугачке песме.

И последње: шта је са поетикама које имају две или више дугачких песама? Укључили смо их: *Стражилово* и *Ламент над Београдом*.

\*

У модерној српској традицији песништва, дакле, можемо разликовати песнике који имају поетику и оне који имају *песму, једну песму*, ма колико песама чинило њихов песнички опус. Код Васка Попе, Миљковића, Настасијевића, Дучића, Ракића, на пример, сведоци смо поетичке схеме која не дозвољава да се издвоји песма, поетике која се стално умрежава, самодопуњава, варира и тако зауставља сопствену сублимацију у једну песму. Концепт подупире креирање много изванредних песама, али поништава рађање песме, као што концепт може да креира циклизацију песама која симулира „једну” песму састављену од више песама (Раичковићева *Камена успаванка*). Можда и код поетика ове линије можемо, на основу различитих мерила, издвојити једну песму, али она је заменљива, као што код поетика једне песме та песма остаје неупоредива са другима: поетичка гравитација око концепта, и поетичка гравитација око песме, озбиљно деле карактер једне поезије, једног песника. Зато – а Бранко Радичевић је родоначелник ове линије – поетике једне песме у њој налазе сопствени симболички и сублимни моменат. Та песма је место позитивног исклизнућа, самоосвешћење поетике у једном (пре)даху поетике из које се издвајају и међусобно праве дијахронијске нити као мрежу врхова српске поезије 20. века и њихових дијахронијских веза са средњовековним певањем.

Запитајмо се: Шта чини ту, једну песму? Пре свега, ова песма сажима у себи све, и опус песника, и поетику, и епоху, и стилску формацију, кроз њу говори култура и историја песништва. Она је нека врста потврде и резимеа епохе, она окупља традицију писања, искуство језика и отвара нови

хоризонт. У *Santa Maria della Salute* резимира се и потврђује романтизам, у *Можда спава* симболизам, у *Стражилову* међуратни модернизам, у *Rosa Canina* постмодернизам. У овим песмама ради култура, преламају се и додирују све силе историјски удаљених и оних синхроних епистема, поетичких и дискурзивних стремљења, она постаје лице песништва једнога времена. Издигнуте, опет, изнад личног опуса песника и песништва једнога времена, оне погађају центар: песништва, традиције; оне јесу центар у који се забија оно што јесте поезија, оно што јесте језик, оно што јесте биће света једнога времена и историје једне поезије. Оне, једноставно, јесу баш те песме које демаркирају овај феномен (песника) песме. Пре *Santa Maria della Salute* и паралелно са њом, немамо једну песму. Ни *Кад млидија умрети*, *Туга и оно-мена* или *Ноћ скупља вијека* нису баш те песме, јер бисмо могли да укажемо на чињеницу да, књижевноисторијски и поетички, оне нису заживеле себе као самосталне, издвојене и сублимирајуће у односу на опусе и поетике. Па и да је тако, оне би биле увертира за настанак песника једне песме, за ту једну песму. *Santa Maria della Salute*, наиме, толико се издваја из једне поетике (па макар *Спомен на Руварца* неподељено окупљала пажњу и наклоности наших критичара), да поред феномена једне песме једнога песника, она далекосежно заснива још једно правило у оквиру наше тезе, а то је да су те *песме* увек песме великог замаха, дугачке песме, „које су и иначе најређи тренуци песничког надахнућа” јер „реална је вредност неколико његових [Костићевих] химничких песама” (Павловић 1990: XXXI). Српска књижевност 20. века дугује *Santa Maria della Salute* и овај завет: из дубина нашег и европског културног идентитета, српска поезија свој врх налази у песми епске структуре, у поемохимни, у песничкој нарацији а не у песничкој редукцији и дестилацији. Као што се у прозном смислу изнова самолегитимишемо као култура романа, великих епских нарација, исто тако се у врховима поезије сусрећемо са песмама великог стихонаративног замаха. И у овоме бисмо могли да видимо велику песму као ону која сажима у лирском искуству епски карактер наше традиције, и њу, једину *песму*, као рез, укоренење у песнички и културни модел, као говор културе у језику, знак самолегитимације песме као песме, песме као поезије и песме као културе.

\*

Ево сада списка песама које чине ову немогућу антологију:

*Santa Maria della Salute*  
*Можда спава*  
*Са светлим пољупцем на уснама*  
*Србија или Хана*  
*Стражилово*  
*Ламент над Београдом*  
*Узалуд је будим*  
*Rosa Canina*

Заправо, *Србија* или *Хана*, као и *Са светлим пољупцем на уснама* можда и не би требало да буду део ове антологије, уколико желимо да будемо „објективни”. Посматраћемо их више као лични уступак или поетичко-историјски декор, иако се, по унутрашњој логици ствари, снажно уклапају у ову листу песама. Или, да сам списак песама ипак не буде сведен на реалну меру нашег рецептивног и културнопоетског хоризонта 20. века, на само седам песама, можда тек четири, или три.

Наведене песме које чине нашу антологију, опет, симболички се и смисаоно уздижу изнад пеничког стваралаштва 20. века. Подсетимо се мишљење наших критичара при избору најлепше песме двадесетог века, обављеног 1999. године: као прву су видели *Santa Maria della Salute*, а иза ње *Стражилово* и *Можда спава*. Да ли је ово предрасуда, деловање једног неизбрисивог и у нас укотвљеног стереотипа, (не)освешћеног културног кода – сигурно да јесте – али је чињеница да су у питању дугачке песме. Побројане песме прате и стилскоформацијски ритам српске књижевности 20. века, надовезујући се једна на друге, и у неком притајеном, скривеном или отвореном дијалогу праве мрежу дијакроничког симболичко-поетског значења. Оне константно утврђују реалне вредности нашег песничког гласа, један ритам, један занос, једну визију песништва и света, асимилујући поетичке и културне кодове од антике до модернистичке европске књижевности, од усмене до писане литературе. Додајмо, са Павловићем: „Народна песма и њени елементи нису само једна стилска ознака наше поезије; постоји сталан дијалог песника са народним песничким предањем, од осамнаестог века до данас”. Да, до данас, 2012. године, постоји онај несвесни дијалог и онај поетичко освешћени, драматично смештен у дугачке песме и изградњу песничког идентитета, како су макар Елиот и Харолд Блум тврдили, који подразумева континуитет традиције и асимиловање старог и отпор према њему да би се конституисало ново.

Ако подразумевамо да култура ради у стварању рецепцијског и стваралачког хоризонта сваке књижевности, можемо тврдити да ове песме окупљају у себи и лирско и епско искуство, потврђујући наш епски конституисан антрополошки и културни карактер. Поред бриљантних песама чисто лирског карактера, малих, лепих песама у којим се смисао песништва неприкосновено објављује, оних малих и толико суптилних трзаја духа, нас опет опседају снажније ове песме великог замаха. Да наша култура није успела тако снажно да се препозна у једном деликатном, жанру мале песме, као и да је у оном епском, дидактичком или наративном себе лакше идентификовала, то је предмет много ширих расправа, које су већ назначили и Мишић<sup>1</sup> и Павловић у предговорима својих антологија. Ако је заиста тако, онда наш епски дух, макар и у поезији, упорно врши репресију над лирским. Ипак, срећа је да и

<sup>1</sup> Не можемо се сложити са Мишићевом тврдњом да је „наративност наше поезије нужна последица њеног позитивистичког духа. (...) Епска традиција јавља се тако у нашој лирици у извитопереним облицима, као препирчавање лирског (интимног) доживљаја” (Мишић 1983: IX). Разумевајући Мишићеву дедукцију која покушава да укаже на проблем убиства лирског оним дидактичко-просветитељским шаблоном епског, можемо додати да се у једном складу наративности, ритма и мелодије лирског искуства, као и у складу певања и мишљења, конституише врхунска лирско-епска велика песма.

као последица те репресије настају ове велике песме, у којима се књижевно дијакхронијски и епохално чува значајно песничко искуство, јер се у њима спаја ритуално, усмено, модернистичко, колективно („молитвено”, рекао би Павловић) и индивидуално искуство. И у њима се крије музика, јер „наш језик довољно пева” (Мишић 1983: VII), јер певање је „један од ретких и ретко поузданих примера континуитета у нашој поезији”: „Бранко, Дис, Црњански, Дединац” (Мишић 1983: VII). Али та мелодија, то певање и та прича, као у фрагментима велике песме, скривени су и по истом коду уписани у „мале” песме које у себи чувају идентитет велике, дугачке песме, као у *Notturmo* Тина Ујевића или *Глад ми је бескрајна а руке вечно празне* Рада Драинца.

\*

Желимо ли дугачке песме, можемо ли без њих? И којим очима себе распознајемо у њима? Можемо само изнова потврдити једини истинити парадокс: нећемо дугачке песме, али свакога дана изнова пристајемо на њих, себе изнова проналазећи у њима, снажним културним радом у нама, у динамици танатофилног патријархалног естетског кода, који нас разоружава и програмира и у сусрету са другим уметничким дискурсима. (Лично искуство ми то потврђује и у сусрету са rock 'n' roll-ом. Поред низа бендова и бриљантне рок-лирике кратког даха, увек сам инклинирао песмама: Nick Cave, Leonard Cohen, Davida Bowie, Bruce Springsteen причају приче). Навикнути да причамо, митологизујемо, лажемо, фабулирамо, волимо и да слушамо ове песничке лажи које нас смештају унутар једне тамнице културе, мишљења и писања, пре свега, лажи песама које чине поезију, која непоколебљиво истрајава на закономерној поетској визији, изнова тако афирмишући схематизам магистралне линије српске поетске традиције. Зато, изнова пристајемо на њих, можда само да би их порицали. Зато, књижевности која је изгнала поезију из својих интересних области, ова антологија великих песама нуди стихове за елиотовски схваћену *традицију* или за бахтиновски схваћено *велико време*, како је то чинила још на свом усменом исходишту, како то чини данас. Мешајући, опет, различита језичка искуства, и различите хоризонте скривене у језику, дугачка песма не само да чини језик да постане језик, већ увек, вођена иманентним поетичким и културним налозима, обогаћује језик и конструише и производи песништво, као и културни контекст и историју певања у којима се нађе. А тако и нас саме и наше трагичко искуство поетског и историјског постојања.

## ЛИТЕРАТУРА

- Лазих 1999: Р. Лазих, Шта хоће ова Антологија?, *Мачке не иду у рај: Антологија савремене женске поезије*, Београд: самиздат FREE В-92.  
 Мишић 1983: З. Мишић, *Антологија српске поезије*, Београд: Нолит.

- Павловић 1990: М. Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: СКЗ.
- Поповић 2000: Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стојановић Пантовић 2006: Б. Стојановић Пантовић. *Неболоство – панорама српског песништва краја XX века*, Загреб: Хрватско друштво писаца – Durieux, 5–15.

Dragan B. Bošković

LEGACY OF THE OUTCAST POETRY: AN (IM)POSSIBLE ANTHOLOGY OF SERBIAN  
20<sup>TH</sup> CENTURY POETRY

(Summary)

Disempowered status of poetry in contemporary Serbian literature and culture is perceived as a positive aspect whereby poetry is unburdened by other social discursive practices. Poetry is thus distinguished as a special phenomenological discursive and cultural space for preservation of literary, as well as historical, social, aesthetic, ethical and humane values. This enables us to perceive the poetry of the twentieth century from a different, anthological perspective. By reconsidering the boundaries of anthological awareness (subjective perspective, the absence of evaluative and poetic criteria, ideological horizon, etc.) and also by depriving oneself of the authorship utopia, our "impossible" anthology would amount to a mere concept of poems/texts of "long" poems through which Serbian poetry and culture reach their total identity and capacity. Differentiating between the poets who have a poem, a single poem, and those with poetics, we opted for the hermeneutics of sense and place of long poems which form an anthological bridge of verse in the 20<sup>th</sup> century Serbian literature.





Јован Ч. ПОПОВ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет\*\*

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ТРОЧЛАНИ ОСМЕРАЦ У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ

У раду се разматра историјски континуитет трочланог (асиметричног) осмерца у српском песништву. Овај јампски интониран силабичко-тонски стих чврсте метричке организације најчешће се јавља у облику 3+2+3, са двоструком цезуром. Иако има значајан удео у народној традицији, нарочито у сватовским песмама, релативно је мало коришћен у каснијим раздобљима, да би свој препород доживео крајем прошлог и почетком овог века. Ј. Грчић Миленко га је још у романтизму обогатио римом, Дучић је највише експериментисао са његовим метром, да би се М. Тешић вратио строгој правилности, на фону историјске тематике и барокног реторичког наслеђа, док се Злата Коцић ослања на народна и православна изходишта, одустајући од риме, али инсистирајући, као и Тешић, на иманентним звучним квалитетима. Трочлани осмерац је тако оживљен у новим жанровским оквирима, а дијахронијска перспектива показује да је у уметничкој поезији најзахвалнији био за медитативно-рефлексивне, тужбаличке или молитвене облике, док га у љубавној лирици практично и нема.

**Кључне речи:** српска метрика, трочлани осмерац, асиметрични осмерац, српски јамб, цезура, Ј. Дучић, М. Тешић, З. Коцић.

Под трочланим осмерцем подразумевамо силабичко-тонски стих од осам слогова, јампског ритмичког импулса, подељен на три акценатске целине по систему 3+2+3. У релативно оскудној литератури, овај стих најчешће се назива несиметричним или асиметричним. Иако се у нашој песничкој традицији јављао знатно ређе од двочланог (симетричног) осмерца (4+4), његово присуство већ у народној поезији квантитативно је незанемарљиво. Жарко Ружић наводи да је у првој књизи Вукових збирки пронашао и анализирао 38 песама испеваних у стиху који назива несиметричним осмерцем, а да је накнадно уочио још три. Вук их је генерално сврстао у „женску”, тј. лирску поезију, да би их, у оквиру детаљније поделе, распоредио претежно међу љубавну и другу лирику, потом међу сватовске песме, уз понеки при-

---

\* jpopovns@eunet.rs

\*\* „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века”, пројекат 178026 Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

мер из тзв. „митологичких”, „играчких”, односно спасовданских песама. У територијалним ознакама, уколико су дате, налазе се Бока Которска, Рисан, Дубровник или Горње Приморје, што указује на релативно јединство простора на којем се овакав стих развио и неговао. Свако ко би хтео да се бави његовим пореклом и евентуалним страним утицајима морао би да узме у обзир и ову чињеницу.<sup>1</sup>

У свом предговору Вук се позабавио и оним што нас највише занима, а то је метричка структура овог стиха. Утврдивши како се овај тип осмерца састоји од два дактила између којих стоји један трохеј, он је његов метар свео на дактило-трохејски, што су потоњи истраживачи допунили запажањима да се и на крају стиха, а нарочито на његовом почетку, уместо дактила може јавити и амфибрах. То ће нарочито бити важно онима који су, попут Ружића, овај стих узимали за пример јампског метра у нашој народној поезији, оспоравајући на тај начин став Радована Кошутића и Кирила Тарановског да је природан ритмички импулс српског народног песништва искључиво трохејски, а да је јампски стих увезен.

Наша народна поезија обилује примерима који потврђују Вукову метричку схему трочланог осмерца (–UU|–U|–UU).<sup>2</sup> Рецимо *Долеће сиви соколе, Осу се небо звездама* или *Дјевојка сједи крај мора*. Ова три стиха узета су са почетака трију песама из три различита циклуса, јер почетни стих обично дефинише метричку норму коју ће певач потом следити. Та норма, у нашем случају, подразумева наглашеност 1, 4. и 6. слога и она је доследно реализована у великом броју стихова. Ружићева статистичка анализа не показује колики је њихов процентуални удео у укупном броју народних осмераца овог типа, али се из ње види нешто друго: да је наглашеност на 4. и 6. слогу поштована много доследније (94,6%, односно 84,3%) него на 1. слогу (53,8%). Следствено томе, наглашеност 2. слога (33,6%) далеко је учесталија него наглашеност 7. (17,1%), док је наглашеност 3. и 5. слога практично занемарљива (1,3 односно 0,2%). Јака времена овог стиха су, дакле, 4. и 6. слог, док су изразито слаба времена на 3, 5. и, наравно, 8. позицији (1,1%). Први слог, као што видимо, има тек благу тенденцију наглашености, па га је Иван Сламниг с разлогом назвао „неутралним”, али је то образложио на прилично нејасан начин.<sup>3</sup>

Шта нам говоре ови статистички подаци? Они показују оно што је било јасно већ истраживачима у 19. веку, нарочито онима који су „нагињали” тонској метрици, међу које је сврставан и Вук: 1) да се дактили на почетку и на

<sup>1</sup> Порекло осмерца у Европи је романско и обично се везује за француску средњовековну поезију. Сматра се да је octosyllabe у прво време имао цезуру на половини стиха, али да ју је касније изгубио (уп. Ружић 1985: 516). Тако већ у романима Кретјена де Троа (Chrétien de Troyes), писаним у 12. веку, цезуре нема. У својим преводима *Парсифала* (2009) и *Ланселота* (2011) Коља Мићевић се овог начела доследно придржавао.

<sup>2</sup> Знаком макрон (–) означавамо наглашене слоге, а знаком бреве (U) ненаглашене, без обзира на дужину слога или врсту акцента.

<sup>3</sup> „Први рачунамо у неутралан, будући да се не да замислити да стих не би почео почетком ријечи (прва ријеч може бити слаба једносложница, па би у том случају и први слог био слаб); релативно је често други слог стиха у иницијалном положају, почетни у двосложници” (Сламниг 1987: 114). Осим овог конфузног објашњења, изненађује да аутор вероватно ношен инерцијом, и осми слог убраја међу јака времена.

крају могу заменити амфибрасима; 2) да се амфибрах много чешће јавља у првој него у трећој акценатској целини, што овом стиху и даје јампски ритмички импулс; 3) да се почетни амфибрах у изговору много лакше прихвата, него на завршетку стиха, па је и ту чест случај атонирања. Понекад се оно јавља када се сударе наглашена једносложница и трохеј, али је фреквентније тамо где амфибрах прелази у дактил премештањем акцента на пролитику. Први пример затичемо у стиху *Ах, мило Боже, и драги*, а потоњи смо имали већ у трећем од првонаведених стихова (*Дјевојка сједи крај мора*), као и у стиху *Да ми не речеш дд после*.

Постоје, међутим, и примери где је тешко замислити да се чак и у време и на простору настанка ових песама говорна норма поклапала са метричком схемом. Тако је у стиховима у којима дужина акцента на последњој речи не допушта атонирање, била она једносложница (*Колико ноћце ноћас би; А на постељи млада спѝ*) или вишесложница (*У њојзи братац и сѣја, Поздравио те твој драгѝ*). Има и примера нарушавања изосилабизма (*Гоји га, селе, до трећи дан*), али је, изван полиметријских и хетеросилабичких песама, њихово појављивање тако ретко да би се могло сматрати куриозитетом. Учесталији су примери у којима долази до спајања акценатских целина, па се трочлана структура своди на двочлану. И ту постоје две могућности: 3+5 или 5+3. На пример: *Превара што ме превари; Да бог да, да га преболи; Нека је, нек се удаје* односно *А пауница од поља, Не могу ти га послати, На Миланову пенциеру, У винограду џардини*. Имајући ово у виду, намеће се питање да ли би можда ипак било исправније називати овај осмерац „несиметричним” или ’асиметричним’ него трочланим. Оно што нас је навело да се задржимо на потоњем одређењу јесте најпре чињеница да су петосложне акценатске целине сразмерно ретке у укупном збиру, као и да, по речима самог Ружића, услед претежне границе после 3. слога овај стих „постаје симетричан”.

Поред ових аргумената, руководили смо се аналогijом са дванаестерцем структуре 4+4+4, познатим и као „гужбалички”, који је Тарановски звао управо трочланим. Поређење са трочланим дванаестерцем корисно је због још једног важног питања – питања цезуре. Наиме, Ружић је, пишући одредницу о дванаестерцу за *Речник књижевних термина*, прихватио идеју Тарановског да овај стих, који такође постоји и у народној и у уметничкој поезији, има две цезуре – после четвртог и после осмог слога. Ипак, није исти принцип применио на трочлани осмерац, мада је поменуо идеју Светозара Матића да овај стих, поред „главне” има „споредну цезуру” после 3. слога, те да, у ствари, „није лако рећи која је управо главна, а која споредна”. Ако оставимо по страни никад разрешене несугласице око односа цезуре и паузе у изговору, и прихватимо дефиницију цезуре као сталне границе међу акценатским целинама, онда мислимо да нема потребе за претераном уздржаносћу. Ако смо, дакле, прихватили постојање двоструке цезуре у трочланом дванаестерцу,<sup>4</sup> нема разлога да исто не учинимо и поводом трочланог осмерца. То што

<sup>4</sup> „[...] трочлани дванаестерац има две цезуре, испред петог и деветог слога, које га деле на три чланка (4+4+4) итд.” (Тарановски 2010: 40).

смо видели да понекад изостаје граница после трећег слога ништа не мења на ствари, будући да она исто тако спорадично изостаје и после петог слога. Према томе, наш став је да је трочлани осмерац, како у народној тако и у уметничкој поезији, стих са две цезуре, а да њихов распоред, као што је лепо уочио Ружић, даје овом стиху својеврсну симетричност. Реч је о стиху врло чврсте метричке структуре, који је овај научник сматрао једном од важних карика српског јамба, утврдивши, истовремено, његову „тонску тенденцију”. Наравно, захваљујући његовом изосилабизму, то је силабичко-тонски стих правилног ритма и изразите мелодичности, што га је, чини се, учинило изазовним за неке од наших водећих савремених песника.

\*

Пре него што пређемо на савремено доба, подсетићемо да је трочлани осмерац био заступљен и у поезији романтизма и симболизма, али много мање него што бисмо можда очекивали. Међу романтичарима је његов двочлани, симетрични парњак био неприкосновен, тако да Светозар Петровић, у поглављу о стиху загребачког *Увода у књижевност*, само њега и помиње. Али, крајем 19. века и тај стих, „с познатом повијешћу дужом него иједан други у хрватској и српској књижевности, готово је сасвим ишчезао из поезије, заједно с већином краћих стихова у свим европским књижевностима” (Петровић 1983: 380–381). Трочлани осмерац, међутим, није имао ни толико среће. Добар пример за то је Змајев метрички репертоар, у којем је скоро осам стотина песама испевано симетричним осмерцем, а још преко хиљаду у комбинацији овог стиха са неким другим, док на трочлани наилазимо у једва десетак песама, укључујући и хетеросилабичке. Код Лазе Костића постоји један пример, такође у комбинацији са шестерцима и седмерцима, а вероватно најпознатија романтичарска песма у трочланом осмерцу је *Брига матерна* Јована Грчића Миленка:<sup>5</sup>

Ужежи, ћерко, кандило!	U – U    – U    – U U
Потпали жута тамјана!	U – U    – U    – U U
Данас је равно година	– U U    – U    – U U
Како нам неста Дамјана...	– U U    – U    – U U
Ужежи, ћерко, кандило!	U – U    – U    – U U
Не штеди жута тамјана!	U – U    – U    – U U
Помол' се Богу с матером	U – U    – U    – U U
за душу малог Дамјана...	U – U    – U    – U U

Ова тужбалица представља добар пример доследног остварења метричке схеме. Једине варијације затичемо у прва два слога, јер у 3. и 4. стиху нагласак пада на први слог, а у свим осталим на други. Почетни амфибрах представља, дакле, изразиту ритмичку тенденцију (75%), док је трохејско-дактилска структура у другом и трећем такту остварена без изузетка. Обра-

<sup>5</sup> „Песник је овај стих применио још једном, у полиметријској песми *Пролог*.

зац 3+2+3 је спроведен у потпуности, што резултује двоструком цезуром, а изразит је и јампски ритмички импулс.

Ни у раздобљу симболизма у српском песништву трочлани осмерац није био много популарнији, али тамо ипак наилазимо на један од његових најпознатијих, али и најкомпликованијих примера. Јован Дучић је, наиме, године 1929. објавио своју антологијску *Песму*, религијску поетску медитацију чија лепота почива на јединству садржине и форме постигнутом захваљујући онеобичености на оба ова плана. Задржавајући се овом приликом на метричком аспекту, уочавамо да, упркос познатој осмерачкој матрици, од Грчићеве правилности није остало готово ништа. „Дучић је, посежући за асиметричним осмерцем, стихом великог традицијског оптерећења, очигледно уносио неке измене које представљају праву реткост како у целом његовом опусу тако и у датом метричком облику” (Негришорац 2009: 121). Иван Негришорац је у студији о Дучићевој поезији темељно анализирао версификацију песме *Чекање* (1924), метрички такође врло сложене, а ми ћемо овде пажњу посветити *Песми*.

Изгубих љ тѳм нѳмйру	U – U    – U    – U U	3+2+3
Дрѳгове й све галије.	– U U    – U    – U U	3+2+3
Кѳји је сѳт у свѳмйру?	– U U    –   U – U U	3+1+4
Дѳн или поноћ, штѳ ли је?	–   U U – U    – U U	1+4+3
Дубѳке ли су пѳтем тѳм,	U – U U U    – U   –	5+2+1
Гѳсподе, твоје прѳвале!	– U U    – U    – U U	3+2+3
Бѳсије с блѳском краљевским,	– U U    – U    – U U	3+2+3
Златне ме чѳше трѳвале.	– U U    – U    – U U	3+2+3
Сѳнцима твојим опијен,	– U U    – U    U – U	3+2+3
Сјѳјем небеских равниѳца,	– U   – U U    U – U	2+3+3
Нѳ знах за твоју зѳмку, сѳн,	– U   U – U    – U   –	2+3+2+1
Днѳ твојих гнѳсних тѳмниѳѳ.	–   – U    – U    – U U	1+2+2+3
И кѳд се ѳткри пѳтања	U – U    – U    – U U	3+2+3
Сва сѳнца гдѳ су зѳпала,	U – U    – U    – U U	3+2+3
На мѳру твога ѳтања	U – U    – U    – U U	3+2+3
Као дажд нѳћ је кѳпала.	U U –    – U    – U U	3+2+3

слог	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
акценти	62,5%	37,25%	12,5%	87,5%	0%	87,5%	12,5%	12,5%
границе	12,5%	12,5%	75%	6,25%	93,75%	0%	12,5%	

Сачињена од четири катрена, *Песма* има само две метричке константе: ненаглашеност 5. слога и одсуство границе после 6. слога. Јампски ритам нарушен је тиме што је први слог наглашенији од другог (62,5% : 37,25%), али је ипак очуван захваљујући доминантној наглашености 4. и 6. слога (87,5%). И овде можемо говорити о двама цезурама, али само условно, јер је граница

после 3. слога тек ритмичка тенденција (75%), док је после 5. слога она метричка доминантна (93,75%), услед изостанка у 3. стиху.

Стандардна структура 3+2+3 остварена је наполовично (56,25%), али неуједначено: у 2, 6, 7. и 8. стиху наилазимо на матрицу дактил-трохеј-дактил, док је у 1, 13, 14. и 15. стиху почетни дактил замењен амфибрахом, а у 9. стиху имамо амфибрашку клаузулу. Изузетак своје врсте представља последњи стих песме, у којем наилазимо на ретку појаву анапеста на почетку. Како се на њега надовезује трохеј, а не јамб, долази до неизбежног судара наглашених слогова. За разлику од „лакших” случајева, у којима се сударају кратки акценти, овде, дакле, долази до колизије краткосилазног са дугосилазним акцентом. Ваља истаћи и то да је пет од преосталих седам стихова такође трочлане структуре, али у различитим комбинацијама (3+1+4 у трећем стиху, 1+4+3 у четвртм, 5+2+1 у петом, а 2+3+3 у десетом стиху). Највеће удаљавање од уобичајене матрице трочланог осмерца имамо у 3, 5. и 11. и 12. стиху. Последња два су четворчлана, организована по систему 2+3+2+1, односно 1+2+2+3. У 11. стиху (*Не знах за твоју замку, сен*) главни ритмички удар представља дугонаглашена једносложница на крају, додатно издвојена запетом. Слично је у 5. стиху (*Дубоке ли су путем тим*), док је у дванаестом (*Дно твојих гнусних тамница*) проблематична једносложница на почетној позицији, у акценатској колизији са наредном речју. С друге стране, 3. стих, онај по којем се ова песма најчешће памти и препознаје – *Који је сам у свемиру?* – има сличну једносложницу у средини (3+1+4), што такође производи ефекат ритмичког онеобичавања.

Заједничко за ова четири стиха је, дакле, то што садрже по једну издвојену једносложну реч, због чега делују као да имају један слог више од метричке схеме. То је најмање упадљиво у 12. стиху, јер се сударају два кратка акцента и то на почетку стиха, а и у 3. стиху се реч *сам* налази у средини, а не на његовом крају. Но, како је показао Леон Којен, расправљајући о проблему каталектичких стихова, одсуство једног ненаглашеног слога на крају полустаха има исти ефекат као и његово одсуство на крају стиха.<sup>6</sup> Примењено на Дучићеву песму, то би значило да бар три од ова четири стиха (3, 5. и 11) метрички заправо функционишу као каталектички деветерци. Отуда утисак њихове продужености. У 3. стиху тај утисак долази не толико од наглашене једносложнице у 4. слогу, односно пред цезуром, колико од четворосложне акценатске целине која за њом следи. Отуда би метрички доследнији био, на пример, инвокативни облик *Који је сам свемиру?* (3+1+3), јер би он, иако за слог краћи, заправо одговарао каталектичком осмерцу, а не седмерцу.

<sup>6</sup> У својим *Студијама о српском стиху* Којен је најпре дефинисао „ПРОЗОДИЈСКО ПРАВИЛО 1\* (ПП1\*): „Метрички и језички слогови морају се налазити у корелацији један према један, изузев што обавезно ненаглашен слог на крају стиха може имати нулту реализацију [подвлачење наше] под условом да је претходни слог на јаком времену наглашен (или бар затворен и под квантитетом)” (Којен 1996: 72). У даљем тексту, аутор проширује деловање овог правила: „могућност каталектичког скраћивања треба признати и за слоге пре цезуром, што значи да у самој формулацији правила израз ’обавезно ненаглашен слог на крају стиха’ треба заменити изразом ’обавезно ненаглашен слог на крају полустаха’” (1996: 82).

По речима Ивана Негришорца, Дучић је „користио метрички образац асиметричног осмерца, али је у њега уносио различите поремећаје да би, очигледно, избегао сувише круту, механичку ритмичност песме” (Негришорца, 2009: 127). Но, да ли је то био једини разлог? И зашто је један од наших највећих мајстора везаног стиха и ритмичке правилности посегао за оволиким бројем метричких „искакања”, и то тако драстичних? Је ли то био део осмишљене стратегије или му се, можда, асиметрични осмерац није „дао” као александринац? Чини нам се да је сâм Негришорца понудио убедљив одговор на ово, првенствено поводом песме *Чекање* али савршено применљив и на *Песму*. Пошавши од чињенице да су обе ове песме настале у време када је међуратни модернизам завладао српском песничком сценом и када је слободни стих увелико потискивао везани, аутор је наговестио Дучићеву амбивалентну позицију у таквим околностима, као и његово настојање да је превазиђе тиме што ће остати у оквирима везаног стиха, али ће га ослободити круте норме и прилагодити новом укусу и новим ритмовима.<sup>7</sup>

\*

Остављајући за крај питање о томе утичу ли оваква одступања или „огрешења”, била она спонтана или промишљена, на укупни уметнички квалитет песме, прелазимо на наше савременике, јер је код једног од њих успостављена занимљива интертекстуална релација у односу на Дучићеву *Песму*. Реч је о Милосаву Тешићу и једном од његових шест триолета расутих у оквиру циклуса *Круг рачански, Дунавом*. Осим у ових шест песама, трочлани осмерац је у истом циклусу заступљен и у уводном *Моту*, а у *Прелести севера* у *Другој надгробној песми*. Овде ћемо се најпре задржати на другом сегменту триптиха посвећеног Григорију Рачанину.

*Путањџм, као крстачом,  
од Баје к зеву Сегеда –  
кад јесен гњили мртвачом,  
путањџм, као крстачом.  
Ја сањам село, с вртачом –  
а сан ми с фрулом хегеда.  
Путањџм, као крстачом,  
од Баје к зеву Сегеда.*

Као велики зналац језика и мајстор версификације, Тешић је овде дао октаву у којој је правилношћу надмашио чак и Грчића Миленка – структура 3+2+3, са амфибрахом на почетку и дактилском клаузулом остварена је стопро-

<sup>7</sup> „Дучићев естетски осећај је такав да не може изићи из оквира везаног, и то изосилабичког стиха; крене ли се тим путем, то ће, по његовом интимном убеђењу, неизбежно одвести у рђаву прозу. Он се стога одлучује да створи привид полиметричке композиције, па и деоног стиха: с једне стране, таква песма може се новом, модернистичком читаоцу учинити блиска због метричких нерегуларности; с друге, буде ли устребало, врло лако се може показати да таквих нерегуларности нема, те да везани, изосилабички стих доказује своје креативне моћи чак и кад се помисли да је његова структура сасвим разорена” (Негришорца, 2009: 128).

центно. Олакшавајућу околност представља чињеница да се, у складу с правилима триолета,<sup>8</sup> стих *Пућањом као крстачом* јавља чак три пута, а стих *од Баје к зеву Сегеда* два пута, тако да песма заправо има само пет различитих стихова. За нас је најинтересантније то што се песник постарао да на месту које је сматрао прозодијски најважнијим не остави никакву дилему, па је у сва три појављивања речи *пућања* означио и акценат и дужину. Очигледно, било му је стало да читалац *пућању* не прочита као *пућању*, што би се могло десити будући да речници ову реч региструју као акценатски дублет. Ипак, нагласак који је Тешић узео у обзир саобразан је савременом језичком стандарду и чешћи у употреби. Зашто је онда ипак инсистирао на акцентовању? Наша је претпоставка да је, пишући своју песму, имао у свести ону Дучићеву са великим П, испевану истом врстом стиха, која има своју *пућању*. Евоцирајући лексику свог великог претходника, савремени песник је успоставио дистанцу у односу на његову прозодију. Ово је интертекстуална чињеница првога реда, независно од тога да ли је интенција заиста постојала или није.

Своју версификаторску виртуозност Милосав Тешић је демонстрирао тиме што је метричку схему U-U||-U||-UU остварио и у свим преосталим триолетима, као и у *Моту*, укупно у 68 стихова, акцентовавши све евентуалне дублете. То је јединствен подвиг у српском песничтву.<sup>9</sup> Штета је што Кирил Тарановски није дочекао прилику да се изјасни о томе, будући да је својевремено, додуше поводом трохејског осмерца у српској и руској поезији, утврдио да, када би се стопроцентно остварила идеална метричка схема, „то више не би био песнички ритам, него клопарање машине” (Тарановски 2010: 142). Занимљиво би било видети да ли би он, као и његов претходник Суботић,<sup>10</sup> неподношљиво монотоним оценили Тешићеве стихове у којима је, мада без иједног јампског такта, апсолутно спроведена идентична, јампски интонирана метричка схема.

Штавише, у песми „Кипријан Рачанин: *Листак буквара*” наилазимо на редак пример аутопоетичке рефлексивности у поезији, и то усмерене управо на версификацију:

*У ритму јампског удара  
курзивом звецну иктуси.  
Зашуми листак буквара*

<sup>8</sup> Дефиниција овог француског песничког жанра из *Речника књижевних термина* као да је писана према Тешићевим творевинама (мада је, заправо, обрнуто): „Састоји се [триолет] од осам стихова (обично јампских или трохејских осмерца), од којих се прва два понављају као седми и осми, а први стих се још једном понавља као четврти. Име т. песма је добила по троструком понављању првог стиха. У целој песми постоје само две риме и оне су распоређене у схеми: АБаАабАБ (велика слова означавају понављања целог стиха)” (Кабилџо-Шутић 1985: 832).

<sup>9</sup> Једино у полиметријској *Другој гробној песми* из *Прелести севера* затичемо изузетак у виду истих оних алтернација дактила и амфибраха на почетку, на какве смо наишли и код Грчића. Завршних 16 стихова ове песме компоновани су у трочланом осмерцу, од чега је 10 пута (62,5%) наглашен 2. слог, а 6 пута (37,5%) први. То значи да је јампска ритмичка тенденција и овде јасно спроведена, да би у песмама које следе била изведена константно.

<sup>10</sup> Јован Суботић је, с тим у вези, био још оштрији: „За чисте трохејске стихове слободно се казати може да су најгори: и само тим што се врло ретко указују, јесу од осуђенија заклоњени. Тешко уву и устима од стихотворенија подужег које би саме чисте трохејске стихове имало: оно би морало од монотоније пропиштати, ова од зевања разглати се” (нав. према Тарановски 2010: 143–144).



у ритму јамског удара.  
 Узлети, птицо, с угара  
 да живну жубор-импулси.  
 У ритму јамског удара  
 курзивом звецну иктуси.

Метапоетска аутореференцијалност део је осмишљене стратегије која се углавном везује за постмодернизам, док је Радивоје Микић приписује симболистичком наслеђу: „Тешић је”, каже критичар, „попут свих значајних симболиста, настојао да саму песму и језик као средство за њено грађење постави у тематско средиште већег броја својих песама” (Микић 1996: 185). У овом случају, у том епицентру нашао се версификацијски поступак.

За разлику од својих анонимних претходника, наши песници од романтичара наовамо уводе у трочлани осмерац још један фактор ритмичке организације, а то је рима. Занимљиво је, међутим, да ми ту разлику готово и не осећамо, односно да не примећујемо одсуство римовања у народним песмама. То сведочи о томе колико је, сама по себи, чврста метричка организација овог стиха, колико се његов ритам и мелодија могу постићи искључиво прозодијским средствима. Зато у први мах не примећујемо ни да се Злата Коцић, у циклусу „Глас, уже” из збирке *Лазареве лестве*, враћа изворном облику, задржавајући риму само у завршним дистисима. Циклус носи поднаслов „Припеви”, а Драган Стојановић назвао га је централним, не само зато што је тако композицијски постављен него и зато што представља кључну поетску спону која води од лазарета до лазура, од плотског кала до рајске плавети. Сачињен је од седам песама од по 12 нестрофично организованих стихова, при чему последњи представља рефрен (*встани ми, встани, Лазаре*) који се у два наврата незнатно варира (*востани, встани Лазаре*, односно *встани ми, брале, Лазаре*). Осим одбацивањем риме, песникиња се народној традицији враћа на још један начин – одустајањем од идеалне метричке схеме, па су метар, ритам и мелодија њених песама слободнији и разноликији него код Тешића. То јесте „мелодија лирске народне песме, цео циклус *Припеви* заснован је на томе. Све нам је ту ново, а све као да однекуд већ познајемо” (Стојановић 2010: 136). Посматраћемо неке од кључних метричких одлике ове целине сачињене од 85 стихова (уводна песма има 13 стихова).

Приметићемо, најпре, да је структура 3+2+3 остварена 71 пут, односно у 83,5% стихова. Ако томе додамо и структуру 5+3, која јој је метрички најближа, а јавља се шест пута, онда видимо да је и Злата Коцић успоставила строгу ритмичку организацију свог циклуса. У половини од преосталих осам стихова јавља се распоред 2+3+3, у којем је главна цезура после 5. слога такође очувана. Она се губи само у четири стиха: два пута у распореду 3+1+4, а по једном у 4+4, односно 1+3+4. У укупном збиру, ово одступање од 4,7% може се сматрати занемарљивим. Следећа табела процентуално приказује распоред јаким времена у стиховима, односно распоред граница међу слоговима:

слог	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
наглашеност	46%	52%	2,35%	89,5%	2,35%	94%	5,9%	0%
границе	1,18%	4,7%	86%	4,7%	95%	0%	0%	

Из ових података видимо да је константна ненаглашеност последњег слога, као и одсуство границе после 6. и 7. слога, а да су 3, 5. и 7. слог изразито слаба времена стиха. У метричке доминанте спадају и одсуства граница после 1, 2. и 4. слога, њихово присуство после 3. и, нарочито, 5. слога (споредна и главна цезура), као и јако време 4. и 6. слога. Све ово указује на јасно изражен јампски ритмички импулс, потврђен и благом ритмичком тенденцијом у наглашености 2. слога. Као и иначе у трочланом осмерцу, и у *Лазаревим лествама*, дакле, највише варијација има на почецима стихова, у смењивању наглашености 1. и 2. слога, односно дактилских и амфибрашких акценатских целина. С друге стране, дактилска клаузула изразито је доминантна.

Задржаћемо се још на неким специфичним стиховима који ће нам помоћи у извођењу закључака о најважнијим метричким, али и естетским својствима трочланог осмерца. Највише ћемо их затећи у првом од седам *Припева*, карактеристичном и по томе што има један стих више од осталих. Првих пет стихова, почев од *Лазарка росу низала*, компоновани су по „тешићевској” схеми U-U|U|UU, и њима се, као и код народних певача, дефинише основна метричка норма. Од шестог стиха, међутим, наступају варијације, па ћемо низ од преосталих осам стихова навести у целости:

Не вејте, тешки снегови,  
у љиљанове вунје  
у љубичасте, причесне  
магнолијине пехаре,  
у звона ли архангелска.  
Не пречуј, лале, звоњаву  
не тврди, царе, пазаре,  
встани ми, встани, Лазаре.

Приметићемо да је, осим рефрена, само још шести стих сачињен по устаљеном обрасцу. У првом стиху тај образац измењен је незнатно, померањем акцента са другог на први слог, да би до значајнијих одступања дошло после тога, и то градацијски, од мањих ка већим. Тако стихови 2–4 имају структуру 5+3, али док је схема другог и трећег U-UUU|UU, у четвртном акценат поново прелази на почетак: -UUUU|UU. Потом долази највеће одступање, прави ритмички „шок” у стиху *у звона ли архангелска*, који не само да нарушава цезуру својом структуром 4+4 него му је и распоред акцената такав да „захтева” прелазак акцента са првог на други слог у последњој речи. То је нужно зато што је, видели смо из табеле, 6. слог најјаче време стиха на нивоу свих седам песама. Да је и прозодијски могуће, показао је Леон Којен,

констатујући да у српском језику јако време и наглашеност не морају увек да се подударе. Пошавши од истраживања Кошутећа и Тарановског, он је поставио једно начело у које се уклапа у овај пример: „Када се [ненаглашене дужине] нађу на јаком времену стиха, а непосредно им претходи кратак слог, оне постају 'носиоци метра', независно од тога да ли се пре њих на слабом времену јавља кратак акценат или неакцентована краткоћа” (Којен 1996: 88). Будући да је у придеву „архангелска” почетни слог наглашен краткоузлазним акцентом, а да је следећи слог „под квантитетом” (Тарановски) и на јаком времену, ми, дакле, не читамо „у звона ли а̀рх`ангелска” него „у звона ли арх`ангелска”, па и метричка схема U-UU|-UUU прелази у U-UU|U-UU.

Колико би прво ишчитавање било у нескладу са устаљеним метром показује претпоследњи стих *не тврди, ц`аре, паз`аре*, где није могуће овакво померање акцента, јер се на јаком месту налази ненаглашена краткоћа, док акценат пада на слабо време. Стога се остварује нечиста рима са последњим стихом, што нарушава естетски утисак постигнут на семантичком нивоу. Још неколико сличних примера из преосталих шест песама показују да је, у метричком смислу, највећи проблем за песникињу био управо 6. и 7. слог. Сваки пут када би се акценат нашао на потоњем уместо на претходном, читалац би то „осетио” као ритмичко искакање, као када кола штруцну на неравном путу. Тако је у стиху „сејући појне кваз`аре:” из последњег *Принева*, као и у стиховима „пламичак натраг у фитиљ” или „Из чиста мира, из ч`иста”, с тим што је у овом последњем случају атонирање ипак могуће, док у претходном, због природе акцента, није.

\*

У закључку овог прегледа изнећемо, најпре, запажање о односу трочланог осмерца према песничким жанровима. Најочљивија је чињеница да га, са изузетком народних сватовских песама, практично уопште нема у љубавној лирици. Претпоставка је да разлог за то лежи у његовом уједначеном ритму, са правилним смењивањима каденци и антикаденци и врло ретким опкорачењима, који више погодује медитативно-рефлексивним, тужбаличким или молитвеним облицима. Нежна осећања изискују слободнију интонацију, преливе и суптилне тонове. У уметничкој поезији то је још видљивије него у народној.

А што се ауторске лирике тиче, нарочито оне савремене, преовлађује осећај да је управо слој звучања пресудан у постизању естетског утиска. Тако је помињани критичар записао да Милосав Тешић захвата из колективног памћења, како на плану историјске тематике тако и на плану барокног реторичког наслеђа, али је пре тога истакао да постоји „опсесија звуком и мелодијом у Тешићевим песмама” (Микић 1996: 185). Драган Стојановић је, поводом *Лазаревих лестви*, био још експлицитнији. Не превиђајући нити потцењујући песникињину укорененост у народној и православној традицији, он каже: „Злата Коцић верује у звук; ослањање на велике теме и последња питања не спречавају је да у великој мери песнички живи од звука.

Речи алитерацијски рађају једна другу – значење ће већ доћи” (Стојановић 2010: 134).

За обоје песника, дакле, важи оно што је својствено већини постмодерних мајстора везаног стиха: звук њихових стихова не само да први постиже дејство, него код многих читалаца, неспремних или невољних за мукотрпно пробијање до скривеног смисла, то дејство остаје и најизразитији фактор естетског доживљаја, код неких и једини.

Само по себи, ово није знак ни слабости ни вредности. Да би се допрло до смисла, оног дубинског, потребно је много тога, почев од знања и искуства. Да би се уживало у звуку довољан је слух. Са њим се човек рађа, био он песник или само љубитељ поезије. Трочлани осмерац захвалан је утолико што је један од наших најмилозвучнијих стихова. Али, правилност у реализовању његове схеме није искључиви, чак ни најважнији предуслов квалитета. Код великих песника, показало се то овде као и у безброј других примера, и нарушавање правилности уме моћно да звучи. Да би се објаснио тај феномен, потребно је, међутим, нешто више од метричке анализе. Ту на сцену ступају херменеутика и стилистика.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бакес 1997: J.-L. Backès, *Les vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris: Hachette.
- Вулетић 1985: I. Vuletić, „Метрички регистар песама Ј. Ј. Змаја”, у: S. Petrović (red.), *Zmajev stih*, Novi Sad: VANU, 205–561.
- Грдинић 1995: Н. Грдинић, *Нерегуларни метрички облици*, Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки”.
- Грчић 2008: Ј. Грчић Миленко, *Песме*, Београд: Алма.
- Дучић 1968: Ј. Дучић, *Песме*, прир. Ж. Стојковић, Београд: Просвета.
- Кабилџо-Шутић 1985: S. K[abiljo]-Š[utić], „Triolet”, у: D. Živković (red.), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 832.
- Караћић 2006: В. С. Караћић, *Српске народне пјесме*, прир. С. Самарција, Београд: Завод за уџбенике.
- Којен 1996: Л. Којен, *Студије о српском стиху*, Нови Сад/Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Коцић<sup>2</sup> 2010: З. Коцић, *Лазареве лестве*, Београд: Друштво Источник.
- Микић 1996: Р. Микић, „Сеоба у илузију рефрен-ауре”, у: Тешић 1996, 185–202.
- Негришорац 2009: И. Негришорац, *Лирска аура Јована Дучића*, Београд: Завод за уџбенике.
- Петровић 1983: S. Petrović, „Stih”, у: Z. Škreb, A. Stamać (red.), *Uvod u književnost*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 365–428.
- Ружић 1975: Ж. Ружић, *Српски јамб и народна метрика*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Ружић 1985: Ž. R[užić], „Osmerac”, u: D. Živković (red.), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 515–516.
- Сламниг 1987: I. Slamniг, „Klasični nazivi i narodni stih”, у: С. Петровић (ред.), *Стих друге половине деветнаестог века*, Нови Сад, ВАНУ, 103–122.
- Стојановић 2010: Д. Стојановић, „Лазарет и лазур”, у: Коцић 2010, 119–166.
- Тарановски 2010: К. Тарановски, *О српском стиху*, прир. М. Д. Стефановић, Београд: Службени гласник.
- Тешић 1996: М. Тешић, *Прелест севера, круг рачански, Дунавом*, Београд: Просвета.

Jovan Č. Popov

#### L'OCTOSYLLABE TRIMÉTRIQUE DANS LA POÉSIE SERBE

(Résumé)

Dans ce travail on examine la continuité de l'ostosyllabe trimétrique (asymétrique), une forme beaucoup moins fréquente dans l'histoire de la poésie serbe que son pendant symétrique. Ce vers iambique d'ordre syllabo-accentuel, d'une réguliègre organisation métrique, hautement rythmé et mélodique, on le retrouve le plus souvent composé de trois mesures selon le schéma 3+2+3, avec deux césures (après le troisième et le cinquième syllabes) et avec des ictus sur le quatrième et le sixième syllabes. Malgré sa présence significative dans les chansons populaires, surtout dans les épithalames, ce l'octosyllabe asymétrique fut relativement peu utilisé au cours des périodes ultérieures, pour vivre sa renaissance vers la fin du XX<sup>ème</sup> et le début du XXI<sup>ème</sup> siècle. E l'époque du romantisme déjà le poète Jovan Grčić Milenko avait introduit la rime dans ce vers, tandis que le symboliste Jovan Dučić a expérimenté avec son mètre. Sur le fond des thèmes historiques et de l'héritage de la rhétorique baroque, Milosav Tešić a repris la régularité stricte avec une virtuosité incomparable, alors que tout récemment la poétesse Zlata Kocić, puisant dans la tradition populaire et religieuse, renonce e la rime, tout en insistant, comme Tešić, sur les qualités immanentes des sons. L'octosyllabe trimétrique ressurgit ainsi dans les différents genres de la poésie lyrique contemporaine, et la perspective diachronique démontre qu'il convenait mieux aux formes réflexives et méditatives, e celles de mementos ou de prières, qu'e l'expression des sentiments amoureux.



Бојан М. ЈОВИЋ\*  
 Институт за књижевност и уметност  
 Београд

Оригинални научни рад  
 Примљен: 04. X 2012.  
 Прихваћен: 22. IV 2013.

## О НЕКИМ ОСОБЕНОСТИМА (ПРОУЧАВАЊА) ОРГАНИЗАЦИЈЕ ПЕСНИЧКИХ МАКРОСТРУКТУРА У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ XX ВЕКА \*\*

У раду се полази од кратког описа увођења теоријске и методолошке проблематике разматрања виших песничких облика, да би се илустративно показало на који се начин кроз најистакнутије примере циклизације код наших песника XX века преплићу елементи објективне трансформације песничког текста, њиховог описа и тежње за канонизацијом.

**Кључне речи:** српска поезија XX века, песничке макроструктуре, циклизација, Д. Максимовић, Јб. Симовић, Ј. Дучић, М. Ракић, Д. Марковић, М. Настасијевић, В. Попа, С. Раичковић, И. В. Лалић А. Вукадиновић.

Анализа структурне организације поезије/песничких облика/система поетског текста у српској књижевности традиционално се ослања на појмове из версификације/метрике („Стих Растка Петровића”), лингвистике/стилистике/граматике („Лексичка структура *Четири канона* Ивана В. Лалић”); „Стилске особине песама Јована Дучића”; „Поетска граматика Васка Попе”) као и књижевне/поетске генологије („Српски сонет: 1768–2008: Избор, типологија”). Иако покривају знатан део феномена песништва у распону од најнижих до највиших форми, термини/методи из ових области га ни издалека не исцрпљују у потпуности. Поглед из унеколико другачије перспективе од уобичајене, седамдесетих и осамдесетих година прошлога века, у радовима пре свега истраживача из иностраних средина (Александер; Sidilko) уводи низ појмова/облика/структура исто толико важних за проучавање поезије као што су набројани, који су, међутим, до тада у великој мери остали ван видокруга теорије и историје књижевности. Реч је о целинама вишега организационога нивоа од песме: уколико се постулира да је песма основни (самостални) структурно-семантички темељ поезије, нижи нивои структурне организације подразумевали би стих, строфу, певање (одређени број несамом-

\* alias@bvcom.net

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору” (178008), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

сталних строфа, графички или нумерички одвојених у склопу веће песничке целине различит од циклуса), док би надређени облици повезивања обухватили, условно речено, циклусе/кругове (скуп различитих песничких састава повезаних тематски или формално), књигу/збирку песама, изабране песме („руковети”, антологије), сабране песме, сабрана дела (опус). Поред набројаних, у дати се низ могу уврстити и разни прелазни или мешовити/хибридни облици, као што су нпр. изабране/сабране песме које у себе укључују и нове/необјављене саставе, на тај начин спајајући особине избора са одликама оригиналне песничке збирке (*Сабране и нове песме* Ивана В. Лалића; *Старе и нове песме* Јована Христића; књиге „*изабраних сабраних*” песама Љубомира Симовића).

Од наведених макроструктура, песнички циклус је у последње време свакако добио највише пажње, прошавши у (нашој) науци о књижевности кроз значајну промену/развој (у *Речнику књижевних термина*, 1989, примера ради, циклус се везује искључиво за народну поезију); такође су заступљена и подробнија разматрања збирке/књиге (Мирошникова, Јовић) и опуса (Ронел). У последњим деценијама, такође, постоји тенденција да се термини циклус, цикличност и циклизација прошире са проучавања песничког циклуса као облика повезивања песама на анализе уобличавања најобимнијих песничких целина – делова песничког опуса и песничког опуса у целини (Мирошникова 2008: 5).

Циклизација се тако јавља као алтернативни назив за проучавање песничких структура већег обима; не улазећи у детаљно и прецизно разграничење полазишта и задатака ових двају ипак различитих истраживачких усмеравања, може се рећи да је њихов заједнички циљ да прецизирају и разраде појмовни апарат који ће омогућити одговарајући опис сложених песничких целина као специфичних жанровских односно поетских форми; да пронађу критеријуме за разликовање датих песничких феномена, који се у одређеним моментима добрим делом поклапају, у другима пак не; да изуче механизме текстуалних односа који условљавају њихову целовитост и јединство; да проуче закономерности које одређују смисаоне трансформације у систему поетског текста условљене различитим макроконтекстима; да у пракси провере теоријске поставке на примеру анализе конкретних лирских макроформи. На плану књижевноисторијског истраживања, да размотре какву су моделативну улогу имали концепти различитих макропесничких структура на динамику како личне тако и колективне/епохалне песничке поетике у оквирима српске књижевности. Да, на крају, испитају последице које на најширем синхронијском и дијахронијском нивоу оставља ауторска поетичка употреба макроструктура, у теорији и у пракси. Управо наведеним питањима посвећен је овај текст, у коме се на илустративан начин показује које се све макроструктурне особености могу уочити у српској поезији прошлога века.

Песничка макроцелина, међутим, није саморазумљив феномен/термин. Она се састоји се од одређеног броја песничких облика нижег реда – збирки/циклуса/одељака – који су ауторовом вољом распоређени на плански начин. При томе аутор збирке/дела и песник не морају да нужно буду једна те иста личност, као што је случај нпр. код постхумно објављеног издања це-



локупне поезија Момчила Настасијевића, или, пак, циклуса-збирке Ивана В. Лалића *О делима љубави или Византија*, коју је, у великој мери у духу самог Лалићевог приступа, за штампу приредио Леон Којен. Другим речима, садржина сложеног песничког облика одликује се композицијом а њени састојци образују одређену интенционалну/хотимичну структуру. Песнички облик вишег реда који је настао простим сакупљањем или провизорним разврставањем/распоређивањем песничких облика нижег реда, без нарочите идеје о устројству/унутрашњој организацији, не може се разматрати као структура, он представља пуки збир јединица који обликује одређени распоред али не и обухватна, семантички обележена, повезаност.

Две врсте организације виших песничких облика – чврсто структурисани и произвољни, нису, међутим, једини. Између њих постоје и „прелазни” облици, када су песме свесно груписане/распоређене у одређене целине са извесним распоредом, који и поред тога још увек не образују чврсту надређену структуру са одлучујућим вишком смисла (што је случај нпр. са Црњанском *Лириком Итаке*, где постоји подела садржине на насловљене целине и склапање прстенасте композиције првом и последњом песмом, али не и детаљно осмишљена чврста структурна повезаност). Са друге стране, у песничкој пракси постоје различити случајеви када песник може да без експлицитног изјашњавања оствари одређену композициону структуру у свом делу (Настасијевићева поезија), обзнани намеру и да је (готово) доследно оствари (Попа), односно прогласи је али је (не)реализује или је реализује са већим одступањима (Вукадиновић). Стога свакој анализи песничких макроцелина нужно претходи тумачење, то јест доношење одлуке да ли је реч о (хотимичној) структури или не, и ако јесте, које је она врсте.

„Дело можемо сазнавати емпиријски, али не само тако што га читамо, него и што тим читањем анализирамо његове делове и њихов склоп, или, опет, синтетички сагледавамо његову целину” (Ингарден, 2000 : 6–7). Пример како би читање такве врсте могло изгледа у пракси циклизације у српској поезији налази се у коментару поезије Васка Попе, његове збирке *Вучја со*: „Свака од 40 песама у *Вучјој соли* је јединствена, самосвојна уметничка целина. Али у исто време, додатно значење сваке од песама зависи од њеног места у циклусу, затим од места тог циклуса унутар књиге, као и од места књиге унутар целокупног песничког опуса. То значи да се свака песма мора читати бар на четири различита начина: као засебна целина, као део одређеног циклуса, као део одређене књиге и као један од елемената целокупног песничког опуса” (Александер, 1996: 116). Овакав опис, који би заправо требало да важи за свако унутрашње читање поезије, већ је сам по себи довољно сложен и показује какви се методолошки захтеви постављају приликом структурне анализе дате врсте; њиме се, међутим, не исцрпљује листа потенцијалних аналитичких контекста, будући да се проучавање циклизације суочава са још најмање три нова питања – односом синхроније и дијахроније система, односом експлицитне и имплицитне поетике, на крају и односом дескриптивне и проскриптивне аутопоетике.

Анализа песничких макроструктура, наиме, може да се, као у наведеном случају постави као „објективна” и као синхронијска, у смислу да описује дато стање „система” као структуре са самосталним, унутрашњим значењем (имплицитнопоетички); поред тога, остајући у границама унутрашњег приступа, анализа може да укључи и историјат система, обухватајући и (сва) претходна стања различитих нивоа, са одговарајућим последицама које се јављају на том „развојном” путу.

Са друге стране, међутим, у разматрање може бити укључен и експлицитнопоетички моменат, при чему се уважава не само „текст” у најширем смислу већ и песникова експлицитна изражена намера, која, међутим, неретко подразумева и вредновање. Ауторово виђење циклизације/структурног уређења сопствене поезије није само дескриптивно, оно је по правилу и вредносно и проскриптивно – песник са једне стране објашњава своју намеру (која се, опет, не мора у потпуности поклапати са објективним резултатом), са друге, пак, намеће одређену кодификацију свог дела и начин његовог читања и тумачења. При томе се јавља тежња да се суспендује темпоралност „грађе” и историјат система и уважи само последње стање као једино вредносно прихватљиво, док се сва остала одбацују, као што се одбацује све оно што се није нашло у коначном избору/распореду.

Управо о сложенем односу ових момената, синхроније/дијахроније и имплицитног/експлицитног, у једном од ретких домаћих текстова посвећених текстолошким питањима везаним за проучавање али и обликовање песничких макроструктура, на критички начин, поводом приређивања сабраних дела Десанке Максимовић из 1997. године, говори Душан Иванић: „Такође се на циклусима види како су начела ређања пјесама у издању деликатна. Чист хронолошки принцип најчешће би циклусе разорио као цјелине и повредио ауторско хтјење. А ауторска воља, која се често успостављала у другим околностима и временима, доводи у везу дјела која у процесу настајања и нису имала никаквих додира, већ су обједињена у неком тренутку извјесном вањском околношћу као што је, нпр., сличност мотива или тренутни утисак о јединствености, који се наметнуо аутору. Зато и јесте важно да се редовно саопштавају подаци о свим објављивањима и, нарочито, о првом стављању у циклусе или збирке или књиге. Тек тим, да кажемо, изукрштаним подацима заинтересован стручњак може ићи ка одговарајућој интерпретацији и једног и другог контекста – контекста настајања дјела и контекста сврставања/укључивања у нове цјелине. (...) Уосталом, проблем циклизације додирује се с проблемом књиге/збирке пјесама. Приређивач налази како је више пута иста пјесма стављена у двије збирке: у први мах се може мислити да је то нехат, случај, али и да пјесникиња тако поступа намјерно, искоришћавајући исти текст у два оквира и дајући му тиме двострук или вишеструк смисао. Објављивање је понекад само ново прештампавање из припремљене збирке или са слога” (Максимовић, 1998: 463).

Ово запажање, међутим, не важи само за проучаваоце и антологичаре већ говори и о поетичким последицама потраге за макроструктурама у самом песништву; са друге стране, понекад се и песници у улози приређивача избо-

ра из сопствене поезије понашају као објективни истраживачи, дајући веома опширне и подробне коментаре. Примера ради, две књиге *Песме* Љубомира Симовића из 2005. године доносе далеко најобимнији текст посвећен организацији неког избора из сопствене поезије.<sup>1</sup> У погледу теоријско-поетичког образложења за интервенције у тексту, Симовић полази од тога да се, приређујући различита издања својих песама, све чешће задржавао на чињеници да се неке теме и мотиви, обрађени у једној, поново појављују и у другим књигама. У складу са тим дошао је на помисао да би било *природно* да неке своје књиге прекомпонује, и да их, *без обзира на хронологију и прва издања, доследније* обликује као *јединствене тематске целине*. Уз то, и идеја „уклапања у нову и већу целину” утицала је на композицију појединих уврштених књига. Симовић самерава ово издање са претходним, набрајајући разлике, да би на крају указао да би се приликом евентуалних будућих издања садржа-

<sup>1</sup> Како би се стекла права слика о броју и степену промена у односу на претходне *Сабране песме*, овде се наводи опис самог Симовића:

„Тако је, у овом издању, књизи *Уочи трећих петлова* прикључено тринаест песама из *Ума за морем* („Светом Јоаникију Девичком”, „Јагње”, „Балачко војвода”, „Пред сликама Страшног суда у манастиру Високи Дечани”, „Сведок”, „Розбратна”, „Из кафане ’Велика Чукарица’”, „Заветовање”, „Храст”, „Једина врата”, „Судњи дан”, „Јадац” и „Други јадац”), затим четрнаест песама из књиге *Горњи град* („Челник”, „Шапат о челнику”, „Расподела у мраку”, „Расправа у глади и зими”, „Три века у Обреновцу”, „Потомци Светога Саве”, „Јарац”, „Велики риболов”, „Питалица о празнику”, „Учење у мраку”, „На обали Студенице”, „Пут ме води кроз зимске планине”, „Ходочашће Светоме Сави” и „Прах и пепео”), као и једна песма из књиге *Игла и конач* („Зима у Србији 1809. године”). Известан број песама, које су објављене у првом издању *Петлова*, из овог издања је изостављен.

Књизи *Види на две воде* додате су две песме из *Љуске од јајета* („Ослобођење среза рачанског или Песма о седлу са дванаест бакарних алки” и „Слово о светлости”).

У књигу *Игла и конач* пренете су четири песме из *Љуске од јајета* („Света јесен”, „Цео свет”, „Преко Сињајевине, Бјеласице и Комова” и „Спремајући се да упалим петролејку”). Наслов циклуса „Међуречје” замењен је насловом „Женске песме”. Одломак којим се завршава „Белешка о писцу”, на крају друге књиге *Сабраних песама*, који почиње речима: „Једног лета, када је више него икад био заокупљен нестајањем свега око себе”, стављен је, под насловом „Трагање за Кондером”, на почетак циклуса „Кондер”. Том су циклусу придодате и песме „Зелембаћ” и „Околишта”, као и већ поменута песма „Преко Сињајевине, Бјеласице и Комова”.

У књигу *Горњи град* укључени су циклуси „Путовање у Грчку” и „Путовање у Персију”, затим три песме циклуса „Пут за Крушедол”, из једног од ранијих издања књиге *Уочи трећих петлова*, као и циклус „Три холандске и једна шпанска слика” из *Љуске од јајета*. Наслов циклуса „Мере и тегови” замењен је насловом „Зелени венац”.

Известан број песама из *Љуске од јајета*, као што се већ могло видети, пренет је у друге књиге, међу себи сродније песме. Од песме „Општинска кланица”, која се састојала из три дела, задржан је само њен први део. Из циклуса „Праг Београда” изостављена су шеста, седма и десета песма, а остале песме су пренумерисане. На почетак тог циклуса стављена је песма „Защитник Теразија”, из књиге *Горњи град*. Промењени су и наслови два циклуса: уместо наслова „Ново учење у мраку” стављен је наслов „Deus ex machina”, а наслов „Пејзажи са кланицама и планинама и са мрвама хлеба на крају” замењен је насловом „Доњи Дунав”.

Приликом уклапања у нову и већу целину, унеколико је прекомпонована и *Тачка*, објављена 2004. године. У њу је унета и једна нова песма („Ажулама”), „Сињајевина” је исправљена и скраћена, а наслов песме „Ловац на дивље патке” промењен је у „Крунисање ловца на дивље патке”. Изостављена је песма „Оптужба ловца на жар-птице против песника Шарла Бодлера”.

У односу на *Сабране песме* из 1999. године, у извесном броју песама извршене су и веће или мање исправке, неке песме су изостављене, а у ово издање су укључене неке песме којих у *Сабраним песмама* није било („Шлемови” 4 и 9, „Сведок”, „Пред сликама Страшног суда у манастиру Високи Дечани”, „Розбратна”, „Из кафане ’Велика Чукарица’”, „Ослобођење Ужица”). *Песме*, књига друга, Стубови културе, Београд, 2005, стр. 313–315.

них књига, као и појединачних песама, морао поштовати облик који имају у новом издању.

Симовићеви напори – а има их најмање пет – да нађе коначан облик за сопствено песничко дело (и при томе „објективно” опише појединости промена и прерада, заједно са истицањем руководећих начела, али и да више пута постулира њихов коначни и законизовани облик) само су екстремни пример за песничку праксу која је доминантна у српској поезији прошлога века.

На његовом почетку стоји Дучићев песнички првенац из 1901. године, током чије је припреме песник пробрао песме објављене по часописима, и који је био прва од три његове велике редакције сопственог песништва.<sup>2</sup> Седам година касније, збирка *Песме* у издању *Српске књижевне задруге* (1908) представља „дефинитивно издање његовог досадашњег песничког дела” (Слијепчевић 1989: 115). Коначно, припремајући сабрана дела из 1929, Дучић изнова критички сагледава своје радове, уз коментар којим се овај избор експлицитно кодификује.<sup>3</sup>

На плану индивидуалних поетика, рани радови наших песника по правилу показују да они на почетку свог песничког развића или не посвећују много пажње или нису начисто како би требало осмислити/објавити поетску структуру већег обима, али да временом то постаје готово опсесивни циљ. Тако се Иван В. Лалић осврће на проблем преобликовања својих књига у потоњим изборима и ставу према њиховој структури: „Кад је већ реч о разликама између књиге *Време, ватре, вртови* и *Изабраних и нових песама*, споменућу још једну — која је за мене, субјективно, најважнија. Пре осам година сам покушао да од пет својих ранијих књига (и од неколико нових песама) направим једну јединствену књигу, која би коначно сажела резултат одређеног периода бављења поезијом. То значи да је књига *Време, ватре, вртови* — барем у мојој намери — заменила претходних пет; свела њихову разноликост на једну строже тражену и, чини ми се, донекле и нађену кохерентнију структуру. Када сам се нашао у ситуацији да правим овај избор

<sup>2</sup> Види опширније у Милош Милошевић, *Рани Дучић. 1872–1900*, Светови/Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993.

<sup>3</sup> „Дела г. Ј. Дучића излазе сад у издању 'Народне Просвете' први пут као 'сабрана дела'. Уове четири свеске писац је коначно редиговао своје досадашње цело песничко дело. Према томе ово је редакција његових написа која мора остати без ичије допуне и измене у даљим издањима. Има више примера да су страни писци дали коначну редакцију својих дела, у којим после никак издavaч ни редактор није имао изговора ни права да ишта исправља или допуњује. Песник француски Алфред де Вињи је за живота пробрао оне своје песме које су једино одговарале његовом утврђеном уверењу уметничком, додајући: 'Боље да тај избор учиним сам ја, а не ико други'. И нико други се није за цело столеће усудио да у ту моралну својину уноси свој прохтев или материјални интерес, нити да ишта мења или допуњује написима која је тај писац коначно одбацио као своја. Један немачки музеј чува један рукопис песника Х. Хајнеа из којег се види да су постојале четрдесет и три разне редакције његове песме 'Лорелaј', а остала је она редакција коју је песник сматрао адекватном својој замисли. Писац Теофил Готје је написао за стотину књига разних написа, али се чува неизмењиво од њега, као национални капитал, само онолико колико је песник одабрао и завештао као своје право дело. — Тако мора бити и са делима овог нашег писца, насупротив ма чијој евентуалној противној намери”. — Београд, 1. децембра 1929 — *Ј. Дучић*.

за СКЗ, третирао сам *Време, ватре, вртови* као јединствену, као моју прву књигу. Међутим, моје касније књиге биле су замишљене и компоноване као много чвршће целине него што је то — са изузетком Мелисе — код мене био раније случај. То значи да сам, састављајући овај избор, растављао неке целине — подређујући их новом плану, за ову конкретну ситуацију — док сам састављајући књигу *Време, ватре, вртови*, тек градио једну целину: књигу моје песничке младости (Јалић 1997: 266–267).

Док ће у другој половини века то постати песничково *conditio sine qua non*, у првој половини XX столећа, међутим, аутопоетичка пажња још није усмерена у толиком степену ка опису (потоње) циклизације у сопственом делу. Тако Милан Ракић 1903. објављује у Београду књигу својих стихова, мањег обима и нетипичне организације – 18 оригиналних састава дато је у књизи без садржаја, при чему се међусобни односи песама и делова песама разрешавају искључиво тумачењем графичких ознака. Ракић потом издаје и *Нове песме*, 1912. године, након чега се његов поетички напор превасходно усмерава ка проналажењу коначног облика за постојећи песнички опус, коме се придодаје још неколико необјављених састава односно састава штампаних по часописима; у исто време, мањи број већ објављених наслова изостаје из доцнијих збирки/избора/књига сабраних песничких дела. Пажња коју је Ракић посветио уобличавању изгледа своје поезије од *Песама* (1903) до *Песама* (1936), бројним дорадама, прерадама и променама, често и микроскопских размера, од појединачних наслова, стихова и строфа, песама у целини, циклуса и збирки, говори о непрестаној, свесној и поетички обележеној активности усмереној ка сажимању песничке структуре и згушњавању смисла постизању коначног, естетски најуспелијег облика збирке/опуса у целини.

Ракић није дао аутопоетички коментар својих намера и напора посвећених уобличавању песничког дела, као ни Даница Марковић, која у књизи песама *Тренуци* штампа 1904. године мањи број радова (25), такође без садржаја и потподеле на циклусе. Након тога, песникиња ће објавити још две књиге поезије: *Тренуци и расположења*, 1928; и *Тренуци и расположења* 1930. године.<sup>4</sup> Збирка *Тренуци* практично је у целости прештампана у оба потоња издања (из књиге из 1930. године изостављена је једна песма) али претворена у дводелну структуру и у промењеном распореду састава. *Тренутке и расположења* из 1930. Марковићева је у односу на књигу из 1928. године смањила за 25 песама, али је и дописала два састава. Због релативно малог броја састава, и због оваквог начина објављивања, збирка песама Марковићеве практично представља и њена сабрана и изабрана дела, слично Ракићу.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> О односима ове три збирке види опширније „Напомену приређивача” најновијег издања сабране поезије Данице Марковић *Историја једног осећања*, Народна књига, Београд, 2006, Миливоја Ненина и Зорице Хаџић.

<sup>5</sup> Овакав настанак и промена садржаја и структуре песничких збирки Данице Марковић повлаче за собом неколика питања везана за опис процеса. Уколико, наиме, постоје три сукцесивне књиге песама сличног и/или истог наслова, од којих се први наслов садржи у другом (и трећем), а други и трећи су истоветни, и чија је садржина слична – прва збирка је пренета у другу (и трећу) а друга се и трећа, истога наслова, разликују, да ли је реч о три збирке песама као три различита ентитета, или пак о једној збирци, (макро)тексту, који је прошао кроз три фазе развитка:

Са друге стране, дело Момчила Настасијевића, такође невеликог обима, састављено од седам цилуса – једне књиге поезије објављене за живота, *Пет лирских циклуса*, и постхумно додата два, такође се одликује изостанком аутопоетичких ставова о структурисању и циклизацији и као такво се може сврстати уз песничка настојања Ракића и Марковићеве. Оно по чему представља потпуни изузетак у стремљењима српских песника ка успостављању чвршће песничке (макро)структурне повезаности, међутим, јесте тежња да се до ње дође пре објављивања поезије. Код Настасијевића се, у бројним рукописним верзијама његових састава, јасно уочава напор потраге за идеалним/одговарајућим изразом и поретком који долази пре објављивања песама.<sup>6</sup> Шта је већ штампао, међутим, Настасијевић по правилу више не преправља, и на тај начин чува „цезуру” између рукописне, припремне фазе песме и довршеног дела, које чином објављивања добило сталан облик.

Поред тога, у два лирска круга које је припремио, Настасијевић на својеврстан начин понавља/сажима одређене мотиве из претходних целина: циклизација је тако код њега „двостепена” – сви лирски кругови се смењују у поретку који даје општи круг (Петковић, 1995 : 71) – али Настасијевић по свему судећи у песмама из седмог лирског круга из композиционих разлога варира и понавља песме из трећег, другог и првог круга (Петковић 1995: 73). Такође, песма „Прича”, последња песма у Настасијевићевом опусу, представља својеврстан сажетак ових циклуса, као и тематско и композиционо напуштање логике њиховог развоја и устројства.

Као и код Настасијевића, концепт циклуса делатан је као поетички чинилац већ на самим почецима песничког пута Васка Попе – груписање песама у циклусе очигледно је од првих објављених збирки (*Кора*, 1953; *Непочин-поље*, 1956), док је поступак удруживања циклуса у књиге као више нивое песничких макроструктура постао уочљив са појавом *Споредног неба*, 1968. Попа у том раздобљу јасно ставља до знања да свака од његових песама припада одређеном циклусу, и да сваки циклус припада одређеној књизи; 1980. изричито објављује виши степен интегрисане организације – дело/опус – који се састоји од седам књига. Тај опус, седмотомна сабрана дела (објављена у Југославији као *Дела*) поетска је структура која се може анализирати као јединствен интегрални текст са бројним унутрашњим поделема (Александер 1996: 15–16).

I настанак (*Тренуци*); II раст и преображај (*Тренуци* нарастају у *Тренутке* и *расположења*, и по наслову и по садржини – преузето је свих 25 песама, уз губљење датумских одредница и једине посвете, и промену структуре; 112 састава) и III промену и стагнацију (наслов остаје исти, као, у основи, и структура али се обим/садржина мења, пре свега истовремено, али не и једнако, смањујући се и повећавајући, како би се зауставила на броју од 89 песама). Притом концепција *Тренутака* и *расположења* из 1928. представља битно одступање од онога што је оцртала књига из 1904. године, а суштина садржинских и композиционих захвата у *Тренуцима* и *расположењима* из 1930. године, показале се, означава повратак на изворне замисли.

<sup>6</sup> „Настасијевић је ‘Речи у камену’ писао дуго и стрпљиво, и с посебном замишљу да склопи композициону целину већу од песме. Можда лирски круг који прераста у поему; стога су наслови песма замењени бројевима. Ништа од њих није објављивао, а дао их је скупа први пут у збирци *Пет лирских кругова* (1932) (Петковић 1995 : 28).

Са друге стране, појава и судбина Попине осме књиге поезије *Рез* производи занимљиве последице по статус дотадашњег Попиног песничког рада. Књига *Рез* појавила се крајем 1981. године (Београд, Нолит) и потом 1982. године (Нови Сад, Војвођанска Академија наука и уметности). У првом случају објављена је у истом формату као и осталих седам књига из опуса из 1980. године. Међутим, следеће године појавило се ново издање *Реза* (Нови Сад, Војвођанска академија наука); формат се битно разликовао од формата осталих књига из описа из 1980, уочава се изостанак дијаграма. Песник, свестан да седмотомни опус из 1980. представља завршену фазу у његовом раду, и да *Рез* означава нов и различит правац у изразу, изгледа да је пожелело да скрене пажњу на ту чињеницу начином објављивања 8. књиге (Александер 1996: 22). На тај начин је, међутим, неуврштавање *Реза* у постојећу макроформу „снизило” претходни макротекст из ранга опуса у ранг збирке изабраних песама, док је онтичко средиште песничког дела као тоталитета „побегло” од намера аутора и преселило се из интенционалне и хотимично остварене ауторске структуре у дводелну целину отворену за различита тумачења.

Умногоне релаксиранију али ништа мање занимљиву тежњу за (пре-) обликовањем структура вишега реда показује и песничко дело Стевана Раичковића. Приликом реорганизације и превредновања свог дотадашњег опуса, као и прве своје „званичне” књиге песама, *Песма тишине* (1952), Стеван Раичковић налази за сходно да објави избор из песничког првенца *Детињства* (1950), у складу са оним што је „једна спонтана, више документаристичка неголи ’естетска’ жеља: да и будућим читаоцима збирке *Песма тишине...* (коју је аутор, у најновијој верзији, подељеној у *шест циклуса*, такође већ припремио)... предочи и један невелики број стихова који јој је органски – као некакав нулти циклус – претходио... /.../ на овакав начин: под звездичом, испод црте, отиснуто ситнијим словима, каква су уобичајена за текстове штампане у свакој, па и у овој, фусноти” (Раичковић 1998: 342).

У овој Раичковићевој несвакидашњој жељи одражава се сва сложеност резултата макроструктурног обликовања, као и методолошка захтевност одређивања према суштини предмета проучавања. Прва књига песама, које се Раичковић није „званично” одрекао али је јасно показао да је не рачуна у своју „праву” песничку оставштину, тумачи се као избор поезије из нотеса и часописа, у каснијим песничким (само)изборима у потпуности занемарен; након 27 година песник преобликује збирку у другостепени избор из књиге (руковет) при томе му додајући „нове” (заправо наводно старе и необјављене песме из раздобља ишчекивања да се књига појави, 1948–1950) која је, пак штампана као фуснота у *Дневнику* (другим речима, као циклус, али и даље ван „званичног” опуса?).

На крају, можда и најједноставнији али и најиндикативнији пример за циклизацију у српској поезији прошлога века налази се у песничкој пракси Алека Вукадиновића: након готово четири деценије, 1997. године, Вукадиновић изнова издаје своју прву „праву”, унеколико прерађену, збирку песама *Кућа и гост* (1969). Макар само у једном тренутку песниковог пута, прва „званична” збирка песама постаје и последња, образујући тако укупном делу

једног песника истински прстенасти оквир, као знамење опште тежње за циклизацијом у српској књижевности XX века.

\*\*\*

Феномен циклизације – имплицитне и експлицитне потраге за макроструктурама у српском песништву XX века – показује се као један од најважнијих обликотворних чинилаца како на плану појединачних поетика тако и у ширим поетичким и естетичким оквирима епохе. При томе, настојање да се поезија чвршће устроји на свим нивоима, укључујући и највиши, ниво целокупног песничког дела, доводи до разноврсних и умногоме неочекиваних резултата на плану песничке праксе, преуређења и преображаја песничких облика, али и експлицитне поетике и аутопоетике, на тај начин и у области поетичких анализа. Пружајући бројне могућности за разноврсне приступе, поље истраживања везано за песничке целине вишега реда остаје са тих разлога једно од најдинамичнијих и најзанимљивијих области у проучавању модерне српске поезије.

## ЛИТЕРАТУРА

- Александер, Ронел: *Структура поезије Васка Поне*; превела Јесенка Селимовић; [предговор Слободан Ж. Марковић] Београд: Вукова задужбина: Орфелин; Нови Сад: Матица српска, 1996.
- Десанка Максимовић: *споменица о 100. годишњици рођења*, приредио Велибор Берко Савић, Ваљево, 1998, стр. 463.
- Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz*, Magdeburg, 18–20. März 1997. Reinhard Ibler (Hrsgb.) Frankfurt am Main [u.a.] 2000.
- Ингарден, Роман: *Поетика*, Ауторско издање, И. Ђокић, Београд 2000.
- Јовановић, Јелена: *Поетска граматика Васка Поне*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, 2000 (Београд: Мрљеш).
- Лалић, Иван В.: *О поезији, Дела Ивана В. Лалића*, редакција и приређивање А. Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Лирическая книга в современной научной рецепции: коллективная монография* / [отв. ред. О. В. Мирошникова] Омск: Изд-во ОмГПУ, 2008.
- Петковић, Новица: *Настасијевићева песма у настајању*, БИГЗ, Београд, 1995.
- Раичковић, Стеван: *Дневник о поезији*, БИГЗ, Београд, 1998.
- Слијепчевић, Перо, „Јован Дучић”, О Јовану Дучићу, 1900–1989, Београд-Сарајево, 1989.
- Fraistat, Neil: *Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*, Neil Fraistat (ed.), University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1986.



Cidilko, Vesna: *Studien zur Poetik Vasko Popas*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1987.

Шеатовић Димитријевић, Светлана: *Део као целина & целина као део: структура и семантика циклуса у поезији Васка Поне и Ивана В. Лалића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012.

Bojan M. Jović

SOME CHARACTERISTICS (OF THE RESEARCH) OF POETICAL MACROSTRUCTURES  
IN SERBIAN POETRY OF THE XX<sup>TH</sup> CENTURY

(Summary)

This paper is dedicated to reviewing the basic features of the tendency to organize poems into larger structural units (cycles; collections, selected poems, collected poems) as a poetic factor in the Serbian poetry of the XX<sup>th</sup> century. Modalities of formation of macrostructures in the works of J. Dučić, M. Rakić, D. Marković, M. Nastasijević, I. V. Lalić, A. Vukadinović, Lj. Simović and others are indicated. The fact that the variety of organizational solutions makes classification difficult is stressed; the feedback of the higher forms of poetry to the basic organization of poetic structure is also shown. Discussed are poetic and theoretical consequences of observed phenomena, caused by interaction of synchrony and diachrony of the system of poetic text, of explicit and implicit poetics, and, at the end, of descriptive and proscriptive autopoetics.



Милена П. ВЛАДИЋ ЈОВАНОВ\*  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
 Примљен: 04. X 2012.  
 Прихваћен: 22. IV 2013.

## МОДЕРНА ПОЕЗИЈА ИЗМЕЂУ РОМАНТИЗМА И НАТУРАЛИЗМА – ИЗМЕЂУ УНУТРАШЊЕГ И СПОЉАШЊЕГ

У раду је изложено схватање о обележјима модернистичке поезике, како у прози, тако и у поезији. Модерно у модернистичкој поезији, како светској, тако и српској, представља простор између два претходна књижевна правца: романтизма и натурализма. Није реч о одређењу места, ни времена у појму простора, већ о простору стварања значења. До њега долази специфичним поступком премештања у категоријама и појмовима спољашње/унутрашње, присутно/одсутно у два велика области и појмовима као што су стварност и језик у књижевности. Оно што је унутрашње у романтизму у односу на исказивање стварности представља спољашњост у модернизму: свест је представљена споља, а романтичке визије и идеали дати у естетици малог. Оно што је спољашње у натурализму, објективна и друштвена стварност, научна херидитарност, постаје унутрашњост „тока свести”, „мрачних кутова” у модернизму. До продукције значења долази управо продором спољашњег у унутрашње, тј. присутно има значење управо својом одсутном страном. Другим речима, оно што је присутно, припадно својство романтизма, у модернизму се премешта у облику своје другости, тј. у оно што је спољашње, одсутно из романтизма, у простор који је сада у модернизму, у нови простор, не дакле стварност, као супротност унутрашњости и наглашеног индивидуализма у романтизму, већ у простор и систем језика. Иста ствар је и са натурализмом. Представе љубави, самосознаје и живота градских становника дате су у облику натуралистичке поезике у поетском систему Т. С. Елиота. Особине модернистичке поезике дате су на примеру односа П. Биш Шелија и Т. Хардија с једне стране, В. Вулф, Е. Золе и Т. С. Елиота с друге стране, и анализом и поређењем поезије В. Б. Јетса и В. Петковића Диса. У Дисовој поезији слиле су се све претходне особине наведених песничких примера, чиме се потврђује Дисово место, као и место српске поезије у светским токовима модернизма.

**Кључне речи:** премештање, спољашње/унутрашње, присутно/одсутно, двострукост, кретање разлике, неодлучивост.

Модерну поезију, према речима Роберта Лонгебаха (Robert Longebach) можемо одредити уз помоћ три критеријума: књижевног простора и простирања, затим периода и шта о томе мисле сами модерни песници. Ако се поставе једна поред друге идеје о књижевном простору и простирању и ставу модер-

\* milena.vladicjovanov@live.fr

них песника, долазимо до тога, како истиче Лонгебах, да се простор модерне поезије изузетно сужава. С једне стране, ту су претече из романтизма, с друге стране налази се надолazeћи постмодернизам, који увелико нагриза модерну поезију, и то изнутра. Рендал Џерал (Randall Jarell), модерни амерички песник сматра да су особине херметичности, формалних промена стиха, затворености и нејасности смисла, заправо све већ биле присутне и развијене у романтизму. Рендал Џерал је један од првих песника који је употребио још давне 1947. године израз постмодерниста, мислећи на модерне песнике (Jarell 1953: 195).

Шта је онда остало модернистима? Шта модернисту чини модернистом и чему су они у поезији допринели?

Модернисти су проблематизовали идеју јасне поделе и практично показали како функционише категорија премештања и с њом повезан пар присуства/одсуства одређене особине, семантичке нијансе или структуралне јединице. Одређени елемент је одсутан из онога чему по правилу припада и присутан на сасвим другом месту. Другим речима, премештен је. Ово његово одсутно присуство појављује се у облику трага и доводи до одсуства јасне поделе како између јединица исте области тако и до преплитања и уливања различитих елемената: структурално се улива у семантичко и обрнуто, спољашње продира у унутрашње.

Одсуство јасне поделе модернизам је најбоље показао и чак увео као сопствено обележје управо у преокренутим односима спољашњег и унутрашњег, појмова који су се у досадашњој историји смисла надвијали као образац и мрежа значења и тим својим надређеним положајем условљавали и одређивали мноштво других појмова из читавог низа хуманистичких наука, антропологије, психологије, права итд.

Одсуство јасне границе између спољашњег и унутрашњег посматрамо управо у особинама два правца која су претходила модерној књижевности: натурализму и романтизму. Натурализам и романтизам одређени су присуством, односно одсуством, између осталог једне од кључних особина: изражавањем или неизражавањем стварности које повлачи и однос према личности, песничком *ја*, субјекту свести, како у поезији, тако и у прози. И у натурализму и у романтизму постоји јасна подела између стварности, с једне стране, и *ја*, са друге стране. У романтизму је *ја* доминантно у односу на стварност, односно свет, у натурализму стварност је доминантна у односу на *ја*. У модернизму се губи ова јасна подела и долази до динамизма разлике. Не постоји више однос између света и *ја* у коме је свет јачи и доминантнији у односу на *ја*, што би била епско-натуралистичка карактеристика, нити пак важи обрнута поставка у којој је *ја* веће и доминантније у односу на свет, што би била лирско-романтичка карактеристика. Свет је једнако *ја* али на такав начин да се једно улива у друго, да је једно пресечено другим. Модернизам функционише према овој формули: натурализам се улива у романтизам, и обрнуто. Међутим, простор уливања, тј. простор у коме посматрамо кретање разлике није ни романтизам ни натурализам по себи, јер они нису у односу супротности, постављени један наспрам другог, што би представљало „основу” за уобичајен начин стварања значења, већ је „основа” заправо на дру-

гом месту – у простору модернизма. Модернистичко становиште које гласи стварност једнако *ја* одбија супротности бинарне опозије, тј. односа или/или и уводи однос *и/и*, тј. и једно и друго, дакле и стварност, свет и *ја* субјекта.

Споља/унутра у односу на стварност поставља јасну границу између романтизма и натурализма. У романтизму је наглашена стварност, али стварност унутрашњости, у натурализму је истакнута такође стварност, али стварност спољашњости. У модернизму је наглашена стварност унутрашњости, али сада не на начин романтизма, већ на начин натурализма. Натурализам, сав у знаку спољашњости и света улио се у унутрашњост. У модерној књижевности сасвим јасно и недвосмислено то је показала В. Вулф у чувеном есеју о модерној прози из 1919. године.

В. Вулф прави поделу на унутрашње и спољашње у подели писаца на спиритуалисте и материјалисте. Стварност није ту где је материјалисти виде, дакле у друштвеној стварности, напротив, потребно је, како она каже, „загледати се у живот” и тада би се установило да живот „не изгледа ни близу такав”, јер ако се испита исти тај обичан човек, увидеће се да „у свест улазе милијарде утисака – тривијалних, фантастичних, пролазних. Са свих страна долазе – непрекидан плусак атома. (...) Живот није низ симетрично поређаних шарених сијалица, већ сјајан ореол, полупровидан вео који нас окружује од почетка до краја наше свести. (...) То што интересује модерните, то ’оно’, врло вероватно лежи у мрачним кутовима психологије” [истакла М. В. Ј.] (Вулф 1975: 166–168). И управо на овом месту модерна В. Вулф наговестила је оно о чему говорим: оно што интересује модерне писце, повезано је са мрачним кутовима психологије. Зашто са мрачним? Ток свести, „плусак атома” асоцијација несвесног, не морају нужно бити мрачни. Али ако погледамо књижевноисторијску нит, онда то што је мрачно јесте део натуралистичке поетике која се улила у модернизам, било у поезији било у прози. Из поетике натурализма Т. С. Елиот модернистички проговора о свом времену. Њом одише песничка слика *Tereu* у стиховима из II дела *Пусте земље*:

„Преображај Филомеле коју је варварски краљ  
Тако сурово силовао; па ипак, тамо је славу  
Испуњавао пустињу својим неповредивим гласом,  
А она је још плакала и свет са њом,  
’Цив, цив’ за прљаве уши” (Елиот 1998: 56–57),

који се настављају у III делу *Пусте земље* у стиховима

„Твит твит твит  
Цив цив цив  
Тако сурово силована  
Тиритит” (Елиот 1998: 61);

“Twit twit twit  
Jug jug jug jug jug jug  
So rudely forc’d.  
Tereu” (Eliot 1952: 43),

али и својеврсни микронаративи каква је сцена у пабу између Лил и њене саговорнице која је „саветује” како да се улепша за мужа који се враћа са фронта. „Када је Лилин муж био демобилисан, ја сам јој рекла / Нисам баш бирала речи, у лице сам јој рекла, / ... / Алберт ти се враћа, дотерај се мало. Зажелеће да зна шта си урадила са ловом коју ти је дао / Да наместиш зубе. Преда мном ти је, бре, дао. / Поводи све, Лил, и намести нове, / Рекао је, баш тако је рекао, не могу више да те гледам. / Ни ја, реко’, замисли само једног Алберта / Провео је четири године у војсци и сад хоће добро да се проведе, / Па ако га ти не задовољиш, наћи ће се друге, кажем ја њој” (Елиот 1998: 58).

Насилни однос који носи прича о Филомели из *Пусте земље*, преноси се и улази као спољашња слика једне унутрашњости, каква је унутрашњост односа између дактилографкиње и службеника. Та мешавина животињског и људског у лику Тиресије и механичког и људског и у лику Тиресије, али и у лику дактилографкиње, представља опис и слику комуникације између двоје људи чији је однос у једном тренутку постао љубавни однос. Тај однос није довео до њиховог зближавања, напротив то је био тренутак страсти, нагона, неке силе којој су се на изванредан начин обоје покорили. Одсуство комуникације је други крај тог насилног односа. Управо то одсуство комуникације Елиот је приказао, баш као насилно, не неким другим средствима већ натуралистичком поетиком. Лик Тиресије, за кога Елиот у коментару *Пусте земље* наводи да је централан за тумачење, представљен је поетиком натурализма која се из стиха у стих појачава. Он је „људска машина” (*human engine*) која „дрхти” (*throb*) између два живота, мушког и женског (*throbbing between two lives*) као што такси „брекће” док чека (*throb – like a taxi throbbing waiting*) и нема само женске груди већ „усахле груди”, које опет нису чак ни женске већ животињске (*dugs*). Он није само (*old man with wrinkled female breasts*) „старац усахлих женских груди” већ је (*old man with wrinkled dug*) (Eliot 1952: 43–44) „старац усахлих дојки” (Eliot 1998: 61–62).

Овој продукцији значења која извире из сложеног односа песничких слика одговара и опис дактилографкиње која има полуаутоматску мисао (*one half-formed thought*) и која на љубавни доживљај реагује „аутоматском” руком (*with automatic hand*).

Службеник, Тирсија и дактилографкиња дати су у оквиру натуралистичке поетике, која се огледа у томе што је механичко-животињска раван којом су представљени ови субјекти уведена у људску раван, слично ономе када Зола за своје јунаке Терезу и Лорана каже да они нису људска бића већ „животиње вођене инстинктом, којима у потпуности господаре њихови нерви и њихова крв” (Зола 1975: 29). „Тереза и Лоран су”, наставља Зола, „животиње у људском облику, ништа више”, у којима је писац како сам каже настојао да прати „потажно деловање страсти, инстинктивне покрете, умне поремећаје настале после нервне кризе” (Зола 1975: 29). Радикални знак натурализма дакле, гласи: животиње у људском облику чије инстинкте аутор прати.

Код Елиота, међутим, нису у питању животиње чији се инстинкт прати, али је евидентно одсуство људскости. Другим речима, Елиот је на градски живот и међуљудске односе одговорио полазећи од натуралистичке поети-

ке, као што је Т. Харди на захтев сопствене савремене, модерне стварности за песничком улогом одговорио полазећи из романтичарске поетике, али поступком премештања исте, стварајући естетику романтизма у „малом”, тј. смањујући симболе романтизма, али тако што их је довео до узнемирености и питања, проблематизујући их.

Када Томас Харди пева о шеви, његова песма је упућена Шелију. Исто-времено, однос према романтичарској поетици, формира однос према његовој, Хардијевој стварности, оптерећеној ратом. Хардијева шева не лети високо и „не пара крилом бездан плави” (Шели 1999: 271), већ „можда почива у иловачи” коју песнички субјект гледа. Она се „можда чује у зеленој мирти, / можда спава у надолазећој боји грожђа” (Hardy 1981: 101) (*Maybe it rests in the loam I view, / Maybe it throbs in a myrtle's green, / Maybe it sleeps in a coming hue / Of a grape on the slopes of yon inland scene*). Шелијева шева се „хитро са земље диже” и као „пожар се разгара” (Шели 1999: 271), док се Хардијева чује у зеленој мирти или спава у надолазећој боји грожђа. И то се не чује са сигурношћу, већ се можда чује, а на крају је можда и мртва јер почива у иловачи. Не само да нема величанствености света коју Шели опева, већ су се визија и присуство божанског свели на најмању меру. Присуство значења које је тако звучно у Шелијевој песми *Шеви* код Хардија представља тек наговештај, могућност да смисао постоји, али не и сам смисао. Све је доведено у питање, можда почива, можда се чује и можда спава. С друге стране, није реч о томе се визија и визионарско, нешто онострано у потпуности одбија. Напротив, и оно је наговештено али се и доводи у питање, промишља. Оно што желим да истакнем јесте управо то да су та сумња и неизвесност језички постављене. Такав, језички ниво већ је и сам двострук. С једне стране, извија се према једној поетици коју у себи садржи Хардијева песма, која се може посматрати скоро као метатекстуални одговор, јер је Хардијева песма упућена Шелију тј. ономе о чему Шели пева, дакле романтичарској поетици. С друге стране, двострукоост језичке равни је таква да се окреће сопственој стварности са одговором на питање о улози песника и песничке амбиције. Харди као да каже не, не желим да певам о ратним страхотама, не желим „друштвену” улогу песника, јер тиме што шева у његовој песми не лети високо одбија сву ону амбициозност коју су поседовали романтичари.

Другим речима, долази до премештања система и одсуства границе између спољашњег и унутрашњег. И не само то. Продукција значења је омогућена управо овим премештањем и продором спољашњег у унутрашње и касније изливањем унутрашњег у спољашње. Управо је ово премештање карактеристично припадном својству модернистичке поетике. „Суштина” модернизма је у томе да је суштина већ подељена разликом. Гледано из угла логоцентризма, порекло као основа у односу на коју се и одређују припадне, властите особине, одређује значење као присуство смисла. Такво логоцентристичко схватање представљену основу модернизма види као нестабилну.

Може се рећи да је основа модерне књижевности с једне стране језик, док је са друге то процес уметничког стварања и креације. И у систему језика и у процесу песничког стварања функциоше појам сложености, који се

управо огледа у отварању унутрашњег структуре спољашњег, тј. у брисању границе између спољашњег и унутрашњег као чинилаца у стварању појмова и значења уопште.

Поменуто *Tereu* је и песничка слика у оквиру *Пусте земље*, али истовремено и сам стих, део текстуалног система песме и представља стварност као посебно поетску, песничку стварност. У њему се чује као део птичије песме, звук насиља извршеног над Филомелом, јер *tereu* је ономатопејски израз којим чујемо ластавицу, тј. ону која пева о ономе ко је насиље извршио, тј. о Тереју (*Tereus*). Међутим, ми као читаоци не само да чујемо ово *tereu* (које је у српском преводу преведено као „тиритит“) као птичију песму Филомеле, већ његово значење и видимо, јер текст својом визуелношћу упућује на Тереја, *Ter-eu, Tereusa*, о коме птица, тј. Филомела пева. Око и ухо, поглед и звук су стопљени, између њих не постоји јасна граница, већ се они огледају и одзвањају једно у другом. Језичко-текстуална и поетичко-песничка раван продиру једна у другу, усложњавајући раван песничке вештине и тему уметничког стварања, јер *Tereu* је истовремено песничка слика која најављује другу песничку слику *Tiresias*, тиме што се ово *Tiresias* као траг налази у *tereu* у игри слогова *ter* и *tir*. Део о Тиресији о коме сам већ говорила непосредно следи иза стиха и песничке слике *Tereu*, претварајући појединачан чин насиља извршеног над Филомелом у насилан љубавни однос као представу градског живота, тачније стварности из перспективе модернистичке поетике. Животно искуство није само преточено, преобликовано, изражено песничком вештином већ нам песма говори о животном искуству, истовремено нам говорећи о себи самој.

Није, дакле, реч ни о објективној стварности, ни о свести, нити о психологији *ja*, већ о стварности која је је у језику, изражена језиком, у једном посебном облику уметничког стварања. Другим речима, реч је о једном дубљем облику референцијалности у модернизму.

Пошто таква формула гласи и стварност и *ja*, преломљени језиком, у језику, али тако да је језик доминантан, велико питање и тема модерне књижевности и поезије постаје не стварност, друштвена, објективна, унутрашња, каква год, већ време, и то посебно један његов облик, садашњост и њен досадашњи статус и значај у стварању значења као присуства смисла. Време, а не истицање или неистичање стварности и у зависности од тога одговорности или неодговорности или мање одговорности личности, постаје гранични простор поделе, али то је простор између две границе у коме се још увек проверавају пасоши. То је простор у коме нисмо ни са једне ни са друге стране. То је простор између страна у коме се свака од њих критички промишља. И управо је ово критичко промишљање особина модернистичке поетике. Оно је производ управо постављања ставова једног поред другог а не једног наспрам другог. Тачно је да је истакнута романтичарска унутрашњост, свест, песнички субјекат, *ja* али то није учињено на романтичарски начин већ су то „мрачни кутови“, дакле из угла натуралистичке поетике. Увиђа се значај у историји смисла рађања и остварења појмова, али тако што се промишља, не прихвата здраво за готово, већ се доводи у питање и критикује, оштрије уколико се такав појам постави



као једина и надређена истина. То је време у коме се промишља управо статус *сада* (nun, Jetzt) и његова недвосмисленост и јасност у стварању присуства значења. То је време модерне књижевности и време у модерној књижевности у којој је перцепција као нешто по правилу садашње дата у прошлости, а будућност увек већ садржана у садашњости. То време је управо представила чувена тројка: Вулф, Фокнер и Џојс у прози и Елиот, Паунд и Јејтс у поезији. Јејтсова дублетна поетика на најбољи и можда најјаснији начин представила је двострукост као модернистичко обележје.

Приватни и јавни, друштвени глас који се преплиће у Јејтсовој поезији показује уливање модерног у романтичко и обратно. Чулно и вечно време не могу се раздвојити, једно је у основи другог. Неоромантик и модерниста, Јејтс се можда најбоље да поредити са Владиславом Петковићем – Дисом, управо у појму двострукости у уметничком стварању, као својеврсном обележју модернистичке поетике.

Харди се директно окреће Шелију певајући о шеви, али неодлучивост којом је представља скоро да је идентична по избору речи с Дисовом песмом *Можда спава*. Хардијева шева можда спава у „надолазећој боји грожђа”, док Дисова драга „Можда спава са очима изван сваког зла, / изван ствари, илузија, изван живота” (Дис 2000: 45). Она „можда живи” и можда ће „доћи после овог сна”. Двострука је поетика Јејтса, а ево код Диса сличне двострукости. Ми се као читаоци налазимо у простору између чулног и универзалног. С једне стране је чулна драга „њене очи, њено лице, њено пролеће”, с друге стране је универзално стварање какво је песма, која се јавила „у сну”, која се тако једино дала „читава ноћ слушати” док је по дану узалудно дозивана и на крају „заборављена”. Ова истовремена егзистенција чулног и вечног упућује да у модернизму нема порекла, нема основе, нема истине, јер истовременост и порекло не иду заједно. Истина је тек надолазећи смисао, који се, како каже песнички субјекат у овој Дисовој песми, „заборавља”, „не сећа”, „сања”, „слутити”; слутња је, а не сигуран логос једино што песнички субјекат зна: „ја сад слутим, а слутити још једино знам” да су те очи „једино што ме чудно по животу води и гони” (Дис 2000: 44).

Истовремена егзистенција која упућује на то да нема присутне истине као сигурног ослонца, већ да истина увек већ и увек тек долази, указује се и тиме што је на сцени неодлучивост: ми не знамо да ли је реч о песми или о драгој, јер се драга појављује у песми а и једно и друго се појављује у сну. У *Де/конституцији смисла (српског) стиха*, Александар Јерков, наводи да „Дисова поезија прекорачује оно што сама о себи саопштава” (Јерков 2010: 244) и да је то управо њена „модернистичка законитост” (Јерков 2010: 244). То прекорачење огледа се у томе што аутореференцијалност, како аутор наводи, „није пука рефлексивност о песничком, већ један дубок егзистенцијални удар који поред сазнања ствара и сам стих, и зато није могућа изван самообликујућег саопштавања” (Јерков 2010: 234). Стварност, о којој сам у модернистичкој поетици говорила као о стварности у језику и уметничком стварању, у Дисовој песми, како истиче Јерков је још „стварнија, јер је у њој и сама поезија стварна”.

Истовремена егзистенција, неодлучивост, надолazeћа истина указују на велику тему модернизма, која спаја Јејтса, Диса и Елиота и која се отвара за нас као читаоце и тумаче у уметничком стварању у коме се не могу тако јасно поставити границе између чулног и надчулног, имагинације и знања, форме и садржаја, структуралног и семантичког, другим речима између спољашњег и унутрашњег. Стихови из Јејтсове песме *Међу ђацима* управо говоре о томе: „О цветни кестену дубокога жиља, / Реци шта си: цвет, лист или пањ? / Тело понето музиком, очи пуне блеска: / Како разлучити плесача од плеса?” (Јејтс 1999: 67); (*O chestnut tree, great rooted blossomer, / Are you the leaf, the blossom or the bole? / O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?*) (Yeats 1996: 217).

У Јејтсовој песми дублетне поетике *Визант* наилазимо на стихове који представљају још једно обележје овог продирања спољашњег у унутрашње и њихове неодвојивости. Реч је о неодлучивости у погледу одређења неког облика и на крају његовог значења. Песнички субјекат каже „Преда мном лебди слика: човек или сенка? / Пре сенка но човек, пре слика но сенка; / ... Поздрављам натчовечно; нека то буде / Смрт-у-животу и живот-у-смрти” (Јејтс 1999: 80). „Свети град” из Јејтсове песме *Путовање у Визант* је град саздан од слика чулности. „Ври море од скуша, пљушти лосос; све: / Риба, плот и перад целог лета кличу / Оном што се зачиње, рађа се, и мре. / ... Мудраци у светом пламену Бога / ... Извијте се, лучно, из светачког огња, / ... Спалите ми срце, болно од жеље, што га / Свђе животиња и звер што цркава, / Јер оно не зна шта је; кости ове / Скупите у том чуду што се вечност зове” (Јејтс 1999: 48). На том путовању из једног облика у други стиже се заправо до области која је између две. То није нестанак из чулног света, а није ни чисто духовни облик, јер како песнички субјекат наводи „Кад одем из природе, облик тварни / Никада више нећу припозвати, / Већ онај што га грчки ковинари / Творе у емајлу, лију у позлати, / ... На златној грани ћу запевати / За византску господу и госпође / О оном што би, бива, ил ће да дође” (Јејтс 1999: 49).

Другим речима, у питању је уметност и простор уметности, као простор између два.

Сличну идеју налазимо и у поменутој Дисовој песми у којој пратимо преплитање и продирање два мотива: чулног, драге и духовног, песме, тј. пред нама се отвара простор уметничког стварања као простор између ова два. „Заборавио сам јутрос песму једну ја, / Песму једну у сну што сам сву ноћ слушао; ... Ја сад једва могу знати да имадох сан / И у њему очи неке, небо нечије, / Стару песму, старе звезде. ... Не сећам се ничег више, ни очију тих / ... Ни арије, ни свег другог, што ја ноћас сних” (Дис 2000: 43–44). Мотиви очију и арије се стапају, тако да се на крају „невиђена лепота” која спава и која ће можда доћи после сна односи и на девојку и на песму.

Чулно и надчулно у дублетној поетици Јејтса, отвара се погледу и крику у Елиотовој песничкој слици Тереи. „Око и ухо”, поглед и слушање арије налазимо и код Диса. „Поглед изван сваког зла”, повезан је са аријом коју песнички субјект „чује у сну”, односно са његовим исказом да он сад нема своју „драгу и њен не зна глас”.

Или како Александар Јерков истиче „субјект који нужно слуша једину слободу у свету која није ствар слободе његове воље може доживети уколико чује оно што је неопходно његовом бићу. Зато Дисов песнички субјекат у сред метафизике погледа уздиже метафизику слушања” (Јерков 2010: 252), чиме се *Можда спава* више не јавља као „песма која изражава истину његовог песничког бића, већ истину другог, [...] у којој је омогућен сусрет са другим као са мртвом драгом, и обратно, са мртвом драгом као са другим” (Јерков 2010: 255). Другим речима, присуство и одсуство, унутрашње и спољашње, јасно одвојени у романтизму и натурализму, у модернистичкој поетици темом и мотивом уметничког стварања у језичко-текстуално-поетској равни отварају се у трагу и трагом трага присуства које не само да призива већ је увек већ једно одсуство, тј. реч је о истовременом постојању бројних одсутних присуства.

Поред времена и у њему неутврђених граница, језика и његове неодлучивости, велика тема модернистичке поетике, како светске, тако и наше, управо је тема уметничког стварања. А управо то уметничко стварање а онда и свака креативност, свако стварање, свако дело увело је поетику која је, према речима самих модерниста, нагризла простор и простирање модернизма. Реч је наравно о постмодернизму, о чијем би сложеном односу према модернизму и порозној граници између њих, ваљало говорити неком другом приликом.

## ЛИТЕРАТУРА

- Dis 2000: Vladislav Petković-Dis, „Možda spava”, *Možda spava i druge pesme*: Beograd: SKZ.
- Eliot 1998: T. S. Eliot, „Pusta zemlja”, *Pesme*: Beograd, SKZ. Prevod Jovana Hristića.
- Eliot 1952: T. S. Eliot, “Waste land”, *The Complete Poems and Plays 1909–1950*: New York: Harcourt Brace & Company.
- Hardy 1981: Thomas Hardy, “Shelley’s Skylark”, *The Complete Poems*, London: Macmillan London Ltd. Prevela Milena Vlatić Jovanov.
- Jarell 1953: Randall Jarell, *Poetry and the Age*, New York: Knopf, 1953.
- Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov, „U pogledu smisla: Dis”, *Smisao (srpskog) stiha*, knjiga prva *De/konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Jejts 1999: V. B. Jejts, „Među đacima”, *Ja sam iz zemlje Irske*, udruženje izdavača i knjižara Jugoslavije. Preveo Milovan Danojlić.
- Šeli 1999: Persi Biš Šeli, „Ševi”, *Antologija engleske romantičarske poezije*: Beograd: BMG. Prevela Ranka Kuić.
- Vulf 1975: V. Vulf, „Moderna proza”, *Roman – rađanje moderne književnosti*, Beograd: Nolit. Prevela Milica Mihailović.
- Yeats 1996: W. B. Yeats, “Among School Children”, *The Collected Poems of W. B. Yeats*, New York: Scribner Paperback Poetry.

Zola 1975: E. Zola, „Eksperimentalni roman”, *Roman – rađanje moderne književnosti*, Beograd: Nolit. Prevela Jelena Čolović.

Milena P. Vlatić Jovanov

MODERN POETRY BETWEEN ROMANTICISM AND NATURALISM – BETWEEN  
THE INNER AND OUTER.

(Summary)

This paper is about modern poetics and its distinctive characteristics in fiction and poetry. What is modern/modernism? It is space *between* the two: poetics of Romanticism and Naturalism. It is not about space or time in their primary meaning. It is about space as production of meaning. By the process of displacement which includes concepts of internal/external and present/absent in two major areas such as real/reality and language, production of meaning in modern poetics is being created in many different, dynamic paths.

The inner side in Romanticism, closely connected with the apprehension of reality is displaced in modern poetics, becoming something external: stream of consciousness is enacted, put on the street, and became public in many ways. Romantic visions are represented in aesthetics of small, unimportant, in a detail. Naturalism being all in everything which is external, from social reality to hereditary character in poetics of modernism is represented as “stream of consciousness” and its “dark corners”. Production of meaning and the whole process of creating sense is possible by entering the external into forbidden area of interiority. The present, proper side of Romanticism is being transferred in the form of *other* in modernism. In other words the absent side in romanticism creates and enters the new area in modernism, the whole system of language as a complex, dynamic system, apprehended as a new concept of reality.

It is a similar way with Naturalism. Themes like love, communication, self-awareness and living in big, modern cities as characteristic of modernity are represented in the poetics of Naturalism in the poetic system of T. S. Eliot.

Comparing works of Percy Bysshe Shelley and T. Hardy, V. Woolf and E. Zola and T. S. Eliot, W. B. Yeats and V. Petković Dis, modernity grows as a specific kind of difference. Vladislav Petković Dis is undoubtedly modern poet, in the Serbian literature and beyond.

Sead POROBIĆ  
Universität Hamburg  
Institut für Slavistik

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## МЕТАР И СЕМАНТИЗАЦИЈА РИТМА У ПОЕЗИЈИ СКЕНДЕРА КУЛЕНОВИЋА

Прилог се бави испитивањем метра у поезији Скендера Куленовића, при чему се тежиште ставља на статистичку анализу, како раних и касних сонета, тако и слободних стихова ратних поема. Израђени су индекси наглашености, те се наводе могуће стратегије сематизирања ритма, прије свега обликом стиха (сонет), као и одређеним метром (несиметрични десетерац, тонски хексаметар) као метричким цитатима.

**Кључне ријечи:** метар, ритам, семантизација, сонет, поема, акценатска цјелина, рима, слободни стих.

Поетски опус Скендера Куленовића није великог обима. Ради се о 52 сонета, неколико појединачно објављених пјесама, те његовим ратним поемама.

Упркос том невеликом опусу поезија Скендера Куленовића се убраја у сам врх поетског остварења код Јужних Словена 20 вијека.<sup>1</sup>

У доста богатој литератури о Куленовићевој поезији<sup>2</sup> углавном је указано на основне аспекте Куленовићеве поетике, а критика је нарочито често и с правом истицала Куленовићев језик, експресиван, специфичан, звуковно и семантички обременен језик, који се наговјештава већ у раним *Оцвалим примулама*, а долази до пуног изражаја у ратним поемама и касним сонетима. Оно што је, међутим, у досадашњим анализама некако остајало по страни, то је метар Куленовићевог пјесништва, иако се већина аутора који су до сада

---

\* sead.porobic@uni-hamburg.de

<sup>1</sup> „И за мене је Куленовић (...) један од највећих југословенских пјесника 20. стољећа, али и један од највећих чаробњака који су икад наш језик употребљавали у књижевне сврхе: дао је неколико узорака најсавршеније пјесничке примјене тог језика откад он постоји као књижевно оруђе”, Марко Вешовић, „Поезија Скендера Куленовића”, *Скендер Куленовић, Пјесме, огледи, Бошњачка књижевност у 100 књига*, Сарајево, 2006, стр. 6–7.

<sup>2</sup> Тако су инспиративно о поезији Куленовића између осталих писали Бегић, Дураковић, Константиновић, Вешовић и други.

писали о Куленовићевој поезији освртала и дотицала и њене ритмичности, те нарочито облика риме.<sup>3</sup>

Намјера и циљ овог рада је да се прикаже Куленовићев метрички репертоар, и то у распону од његових раних сонета (*Оцвале примуле*), преко ратних поема (*Стојанка мајка Кнежополка и Шева*) до сонета из његове касне фазе (*Сонети, Сонети II*). При томе ће се анализа базирати на метричким статистичким подацима. Најприје ће се израдити статистика и упоредити фреквентност распореда акцената у односу на број слогова, како у сонетима, тако и у слободном стиху поема, као и облици риме. Успут ћу покушати приказати и могуће начине којима Куленовић успијева да семантизује ритам и при томе динамички мотивише однос форме и садржаја.

Однос ритма и садржаја, као и представа да одређени метар може асоцирати неко значење, спада у метаметричке аспекте стихологије.<sup>4</sup> Упркос арбитрарности и произвољности везе између облика и садржаја, могуће је утврдити да неки облици дугом употребом за одређен садржај бивају семантички маркирани, па њихова поновна употреба представља извјесни цитат, у овом случају метрички, који је у стању да да информацију више (нпр. јуначки десетерац, елегички дистих, антички хексаметар итд.).

Сам Куленовић је у многим есејима о другим ауторима писао о свом поимању поезије и технике пјесме, о односу према слободном стиху (у есејима о Раичковићу, и Попи), давао је корисне податке и коментаре о начину настајања своје поезије (*Из хумуса*), те о односу звука (тона, музике) и облика (композиције). У путопису *Цвијет и брана Асуана* сасвим успутно пише Куленовић и о свом метричком доживљају језика:

„Као да на свијету нема мјеста гдје су се стамени исконски трохеји *земља, вода, ваздух и сунце* (подвукао С. П.) слили, угрозили у риме таквих цвјетова какви су ови што букте нада мном у крошњама са ваздушастим пламињавим ореолима шара око себе”.<sup>5</sup>

У овом кратком исјечку види се како пјесник доживљава свијет у језичком и метрички осмишљеном облику, јер *земља, вода, ваздух и сунце*, та 4 основна елемента, доиста јесу у нашем језику трохејске ријечи, а у метафори се још истиче како се тај предметни свијет у својој љепоти међусобно римује.

Али најприје како стоји са Куленовићевом метриком?

Куленовић је своју пјесничку каријеру започео, дакле, сонетима *Оцвале примуле*, „малим сонетним вијенцем”, како их назива сам пјесник и које је објавио већ са 17 година 1927.

<sup>3</sup> Осим поменутих аутора о Куленовићевом метру, између осталих су писали и Х. Капицић-Османагић, Ј. Ости, В. Печенковић и др.

<sup>4</sup> Израз *метаметрички* уводи С. Петровић да обиљежи тај однос облика и садржаја: „Метаметричка функција стиховних облика”, С. Петровић, *Облик и смисао*, МС, 1986, стр. 31–49.

<sup>5</sup> *Цвијет и брана Асуана, Изабрана дјела Скендера Куленовића*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1971, стр. 33.

## I

„То су топле кћерке влажних завјетрина.  
Скривене и њежне, за сунцем се жуте.  
Без мириса, на дну жутих крви слуте  
скора ишчезнућа с доласком врелина.

Као да су мртве. Али оне ћуте  
у срцима жутим страст млаких топлина.  
У њедрима врије сок, струји свјежина,  
ал примуле меке и титраве шуте.

У сивој екстази посљедњих булбула,  
у чашкама бијелим процвалих поноћи,  
заплакаше очи скривених примула:

у сванутне свиле лат се по лат руни,  
оне осјетише да ће скоро проћи  
и да ће их некуд одвест врели јуни”.

У овим почетним сонетима је осјетна веза са метричким каноном, односно видљиви су трагови традиционалне, па и народне метрике, прије свега у сталним облицима (изосилабичности), сталности цезуре, те ненаглашености слогова пред цезуром. То су типични дванаестерци каквим су писали већ рани модернисти (од Шантића, Дучића, Ракића, Магоша, Ћатића, до Назора) гдје се ритам на нивоу стиха остварује силабичким, а унутар стиха (на нивоу полустиха) гради се ритам силабичко-тонским средствима. Изосилабичност се досљедно спроводи, тако да стих показује слику класичног дванаестерца. Цезура му је стална послије 6. слога и из тога произилази и парносложна конструкција стиха тако да су и границе ријечи у правилу послије парних слогова, а нарочито доминантно намијештају се границе послије 4. и 10. слога.

У *Оцвалим примулама* има укупно 317 акценатских цјелина и доминирају парносложне цјелине којих има 254 (80,12%) наспрам 63 непарносложне акценатске цјелине (19,88%).

У традиционалној метрици овакав омјер означава једнозначно трохејску тенденцију.

Најчешће комбинације акценатских цјелина јесу комбинације 4+2, затим 2+2+2, те нешто рјеђе комбинација 3+3. Ненаглашеност 6. и 12. слога, тј. посљедњих слогова полустиха је досљедна. Као тенденција појављује се наглашеност 5. слога 53 пута (75,7 %), затим 7. слога 50 пута (71,4 %) те претпосљедњег 11. слога који је наглашен 55 пута (78,5 %). На 11. слогу је нарочито чест случај остварења секундарног ритмичког иктуса помоћу ненаглашене дужине (8 пута), што је иницирано коначно и стабилном римом. Сходно томе су најрјеђе наглашени 4. слог (само 2 пута) и 10. слог (7 пута). Табела наглашености по слоговима изгледа овако:

Слог	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
%	54,0	45,7	38,5	2,8	75,7	0	71,4	31,4	44,0	10,0	78,5	0

С друге стране, број акцената у стиховима је релативно уједначен и креће се од 4–6 (2–3 по полустиху). Из дате статистике се може извести и просјек броја слогова по једном акценту, тј. носивост акцента која нам показује релативну ритмичко-иктусну учесталост. У *Оцвалим примулама* просјек броја слогова по акценту износи 2,65 слогова, што је прилично велик број у односу на дванаестерце код пјесника модерниста.<sup>6</sup> По природи ствари, што је нижи тај број, то је већа номинална ритмичност и обратно што је тај просјек већи, то је нижа ритмичност, па је тако у правилу знатно већи тај број у прози него у поезији. Тај просјек тако износи у осмерцима 2,40, у десетерцима 2,51, у првом поглављу Хуминог *Грозданин кикот* 2,84, у првом поглављу Андрићеве *На Дрини ћуприја* 2,97, а тај просјек у првом поглављу Селимовићевог *Дервиш и смрт* износи 3,02 слога по акценту.<sup>7</sup>

Рима је у *Оцвалим примулама* досљедно примијењена, обично је женска (трохејска) и обиљежена је двама римама (ab) за катрене и трима римама за терцине (cde). Први катрен има облик abba у 3 случаја, а облик abab у 2 случаја, други катрен је неуједначенији и у 2 случаја има облик abab, а по једанпут облике abba, baab, baba, прва терцина има најчешће (4 пута) шему cde и једанпут облик cdc, а друга терцина је најнедосљеднија: у 2 случаја долази edc и по једанпут облици риме ede, ecd и edc.

Из свега овога је видљиво да је стих *Оцвалих примула* снажно ослоњен на традиционалну метричку шему изосилабичког стиха са сталном цезуром и ненаглашеним слоговима испред ње, али тај стих ипак не слиједи одређену стопну шему него је то прије стих силабички строг са елементима силаботонике.

Избор сонетне форме је за Куленовића овдје значио идентификацију са одређеним узорима (прије свих Матош и Назор), али се уз садржајну компоненту ових раних стихова и израженог личног тона, младалачког жала за пролазношћу младости и живота, намеће и примисао на широку пертраркистичку традицију.

Куленовићеве ратне поеме су у правом смислу ријечи језик на дјелу. Посебан избор ријетких и јако еуфоничних ријечи, отежава рецепцију и представља уистину један *отежани језик*. Такве ријечи су: *распрс, распрх, мозговора, премлијечена, гугутуша, љепљевина, разракољена* итд. Па се језик стварно доима чулан и материјалан и успијева да својом звуковном страном асоцира реалну и чулну стварност, а такве се еуфонијско-ономатопејске слике набујале и чулне природе често и понављају (нпр. *трептим-трептим-нјевам-прв-прв-црни, прв-црца-црца-црно црца, црни цок...*). Из тих ријечи се

<sup>6</sup> Према мојој статистици 2,49 из студије „Испитивање развоја версификације у поезији Босне и Херцеговине”, Сеад Поробић, Сарајево, 2010, стр. 149.

<sup>7</sup> Исто, стр. 149–150.



црпи прозодијски максимум, јер Куленовић необично често означава те не-свакидашње из дијалеката преузете или исконструисане акценте и дужине.

Ритам пјесме се колеба између ритма стиха и ритма сваке поједине наглашене ријечи. У слободном стиху уопште је однос вертикалних и хоризонталних самјерљивости нарушен. Ријечи се тргају из свог логичног синтаксичког окружења и позиционирају у нове стихове (ретке), чиме их додатно наглашава и тако атомизирани и издвојене, тјера их да значе и више од њиховог номиналног значења. То се постиже специфичним синтаксичким, односно стиховним рашлањавањем. Нпр. у *Шеви*:

„одлијева се соком трава  
пресочена –  
....  
излежена  
голицава  
грозничава..”

Међутим, ритам Куленовићевих слободних стихова у поемама се одржава ипак и извјесном самјерљивошћу супрасегменталних и сегменталних (тонских и слоговних) елемената, а њихова синтаксичка уређеност је спојена са њиховим семантичким планом.

*Стојанка мајка Кнежпољка* (1942) прва је велика ратна поема Куленовићева, пјесма по којој је овај пјесник био у вријеме социјалистичке Југославије слављен по читанкама и као такав валоризован. Поема је документ једног времена, симбиоза личне трагедије са колективном судбином народа. Пјесма је грађена на принципу слободног стиха, са наглашеним говорним дуктусом, који, како је већ истакнуто у критици, подсећа на онај из народних тужбалица.<sup>8</sup> Питање којим средствима поема остварује свој ритам уједно је питање градње ритма слободног стиха. У споју уздигнутог тона и патоса пјесме често долази до нарочите истакнутости скоро сваке поједине ријечи, до атомизације тих ријечи, па се као резултат тога ритам доима истрган, сходно атмосфери.

Метричка подлога првог стиха поеме јесте народни јуначки, несиметрични десетерац, а потом долази потмули лелек „јој” који има улогу ауфтакта и који ће се рефренски понављати кроз први дио пјесме, а тај лелекни ауфтакт *јој*, долази као дио другог изломљеног десетерца, који је, ипак, лирски са паузом након 5. слога:

„Сва три сте ми на сиси ћапћала” – јој, благодатно  
сунце кнешпољско”.

Међутим, препознатљиви народни метар појављује се у поеми ипак врло ријетко и његова функција је већ испуњена у овим почетним стиховима као неке уводне формуле (попут формуле из бајке: био једном један цар), што

<sup>8</sup> Говор Стојанкин „јесте трансформација тужбалице у побуну”. Р. Константиновић, *Апсолутни крајишник*, 1977.

треба да нас uvede у један маркиран и ритмички познат свијет, и то као *метрички цитат* који опет евоцира јуначке пјесме и тиме присуство колектива у поеми па је сама форма на извјестан начин семантизирана.

Послије тога се ритам поеме, међутим, гради као ритам слободног стиха.

Због слободног стиха *Стојанке* и уздигнутог патоса често је наглашавана чињеница да је тај стих одређен његовом гласовном, изговорном структуром.

„Кад се помније осмотри стиховна раздеоба у *Стојанки мајци Кнежополки*, онда се види како овде постоје само изговорена јединства и како нам је мерило дато у самој изговорној даху. Овде обликовну меру диктује сам глас, глас који реч изговара да би се чула а не само појавила. Стих није конвенционална мера, него гласно-језички гест”.<sup>9</sup>

И тај стих уздигнуте интонације заиста живи од „живе” Стојанкине ријечи, и вапи за сценским извођењем.

Међутим, ипак се у градњи тог ритма могу уочити неколике правилности и одређени систем. Најприје, тај је ритам изграђен еквиваленцијом тонских акценатских сигнала.

Наиме, иако се број слогова, па и акценатских цјелина од стиха до стиха знатно разликује, устаљује се као нека основна мјера 3-иктусни стих, који се некада комбинује са тонским ауфтактом. Тај троиктусни ритам кореспондира и са, иначе, присутним семантичким тројством у поеми (три погинула сина, који се рефренски увијек изнова понављају).

Дакле, прво се јавља отегнути ауфтакт бола, а затим 3 акц. цјелине (3 сина), а послије се развија 3-иктусно Стојанкино тужење:

„Јоој,  
 Срђане,  
 Мрђане,  
 Млађане,  
 Јој, три года / у мом / вијеку  
 Три првине / у мом / млијеку,  
 ....  
 Јоој,  
 Три года / српска / у мом / вијеку  
 Три Обилића / у мом / млијеку,  
 Јој, / Срђане – / Ђурђевдане,  
 Јој, / Мрђане – / Митровдане,  
 Јој, / Млађане – / Илиндане”.

Осим посебног синтаксичког рашчлањивања, атомизирања појединачних ријечи и њиховог еуфонијског квалитета, додатни ритмички осјећај дају спорадичне, али увијек изнове присутне риме појединачних стихова као посебан облик стиховних еквиваленција.

Поменута троиктусна шема се у току поеме, међутим, надопуњује 4-иктусном, у оном дијелу гдје се захтјева шири фабулативни ток. Након низа

<sup>9</sup> Новица Петковић, „Стих и језик Скендера Куленовића”, *Словенске пчеле у Грачаници*, стр. 122.

равијених питања у 4-иктусним стиховима, долази поново, као поента, уз извјесни ритмички лом, рематски означен 3-иктусни стих (*несити нерасти сладити*):

„Ај, зар ће се / ови / нерасти /несити,  
 Зар ће се / нашом / погачом / руменом  
 Црвена / кад никне / из наших / костију –  
 Зар ће се / нашом / погачом / црвеном  
 Несити / нерасти / сладити?! (рема)  
 И зар ће / скотске / лалоке / погане  
 Нашим / мрсом / алапљиво / мастити?!”

Ова тонска структура, смјењивања 3- и 4-иктусних стихова, често и изломљених, остаје у највећем дијелу поеме ритмичка основа, која се свакако врло често нарушава, али увијек изнова значи и оне сигнале који пјесми и читаоцу гарантују и на вертикалном плану пјесме ритмичку еквиваленцију, извјесну самјерљивост и доживљај ритма. Иначе поема има 305 стихова. Број слогова у поеми износи 2596, а број акценатских цјелина у њој износи 953. Тако да долазимо до просјечног броја слогова по једном акценту, тј. носивости акцента у поеми од 2,72 слога. Најфреквентније акценатске цјелине<sup>10</sup> су 3-сложнице, оне се појављују 428 пута (или 44,9%), а знатно испод су 2-сложнице 370 пута (или 38,8%), те 4-сложнице 119 пута (или 12,4%). Једносложница има 22 (2,3%), а 5-сложница 14 (1,5%). Надмоћ тросложних акц. цјелина упућује на тонски карактер ритма поеме, јер су у народним метрима нпр. непарносложне акц. цјелине доминантне управо у лирским тонским пјесмама, док су у епским силабичким пјесмама доминантне парносложне структуре.

Дакле, поема *Стојанка мајка Кнежополка* је написана слободним стихом, али своју ритмичност црпи из тонских самјерљивости које координирају са садржајем, како на хоризонталном тако и на вертикалном плану стиха.

Поема *Шева* је алегорична слика распјеване прољетне птице која пјева изнад партизанске колоне, с њом се идентификује и представља „апотеозу живота” и „глади за слободом”. Поема је настала 1943. године у току рата, а објављена тек 1953. године. Ова поема демонстрира на најбољи начин Куленовићев експресивни језик и показује како он ритам својих поема и слободних стихова гради не само уз помоћ акценатских елемената (као у Стојанки) него исто тако и на силабичком принципу.

*Шева* има укупно 504 стиха и у њима 1452 акценатске цјелине. Од акценатских цјелина убједљиво су најбројније двосложнице, тросложнице и четверосложнице, а тачан распоред изгледа овако: двосложница 726 или 50%, тросложница има 369 или 25,4%; четверосложница 304 или 20,9%, јед-

<sup>10</sup> Овдје се под акценатском цјелином мисли, наравно, на метричку јединицу, тј. укључује и „праве” и „неправе” акц. цјелине, како их је назвао Маретић да раздвоји језичку и метричку ријеч, а код „неправих” акц. цјелина се ради о томе да се двије или више ријечи удружују једним акцентом у једну неправу акценатску цјелину. Па смо тако код Куленовића у тросложнице урачунавали нпр. слједеће комбинације: *nè bi li, tû ti je, štò će vās, dđk su nam itd.*

носложница (наглашених) има 40, што чини 2,7%; петосложница 12 (0,8%), те једна шестосложница.

Упадљива је надмоћ парносложних акценатских цјелина у односу на непарносложне, што упућује на трохејско фразирање какво имамо и у народним епским пјесмама, што опет представља везу са традиционалним метром. А бројчано изражен тај однос изгледа овако: 1031 парносложна (71,1%) и 421 непарносложних цјелина (28,9%). Дакле, имамо једнозначно доминацију парносложних акц. цјелина.

Занимљив је и слоговни однос, односно силабички избор дужине стиха у поеми. Од укупно 504 стиха чистих четвараца има 65, а чистих осмераца 91. Ако се томе броју дода још 25 стихова који имају стабилну цезуру послје 4. односно 8. слога, добије се број од 181 стиха са четверосложном, односно осмосложном структуром, што чини 35,8% свих стихова. То је релативно висок проценат ако се има на уму да поема није грађена на изосилабичком принципу, него да је конципирана као слободан стих. Отуда се може утврдити да је Куленовић за метричку подлогу *Шеве* узео четварац, односно осмерац као примарне народне стихове који нису задана метричка шема, али јесу ритмичка окосница и користе се као својеврсна метричка тема/рефрен која осим ритмотворног има задатак и да евоцира присуство колектива у поеми као и да с времена на вријеме подвуче слободни ритам.

У првом дијелу поеме имамо читав низ стихова који се базирају на 4-односно 8-сложној структури.

„О колоно, моја војско! (4+4)  
 О сунчане пијанице под крилима мојим! (4+4+6)  
 О земљини љубавници под пазухом мојим! (4+4+6)  
 Чујте цвркулт – распрс грла, (4+4)  
 чујте прхут – распрс перја: (4+4)  
 Овог сунца, првог сунца у години, (4+4+4)  
 сва ћу прснут (4)  
 у иверја” (4).

Сви цитирани стихови имају обавезне границе ријечи након 4. односно 8. слога.

Међу цитираним су и два стиха (други и трећи) који имају по 14 слога, али се и код њих остварује структура 8+6, те један дванаестерачки стих, структуре 4+4+4. Тако да у великом дијелу поеме *Шева* налазимо, дакле, као њену ритмичку основу парносложне стихове четверце или осмерце.

Међутим, када стих напусти осмерачку (односно четварачку) ритмичку подлогу долази до лома и прелаза у слободни стих, и онда се ритам одржава другим елементима. А најчешће је то онда акценатски, тонски принцип, потпомогнут параномaziјским, еуфонијским сликама. Тако имамо нпр. по неколико стихова у низу који свој ритам граде на тонским 3-иктусним 7-мерцима и 8-мерцима:

„Купања / у сунцу /, у хљебу  
 Она је / врела / пшеница

Па у / гувну/ задувну  
 Скида / танку / кошуљу  
 Па бректи / гола, / опита”.

У другом дијелу, пак, гради се ритам 4-иктусним 11-терачким и 12-терачким стиховима:

„Она вам / не маше / с бријега, / недјелом,  
 Испод / савијене / јабуке, / црвенике  
 Не маше / бијелом / кошуљом / ланеном  
 Нити / открављује / под вашом / ноздрвом  
 Мирисна / невјеста, / стабљика / босиока”.

Тако да се може установити да се ритам слободног стиха поеме *Шева* одржава у координацији елемената силабичке структуре (прије свега 4-вараца и 8-вараца), који су доминантнији у првом дијелу поеме и дају јој основни полазни тон са акценатским (тонским) паралелизмима који доминирају у другом дијелу. На крају поеме у понављаним стиховима који се уздижу до поенте имамо оба та два принципа на дјелу. Понавља се четворочлана ријеч као основна мантра ритма поеме, три пута:

*Ослободи (4)*  
*Ослободи (4)*  
*Ослободи! (4)*

*Шева* има укупно 3900 слогова, а 1452 акценат. То јој даје просјек од 2,68 слога по акценту. Ако упоредимо, дакле, слободан стих и ритам *Шеве* и *Стојанке мајке Кнезополке*, онда се намеће закључак да је ритам *Стојанке* изграђен на основу тонских самјерљивости углавном 3- и 4-иктусних стихова, док је у *Шеви* подлога прије силабичка самјерљивост (са 4- и 8-сложним структурама), додуше у садејству са такође присутним тонским принципом. Ова се тврдња донекле може потврдити и стиховним инвентаром. Тако су у *Стојанки* доминантне 3-сложне структуре, а у *Шеви* 2-сложне (односно генерално парносложне). Просјечна носивост акцента у *Стојанки* је нешто већа, (што указује коначно на спорији ритам/темпо).

Па иако се у оба случаја ради о слободном стиху и специфичним синтаксичким рашчлањавањима, може се из броја стихова поема и броја акценатских цјелина извући просјечан број акц. цјелина по стиху и он би износио 3,1 акц. цјелина у *Стојанки* и 2,8 акц. цјелина у *Шеви*, што опет указује на просјечно дужи стих *Стојанке* и отуда на њену већу, макар формалну, склоност ка наративности.

Тако је Куленовић послје почетне пејзажне лирике *Оцвалих примула* испјеване у строгом облику сонета прешао на епски коципирани поеме слободног стиха. Опредјелјење за поеме и слободни стих може се тражити у хисторијском контексту, уз представу да једно драматично вријеме и велика људска трагедија траже и већу, ширу епску форму од оне у почетним лирско интонираним сонетима. Опредјелјење за лирско и епско, те строги и слободни облик стиха објашњава, пак, сам Куленовић само осјећањем:

„То што сам у првом случају ишао у лирску гравир, а у другом у шире платно, никад нисам могао интимно објаснити годинама, годинама живота и поезије, него тиме што је осјећање у једном случају било изразито интровертно, а у другом изразито екстровертно: први пут сам се објективизирао кроз усамљене јагорчике, други пут кроз родиљу човјекову, и кроз шеву над главама бораца, и кроз борца-чобанина, кроз пакао и сјај једног великог људског подвига”.

Куленовић се у својим познијим годинама, међутим, поново враћа сонетној форми.

У тим касним сонетима насталим скоро пола вијека послје *Оувалих примула* (1968. и 1974) имамо, међутим, сасвим другачију слику. Нити су сонети више тако строго силабички организовани, нити је цезура више тако стабилна. И сам распоред акцената и акценатских цјелина пуно је слободнији. Обично се у критици истицала метричка слобода Куленовићевих касних сонета јер ту налазимо стихове у распону од 8–20 и више слогова.

Међутим та силабичка слобода, која јесте уочљива, није увијек одлучујућа да стих буде проглашен слободним, поготово, ако постоји уочљив ритмички систем. А то овдје свакако јесте случај.

Тако је у првој књизи сонета (1968) стих, додуше, врло слободне силабичке структуре, али је у тим сонетима скоро па доминантан прилично правилан акценатски, 6-иктусни стих, тзв. *тонски хексаметар* или псеудо-хексаметар.

#### РУСА ПЈЕСМА

„Скључила / си се / у мени // у тмуло / немушто / јао.  
Не знаш / да ли да / сиђеш// међу шкољке ми, / понор / дубоко,  
ил да / исцватеш / у небо // – да будеш / звјездани / бокор.  
Црни се, / пјесмо, / у мени // ко мјесец / неизгри/јао”.  
(дужина остварује посљедњи иктус).

Овдје видимо да се упркос хетерогеној силабичкој структури (од 15–17 слогова) ритам одржава захваљујући управо 6-иктусној структури (која се додуше некада остварује само скандирањем) и правилној цезури у пола стиха, након 3. иктуса. Дакле, имамо посла са акценатским, тонским стихом.

Потребни иктуси се повремено остварују и помоћу празне стопе (пирихиј) или се пак користи ненаглашена дужина (нпр. *неизгри/јао*), што су силабичкотонска средства за очување ритма.

Када ми ове стихове данас називамо тонским хексаметрима ми говоримо о стиху у којем су античке дужине замјењене акцентима, а у модерних аутора је и распоред акцената у том стиху произвољан и није строг, тако да ми донекле злоупотребљавамо назив те старе мјере, јер овдје се ради само о тонском стиху. О том проблему модерног тонског хексаметра је писао М. Кравар.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> „То у крајњој линији значи да је хексаметар, као и антички стих уопће, преузет у модерне језике у акценатски реинтерпретирану, готово унакажену облику. Но и унаоч тим, тако рећи бастардним особинама модерног хексаметра, за које одговорност сноси скандирање његовог латинског узора, тај стих, особито у другоме од своја два облика – тонском, ипак функционира

Тај дуги стих од 6 акц. цјелина је, међутим, исти онај облик стиха којим су се код нас најчешће преводили антички хексаметри (нпр.: *срибу ми богињо пјевај Ахила Пелеју сина*) и они се својом силабичком структуром крећу од 12 до 20 и више слогова, при чему је 16-терац свакако најчешћи, а већина их имају осјетну цезуру након 7. или 8. слога.

Оно што, међутим, изненађује јесте да је Куленовић последице ових сонета испјеваних у тонским хексаметрима, или истовремено с њима, превео прво пјевање *Илијаде*, али у слободном стиху. У том преводу се 6-иктусни стих појављује неправилно и спорадично, скоро као инерција оригинала, а не као задата метричка шема, тек да би повремено стиху дао препознатљив ритам. Куленовић ту такођер атомизира ријечи, твори стихове од само једног слога („он”) итд. Доима се као да се Куленовић у том преводу вратио старим стратегијама градње ритма, познатим из ратних поема.

#### ПРЕПЈЕВ ПРВОГ ПЈЕВАЊА „ИЛИЈАДЕ”

„О Музо, божја кћери, о пјесмородице,  
сиђи у мене, запјевај Ахилов гњев,  
оно кад Пелејев син злокобно плану  
и Ахајцима својим  
зададе бескрајне јаде”.

Код Куленовића, као и код других модернијих аутора који се служе овим обликом стиха, није тај стих више са строгим стопним (дактилско-трохејским) распоредом, него се ритам одржава искључиво на основу тонских самјерљивости. Дакле, води се рачуна о 6 (понекад и само 5) ритмичких удара који су цезуром на 7. или 8. слогу издијељени у 3-иктусне полустихове.

#### НАД МРТВОМ МАЈКОМ СВОЈОМ

„Пољуби / још једном јој / чело, // којим те / сада / гледа  
испод / капака / мртвих: // усном / што стид ти је / стину  
невјерства / измјери / своја // на том / челу од / леда,  
и запам/ти их / вјерно // у сваком / своме / вину.  
.....  
Заустави / ту сузу / што хоће // да ти / испере / тај пелин (ОПК)  
у омчи грла, тај касни јаук вјере, (5)  
и хумку што расте ко гријех – облије тугом крина.

Не мичи никуд, јер корак – корак је заорава,  
стој, гледај: тако си ницо ко што ће из ње трава.  
Заниједи јој над гробом, и буди вјерна тишина”.

Ови 6-иктусни сонети дугог стиха врло често остварују ритмичке напетости које прозилазе из колизије синтаксе реченице и синтаксе стиха, оличене у опкорачењу, као нпр. у првој терцини пјесме *Над мртвом мајком својом*.

као какав-такав еквиритмички отисак свога оригинала, и то у велику броју верзија у веома разлитим језицима свијета”, М. Крвар: „Пролегомена тонском хексаметру”, *Умјетност ријечи*, (1981), 4, Загреб, стр. 281–282.

С друге стране дуги стих као такав нуди простора за развијеније слике, а традиционално су се дужи облици користили као свечанији облик стиха. Њихов тон зависи и од носивости акцента, а тај просјек износи овдје 2,76 слога по акценту, док је он у дванаестерцима *Оцвалих примула* износио 2,65. Тај податак нам говори да је ритам ових сонета нешто спорији од оних у *Примулама*.

И тај 6-иктусни облик стиха има 15 од 20 сонета прве књиге (75%).

Два сонета имају 3-иктусну структуру (10%).

Тај троиктусни стих је у оба случаја 3-иктусни осмерац, који се онда доима као половина поменутог тзв. тонског хексаметра. Таква је пјесме нпр. *Поскочица смрти*:

#### ПОСКОЧИЦА СМРТИ

„Затвори / већ очи / глади  
да нају / дно / недоглед.  
У стопу / се сам у/сади  
да оживе / крсто/реди”.

Тако да је у првој књизи сонета акценатски стих доминантан метрички облик, јер 6-иктусни тонски хексаметар и упола краћи 3-иктусни стих чине укупно 85% тих стихова.

У другој књизи сонета (1974) Куленовићев се стих, међутим, заиста све више приближава слободном стиху, али су и овдје у већини сонета осјетни метрички планови који им стоје у основи, с тим што овдје сада у дугом стиху не преовладава строгост у расподјели акц. цјелина као у првој књизи, па то онда нису обавезно тонски хексаметри него дуги стихови, којима је у основи 5- или 6-иктусна структура. Као нека врста слободног дугог тонског стиха. Таквих је 8 пјесама у другој књизи сонета. 7 сонета је краће и има колико толико строжу силабичку структуру дванаестераца. Ови су дванаестерци додуше доста слободнији у расподјели акцената него ли они у *Оцвалим примулама*, али се и овдје налази у неколико њих сасвим стабилна цезура на 6. слогу као и типична ненаглашеност 6, 12, те 4. и 10. слога.

#### ТАРИХ (II)

„Рат ил стоглав сатрап ил змај земљотреса  
сруше све до звијезда, и небо се јада.  
Ти миран и савит преко мракобјеса,  
људе и ријеку пушташ ушћу нада”.

Два сонета имају структуру јуначког несиметричног десетерца (*Нескрашен, Ничија већ моја*), од којих је пјесма *Ничија већ моја* инспирисана Његошем, па се овдје избор стиха мотивише већ и садржајем.

Конечно, у другој књизи сонета има Куленовић и три потпуно неизометрична сонета који су и својом структуром далеко од класичне форме сонета. То су пјесме *Орачеве дуге*, *Са сљепачким штапом* и *Баитован кога уснијем*.



Удаљавање од првобитне строгости сонета из *Оцвалих примула* се у критици најчешће објашњавало сувишном живота који се „просто преливао преко ивица књижевног облика”. Тако се Вешовић у поменутом предговору пита:

„Може ли се онолика количина живота затворити у сонет а да он и даље остане сонет? – питање је које је, не једном, критика постављала. И какав је то сонет чији стихови некад имају тридесет и више слогова?” И даје одмах потврдан одговор који апострофира вријеме у коме настаје та поезија, а мисли се на епоху у којој пјесничка слобода дозвољава да и сонет има и до 30 и више слогова.<sup>12</sup>

Рима је као формални знак сонета ипак присутна у свим Куленовићевим сонетима.

Риме су досљедно остварене и Куленовић им тежи као кохезионом фактору сонета, макар понекад морао употријебити и неправу риму или пак ломити стих у формалном смислу да би се римовала претпоследна ријеч једног стиха са последњом ријечју наредног римованог стиха. Међутим те риме у Куленовићевим касним сонетима нису више традиционалног облика (октет са само двије риме ab, а секстет са три cde, као што је то био случај у *Оцвалим примулама*) него се за сваки катрен користе посебне риме па се у катренима остварују риме типа *abcd*, а у терцинама иде рима до слова *g* и тиме се Куленовић придружује осталим јужнословенским сонетистима 20. вијека. Тако су у касним сонетима у првом катрену најчешће или обгрљене риме *abba* (28), или укрштене *abab* (21), а сасвим ријетко парне *aabb* (3). У другом катрену је врло слична слика: *cdcd* (20), *cddc* (22), *ccdd* (3), а терцине показују различитију слику и ту су у I терцини најчешће риме *eef* и *efe*, а у II терцини *ggf*, *fgg*, *egg*.

Одлука да пише искључиво у сонету, када пише везаним стихом, постала је донекле заштитним знаком Куленовићеве поезије. Па су тако још и двије појединачне пјесме посвећене такође поклонцима сонета (Бранку Радичевићу и Алекси Шантићу) такође у сонетима, као и постхумно објављени вијенац о филозофу Спинози (*Барух Бенедиктус де Спиноза Брусач*). Поновни избор сонетне форме у касној својој фази, као и тонских хексаметара, дакле, тих двају класичних мјера да изрази свој свијет који се полако већ претварао у „мртво корито”, долази у вријеме када се поезија све више окретала историји с циљем да превазиђе егзистенцијалну замку и егзистенцијалистички безизлаз. Један од излаза и начина је, свакако, представљала и форма.

Цијела се Куленовићева поетика у формалном смислу тако развија између два пола: сонета и слободног стиха, при чему између самих сонета постоје, видјели смо, сигнификантне разлике, а смјена тих облика је код Куленовића увијек мотивисана и семантички. Тако да је однос облика стиха и његове значењске равни код Куленовића увијек у одређеном садејству, које

<sup>12</sup> „... а је ли сонет – света крава? Ако није, или, бар, ако наше вријеме мисли да није, у чему је, онда, проблем? Најважније је да су то махом изврсне пјесме, а споредно је јесу ли, и у којој мјери, ваљани сонети. Куленовић је, не једном, показао да умије написати изврстан сонет који је и савршено ’правиан’”, Вешовић, исто, стр. 39.

се може објашњавати и књижевноисторијским развојем, а сам Куленовић га је изразио већ у есеју *О ријечи и дијалогу* (1951):

„За мене, пјесниково осјећање свијета и себе у свијету (наталожено у поетском медију из затеченог свијета) и пјесниково чуло за пјеснички облик (у коме се тај медиј такође затекао) одређују пјесми и обим и музику и смисао...”.

Сам Куленовић је писао, додуше, увијек изнова о истим темама и мотивима и у различитим жанровима и облицима (нпр. понорница као роман и сонет; ријека Уна као есеј (*Из смарагда Уне*) и сонет; мајка као поема (*На прави пут сам ти мајко изишо*) и есеј, итд.).

Међутим, одлука да се пише у одређеној форми има свакако увијек нешто и са садржајном страном онога што се пише, макар између тих двају равни не постоји, наравно, никаква обавезна повезаност. Отуда, али и од временског контекста, и долази промјена пишчева односа према строгости облика. Тако су његове *Оцвале примуле* писане у стројој форми сонета, него касније пјесме („јер је тада у читаочевом очекивању скуп формалних обележја сонета био строже одређен”, Н. Петковић, 122). За разлику од тих раних лирских почетака његове ратне поеме су због теме и времена у ком су настале тражиле више размаха и емоције. Касни сонети, пак, за разлику од усхићења поема, показују извјесну склоност ка контемплативности и користе дужи 6-иктусни стих и имају отуда и извјесну ритмичку стишалост. Уз тематску разноликост те непоновљив и увијек изнова свјеж куленовићевски језик, у свој својој прозодијској многострукости управо је такав динамичан однос форме и садржаја, између осталог, одлучујући фактор да поезију овог пјесника увијек изнова доживљавамо као нову и свјежу, упркос промјени временског контекста.

## ЛИТЕРАТУРА

- Дураковић Енес: „Пјесник екстазе и апотеозе живота”, *Бошњачка књижевност у књижевној критици*, књ. 3, Алеф, Сарајево, 1998, 299–331.
- Изабрана дјела Скендера Куленовића I–V*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1971.
- Капићић-Османагић Ханифа: „Сонети Скендера Куленовића”, *Нови израз*, Сарајево, књ. 3, бр. 7, стр. 44–58.
- Константиновић Радомир: „Апсолутни крајишник Скендер Куленовић”, *Бошњачка књижевност у књижевној критици*, књ. 4, Алеф, Сарајево, стр. 259–287.
- Крвар Мирослав: „Прелогомена теорији тонскога хексаметра”, *Умјетност ријечи XXV*, 1981, 4, Загреб, стр. 267–282.
- Печенковић Вилдана: „Скендер Куленовић”, *Оцвале примуле*; Одјек, Сарајево, 2009, стр. 52–55.

- Петковић Новица: „Стих и језик Скендера Куленовића”, *Словенске пчеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 113–127.
- Петровић Светозар: *Облик и смисао*, Матица српска, Нови Сад, 1986.
- Поробић Сеад: *Испитивање развоја версификације у поезији БиХ*, Загреб-Сарајево, 2010.
- Ости Јосип: „О сонетима Скендера Куленовића”, *Живот*, бр. 3–4, Сарајево, стр. 76–81.
- Скендер Куленовић, *Пјесме, огледи, Бошњачка књижевност у 100 књига*, БКЗ Препород, Сарајево, 2006.
- Вешовић Марко, „Поезија Скендера Куленовића”, Скендер Куленовић, *Пјесме, огледи, Бошњачка књижевност у 100 књига*, БКЗ Препород Сарајево, 2006, стр. 5–72.

Sead Porobić

DAS METRUM UND DIE SEMANTISIERUNG DES RHYTHMUS IN DER POESIE  
VON SKENDER KULENOVIĆ

(Zusammenfassung)

Der Beitrag behandelt das Metrum, den Rhythmus sowie die Semantisierung des Rhythmus in der Poesie von Skender Kulenović. Der Schwerpunkt bildet eine statistische Analyse. Es wurden Statistiken der Betonung der jeweiligen Gedichte insbesondere im Bezug auf die Tragfähigkeit des Akzentes ausgearbeitet. Weiterhin werden mögliche Strategien einer Semantisierung des Rhythmus dargestellt, vor allem im Hinblick auf die Form (Sonett), sowie auf die Wiederaufnahme bestimmter Metren (Zehnsilbler, tonischer Hexameter) als metrische Zitate.



Слађана Л. ИЛИЋ\*  
Завод за уџбенике  
Београд

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## СВАКОДНЕВНО И ИСКОНСКО, ИСКАЗИВО И НЕИСКАЗИВО, ПРОФАНО И СВЕТО У ЗБИРЦИ ПЕСАМА ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА *ЈЕДИНО ВЕТАР*

У тексту се анализирају опозиције свакодневно–исконско, исказиво–неисказиво, профано–свето у односу на *axis mundi* лирског субјекта који испитује сопствене стваралачке могућности и њихове ефекте у тренутку певања, као и што интуитивно наслућује њихову функционалност у свету универзалног.

Циљ овог истраживања, тј. испитивања наведених опозиција јесте утврђивање настајања песме у условима дехуманизоване свакодневице, утврђивање ефекта исказаног, али и утврђивање ефекта онога што остаје иза говора, тј. иза неисказивог.

Пажљиво анализирајући бит поезије Дејана Алексића, аутор је настојао да утврди корпус доминантних мотива у поезији тог песника, начин на који их он ситуира у стихове, помоћу речи, а на основу говора, и у белине, ћутањем, али и изворе његове поезије и подстицај за стварање у ефемерном свету.

На основу опсежних анализа, утврђујући да је *axis mundi*, осим *самотног дрвета*, *дрвета кестена*, *небосклона* и сл., и сам човек, обележен потребом за стварањем, аутор закључује да је извор те потребе увек доминантан и плоносан страх који, синтетишући се (ферментирајући) у песму, покушава да оног који пева приближи искони и да умањи сам себе.

**Кључне речи:** свакодневно, исконско, исказиво, неисказиво, профано, свето, хије-рофанија, симбол, архетип.

У збирци песама *Једино ветар* Дејан Алексић је, ослањајући се на речи које су *axis mundi* његовог света, испитивао сопствене стваралачке могућности, њихове ефекте и проширивао своје песничко искуство. Захваљујући различитим врстама осетљивости, несвесном и свесном, исконским и стеченим знањима, дару, али само оном у сфери човеку допустивог, који је, како закључујемо на основу поезије Дејана Алексића, довољан, упркос гносеолошкој немоћи, откривао је и утврђивао специфичности тог искуства.

У тој збирци свакодневно и исконско, профано и свето су нераздвојиви, али то уочава само лирски субјект – песников двојник – који суштински и

---

\* lisladja@gmail.com

не припада свету о коме пева баш зато што пева и зато што су његови увиди – због певања – шири и дубљи. Он обнавља знања о исконском, најпре учављујући симболе који га окружују, читајући, осећајући и надграђујући њихова исконска значења у свету у коме се затекао. Та значења он чита, разуме и надграђује јер их је свестан, јер их носи у себи бар својим рођењем, ако не и пре њега, она су садржај његових снова и мисли. И баш због тога што у себи носи печат искони и што лако чита симболе, разуме хијерофанију профаног. Због мноштва хијерофанија које уочава свакодневно у прилици је да учврсти своја претходна знања – да је свето постојало и пре богова.

Из перспективе песника Дејана Алексића и његовог двојника – лирског субјекта – човек живи у фрагментаризованом, хаотичном свету, и то је оно што је свима видљиво и појмљиво. Оно што песнику и лирском субјекту није појмљиво, а другима јесте, то је да је савремени свет обезбожен. У чему је ограниченост увида оних који мисле да је свет обезбожен, да у њему нема светог, или у чему је ограниченост оних који сматрају да та тврдња није тачна? Реч је сигурно о богатству знања која су песник и његов двојник понели из искони, као и о могућности читања, па и надградње симбола, како је већ споменуто, али изузетно је значајна и чињеница да сви људи у себи носе исконско, да значај архетипова није занемарљив. До разлике у увидима долази због присуства или одсуства тачке ослонца и због различитости у перспективама посматрања.

Верујући људи перцепирају извесну нехомогеност простора и опозицију између света свакодневице и повлашћеног простора – простор цркве. „За религиозног човека, *простор није хомоген*, он има прекиде, пукотине: постоје делови простора који су квалитетно различити од других. ’А Бог рече: не иди овамо. Изуј обућу своју с ногу својих, јер је мјесто гдје стојиш света земља’ (Друга књига Мојсијева, III, 5). Постоји, дакле, свети и према томе, ’јаки’, значајни простор, али постоји и други, не-посвећени и, дакле, без структуре и постојаности, једном речи: аморфни простор. Још и више: за религиозног човека ова просторна не-хомогеност испољава се у његовом искуству као опозиција између светог простора, јединог који јесте *стварни*, који *постоји стварно*, и свог осталог безобличног простора који га окружује.”<sup>1</sup>

Тако је било и то је важило за верујуће, а како је данас када обичан човек сматра да је свет у коме живи обезбожен и када песник и његов двојник – лирски субјект – виде хијерофаније у свему?

Обичан човек у фрагментаризованој стварности нема тачку ослонца. Одсуство ослонца условљено је динамичношћу и хаотичношћу времена и простора у којој је затечен и различитим социокултурним и друштвено-политичким околностима. Скуп тих околности условљава његову пометеност и губитак тачке ослонца. С прогресијом манифестација савременог света, тачка ослонца обичног човека све више се удаљава од њега, док се сасвим не изгуби уколико наступи хаос и уколико све постане аморфно или се распа-

<sup>1</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2003, 75.

дне. Ипак, требало би имати на уму да је свет и настао из хаоса и да ни сам хаос није био лишен зрна светог.

У вези с тим, а на основу збирке песама Дејана Алексића *Једино ветар*, нужно се намеће питање трага ли обичан човек данас за светим, да ли је такав простор савременом човеку уопште и потребан јер он је, како то закључујемо и на основу искуства и на основу *производа* свакодневице, углавном потрошачки настројен и тежи да стекне упоришта која су на различите начине блиска изворима моћи, само што извори моћи данас не припадају сфери иконског или светог, или иконском и светом у профаном, већ сфери материјалог. По хаотичној хомогености и по одсуству иконског и светог, или по њиховом потискивању или превиђању, бар у сфери свесног оних који му припадају, тај свет је хаотично хомоген зато што у његовим оквирима и места и тренуци у којима би се савремени човек окренуо садржајима икони и под-свести релативизовани су као и њихово првобитно значење, па и значај. На нивоу свесног припадници тог света немају чврст, конкретан став према иконском, тј. иконско на нивоу свесног не осећају, не уочавају хијерофаније, а вера, у било ком облику, више нема везе с колективом већ се своди на лични избор, а уколико је избор, а не потреба или осећај, онда је њено првобитно значење релативизовано и миноризовано, чак се приближава баналном, нарочито уколико се манифестантно своди на поштовање традиционалног, па и пригодног.

И из перспективе песника и из перспективе лирског субјекта, његовог двојника, савремени свет карактеристичан је по специфичној хаотичној хомогености, али не зато што они у њему, попут обичног човека, не налазе или не траже, упориште. Ни песнику ни лирском субјекту у свету свакодневице није потребан повлашћени простор како би уочили хијерофаније. За њих је он, упркос манифестантности која је наоко далеко од светог, карактеристичан по константној еманацији хијерофанија, без обзира и на проток времена и на сазнање о константности пролазности. За њих ће та врста еманације остати константа и уколико се свет распадне и уколико тако настане хаос. Дакле, и на основу тога закључујемо да религија и свето немају ништа с боговима или са богом, да су постојали пре света и да ће постојати и по његовом распаду. Њихови знаци су у свему и они су тачка ослонаца за оне који их уочавају или који трагају за њима на различите начине, па и залазећи понекад и *с ону страну*.

За песника и лирског субјекта не постоји почетак, нити крај. Све је у знаку сталног протока и промена, што је константан, иконски ритуал. У непрестаном протоку и променама они готово да не трагају, већ се стално сусрећу с тачкама ослонаца. Те сталне тачке су константе, а из ослањања на њих настаје поезија која је у ствари непрекидни ритуал у ритуалу. Управо стварање поезије у свету карактеристичном по ритуалу протока и промене, због кога је већ сакралан, чине извесну пресакрализацију. У процесу такве пресакрализације песник и његов двојник стичу утисак сигурности, односно осећај сигурног ослонаца, као да су у центру света, без обзира на константност његове хаотичности. Такво позиционирање у центар света омогућава

им извесно отварање истовремено нагоре – јер свет „подупиру” *дрво кестена, небосклон*,<sup>2</sup> *самотно дрво*,<sup>3</sup> *џиновска липа*,<sup>4</sup> *чавли звезда*<sup>5</sup> и надоле – свет почива на *асфалтној рупи*,<sup>6</sup> *јаловини снова*,<sup>7</sup> на *малим окнима речи*,<sup>8</sup> *на тамни крви*,<sup>9</sup> итд.

Да су у савременом свету, који се налази између, исконско и свето такође извори моћи, и то једини прави извори моћи, који су, наоко, само песнику и његовом двојнику – лирском субјекту, потребни, закључујемо на основу запажања да су само песник и лирски субјект верници. Само они, захваљујући утврђеној позицији која је омогућила отварање нагоре и надоле, у прилици су да завире *с ону страну*, тј. да се провлаче кроз *окна речи*,<sup>10</sup> и да кроз њих, извлачећи *свраб земље*,<sup>11</sup> тј. „благо”, помоћу специфичне алхемије, такође ритуално, неисказано претварају у исказиво и исказано.

На основу неколиких песама из збирке песама Дејана Алексића *Једино ветар* закључујемо да је стварање које јесте борба између исказивог и неисказивог, поред тога што је и специфичан и увек судбоносан сусрет с другим и с непознатим, јер је плодан, и изузетно важан и неизвесан сусрет, и суочавање ствараоца са самим собом. Како се у песми каже: *окно, увек пролаз ка нечему / где одавно чекамо сусрет са собом*.<sup>12</sup>

Уколико на основу песама, дакле онога што је исказано, размотримо узроке потребе ствараоца за исказивањем, тј. за стварањем, а имајући у виду архетипско, закључићемо да је то најпре страх од самоће и у вези с тим запазићемо низ парадокса:

- Стваралац ствара, тј. исказује у самоћи. Да би стварао, самоћа му је неопходна, а стварајући, он покушава да је се ослободи, да побегне од ње;
- Бежећи од ње стварајући, у додиру са оностраним, али и са светом, песник се судара са сопственом самоћом. Суочава се с њом уочавајући да његова самоћа почива на лицима других: *А гледам само како, о концу празног славља, / Моја ми се самоћа са туђих лица јавља*;<sup>13</sup>
- Иако је константност самоће уочио рано, на почецима сопственог стварања, тј. у својим раније написаним стиховима, он увек изнова полази из самоће и опире јој се стварајући и даље, а опет, изнова се суочава с различитим водовима и манифестацијама самоће – у свету – и стварајући уочава њене нијансе. Та карактеристична разлика, њено

<sup>2</sup> Дејан Алексић, *Једино ветар*, „Имам идеју”, Краљево, 2011, 9.

<sup>3</sup> Нав. дело, 10.

<sup>4</sup> Исто, 16.

<sup>5</sup> Исто, 11.

<sup>6</sup> Исто, 9.

<sup>7</sup> Исто, 10.

<sup>8</sup> Исто, 13.

<sup>9</sup> Исто, 17.

<sup>10</sup> Исто, 13.

<sup>11</sup> Исто, 13.

<sup>12</sup> Исто, 13.

<sup>13</sup> Исто, 37.



разумевање, у ствари, јесте ерос који подстиче на заводљиву, увек плодносну игру стварања.

Као резултат те промене уочавамо умножавање слојевитости поезије Дејана Алексића и још значајније приближавање могућности да неисказиво пређе у исказано, низом изузетно оригиналних и функционалних досетки, метафора и поређења.

Читајући збирку Дејана Алексића *Једино ветар* изнова сазнајемо о настанку песме и о борби њеног ствараоца са обесмишљеним белинама које су последице особености савременог тренутка:

„Функција сликања позиције строфе у односу на белину и експлицирање на *дрвно јој право* да као корњача на свом оклопу понесе свет, тј. битак, јесте отварање могућности разматрања њених моћи данас, па самим тим и испитивање моћи песме данас. Сам поступак антропоморфизације строфе, тј. чињеница да се она *вуче преко белине као преко света*, указује на њену сувишност из перспективе обичног човека неспособног да уочи хијерофаније. Та песма јесте сведочење о томе да је строфа, односно песма, нешто што се с протоком времена приближава позицији фусноте, јер у времену садашњем, као и у долазећем, ништа осим фуснота није, а и неће, бити потребно, што не значи да белине неће бити речите. Таква белина (белина света), наоко испражњена од смисла и преовлађујућа, а у ствари крцата смислом, претвара се у *посувраћени мрак*“.<sup>14</sup>

У аутопоетичкој песми *Гласови безазлених* разматрани су значај и судбина узвишених – „светих“ – речи. О функционалности профаних речи у језику, оне, како констатују песник и његов двојник, служећи се метафором, па поређењем, проветравају тамне утробе говора:

„Баш зато, помишљам, што не рекоше / ништа велико, ништа свето, они проветравају тамне утробе говора, / као ветар градове после куге“.<sup>15</sup>

Размишљајући о профаним речима, у односу на велике речи, како их лирски субјект означава, он разматра и њихову функционалност и трајност и долази до још једног парадоксалног закључка – да обичне, тј. профане речи, испуњавају функцију означитеља који на адекватан начин дочаравају означено.

Њихова карактеристика јесте тренутност, али оне, упркос томе, у потпуности испуњавају своје функције:

„Свеједно, неко ће се одазвати, / заверглаће промукло мотор аутомобила, / отиснуће се у алкохолни спокој / грч због промашеног пенала“.<sup>16</sup>

Велике, тј. узвишене речи, троше се стихијношћу великих историјских догађаја, па оне, остајући иза њих, чине *вишкове говора*, али не оног који је испуњен неисказивим, у коме прећутане речи ферментирају смислом. Те речи *догоревају*<sup>17</sup> и деле судбину ефемерних догађаја поводом којих су изговорене (исказане). Једино њихово догоревање на трговима може бити речито:

<sup>14</sup> Sladana Ilić, „Igre iskazivanja“, u: *Polja*, broj 475, maj–jun 2012, Novi Sad, 253.

<sup>15</sup> Дејан Алексић, *Једино ветар*, „Имам идеју“, Краљево, 2011, 52.

<sup>16</sup> Исто, 52.

<sup>17</sup> Исто, 52.

„И пашће ноћ са мирисом паљевине / на кровове и прозоре следе. / Неко пева успаванку, неко прича / у сну, док на пустим трговима догоревају / велике речи на ломачи смисла”.<sup>18</sup>

У неколиким песмама Дејана Алексића, у збирци *Једино ветар* догађај који припада свету свакодневног, а о коме се пева, буди страх лирског субјекта. Тај страх јесте „подстицај за преплитање низа асоцијација и призивање у сећање митског и архетипског”, онога што би могло бити изванредан вид одбране од стварности. У складу с тим, лирски субјект утврђује сврховитост певања и песме и њену функционалност:

„Сваки пут када чујем ноћни лавез паса, / знам да је свет млад, и да ће бедрена кост / жене коју волим прославити калцијум, / као што измакнуто време прославља пољупце. / Мој задатак је да пишем кратку песму / од које користи неће имати нико, / кратку песму о ноћи на почетку света, / ноћи у којој пси митски лају на алегије, / таму у којој безумна старица плеше око ватре / славећи сутра над којим као чиреви трну звезде”.<sup>19</sup>

С обзиром на то да „свако доба има свој страх”<sup>20</sup> и да он не може тек тако нестати, бар не у свету свакодневног и профаног, констатујемо да се може ублажити, не тако што бисмо се с временом прилагођавали ономе чега, или кога, се бојимо, већ трагањем за неисказивим, карактеристичним по исказаном које може бити песма, која јесте онострано, али и *живот у припитомљеном виду*, како пише Оскар Вајлд,<sup>21</sup> која постоји тако да нас не повреди.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гадамер 2002: Н. Г. Gadamer, *Filozofija i poezija*, Београд: Службени лист СРЈ.  
 Долежал 2008: Л. Doležal, *Heterokosmika, Fikcija i mogući svetovi*, Београд: Службени гласник.  
 Елијаде 2003, М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.  
 Илић 2012: С. Илић, „Igre iskazivanja”, Нови Сад: *Polja*, број 475, Нови Сад, 253.  
 Јунг 2002: К. Г. Jung, *Analitička psihologija*, Београд: Завод за удџбенике и наставна средства.  
 Јунг 2003: К. Г. Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Београд: Atos.  
 Лиотар 1991: Ж. Ф. Liotar, *Raskol*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.  
 Свенсен 2008: Л. Fr. H. Svensen, *Filozofija straha*, Београд: Гепоетика.  
 Хајдегер 2007: М. Hajdeger, *Na putu ka jeziku*, Београд: Fedon.

<sup>18</sup> Исто, 52.

<sup>19</sup> Слађана Илић, „Igre iskazivanja”, у: *Polja*, број 475, мај–јун 2012, Нови Сад, стр. 253.

<sup>20</sup> Laš Fr. H. Svensen, *Filozofija straha*, Гепоетика, Београд, 2008, 23.

<sup>21</sup> Исто, 2008, 83.

Sladana L. Ilić

DAILY LIFE AND PRIMORDIAL, SAID AND UNSAID, PROFANE AND HOLY IN THE  
COLLECTION OF POEMS *ONLY THE WIND* BY DEJAN ALEKSIĆ

(Summary)

The following oppositions – daily life – primordial, said – unsaid, profane – holy are analyzed in the text compared to axis mundi of the lyrical subject, who examines his creative possibilities and their effects in the moment of writing, as well as to intuitively anticipate their functionality in the world of the universal.

The aim of this research, that is of the examination of the mentioned oppositions, is to establish the creation of the poem in the conditions of dehumanized daily life, to establish the effects of the said, but also to establish the effects of what stays behind speech, that is the unsaid.

Thoroughly analyzing the essence of the poetry of Dejan Aleksić, the author tried to establish the corpus of dominant motives in the poetry of this poet, the his sets them in lines, with the help of words, and based on speech also in to white spaces, by silence, but also the sources of his poetry and the motive to create in an ephemeral world.

Based on extensive analysis, establishing that axis mundi, besides the *lonely tree*, *the chestnut tree*, “*nebosklona*” and similar, and man himself, marked with the need to be creative, the author concludes that the source to this need always is the dominant and lucrative fear which, by synthesizing (fermenting) into a poem, tries to get the person who writes the poem closer to the primordial and to diminish himself.



Јана М. АЛЕКСИЋ\*  
Институт за књижевност и уметност  
Београд

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

ПЕСМА ИЗ ТИШИНЕ  
(Иманентна (ауто)поетичка рефлексивност  
Војислава Карановића)\*\*

Након снажног замаха неосимболиста, на српској књижевној сцени се деведесетих година појављује генерација поетички разнородних песничких гласова, који преиспитују границе језика, културе, поезије саме, и који воде интензиван дијалог са властитом традицијом. Међу њима се својом аутентичном поетичком објавом издвојио новосадски песник Војислав Карановић, песник широке имагинације, интимног света, лирске тишине и метафизичког дозива, али, надам се, песник изузетне песничке самосвести, што показују и његови ауторефлексивни лирски записи насловљени као „Поезија настаје“, „О писању поезије“ или „Простор поезије“, који се пројављују од његове друге збирке *Записник са буђења* из 1989. до последње *Унутрашњи човек* из 2011. године. У раду ћемо покушати да образложимо којим средствима и каквим поступком Карановић артикулише метапоетичку самоспознају и који је метафизички оквир његовог духовно-песничког искуства у последње четири збирке песама.

**Кључне речи:** иманентна поетика, самосвест, самоалијенација, језик, нова осећајност, трансимболизам, епифанија.

Из гносеолошког и егзистенцијалног процепа у којем се налази, лирски субјект савременог српског песника Војислава Карановића из збирке у збирку песама дозива различит и увек нов доживљај света и самоспознаје. Утолико се метафизички обриси ове поезије заснивају на високој поетичкој самосвести аутора и изазовно другачијој артикулацији тог стања. У том унеколико промењеном односу лирског гласа према доживљају песме и света око песме, али и у песми самој, песник се у својој мајеутичкој делатности перманентно самостварује. Проналазимо иновативност лирског израза, али и један посве неоткривен домен могућности спознања света и живота. Заслуга можда лежи у традицији коју раби песник, закупљеној пре око романтичар-

---

\* jana.aleksic@ikum.org.rs

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта 178013, „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ског, него модернистичког поимања епифанијског и метафизичког; можда у поетичкој хиперсензитивности лирског гласа и наново изговореног језика; а можда, пак, у интуицији која се у својим крајњим консеквенцама изједначаје са интелектуалним и философским доимањем искуства. Зато ћемо у раду потражити поетички простор тишине, као Карановићеве поетичке парадигме, оне стишаности ка којој из збирке у збирку све више инклинира његова поезија, да би у последњој збирци *Унутрашњи човек* из ње поново проговорио лирски субјект.

Руководећи се захтевима иманентне поетике,<sup>1</sup> схваћене као објављене песничке самосвести и песничко-духовно-метафизички обрис који песма пројектује на себе и у себи, проналазимо исказано самозадовољство, уједно и самонедовољност песничког прегнућа које Карановић уноси у разумевање песме као облика мишљења, уметничког оспољавања и засебног ентитета. То расположење производи изазов херменеутичког загледања у песничку срж Карановићевог певања о певању. Из таквог корпуса смислова произилази особено мистично искуство, што ће своју пуну валоризацију задобити у последње четири збирке песама: *Син земље* из 2000, *Светлост у налету* из 2003., *Наше небо* из 2007. и *Унутрашњи човек* из 2011. године, али које је аутор потраживао и у ранијим књигама – *Записник са буђења* из 1989, *Жива решетка* из 1991. и *Стрми призори* из 1994. године. Са поетичке стране посматрано, овај аутор инклинира, ако не и посваја принцип *аутопоезиса*, који као, како га Александар Јерков постулира, „феноменолошки устројен говор о књижевном делу као *довођењу до постојања* [...] смењује уводећи у заједницу тумача [Стенлија Фиша] говор о песништву као *довођењу до стварања*” (Јерков 2010: 15). Песништво, отуда, у Карановићевом случају, бива конфигурисано као ново метафизичко искуство у изворном смислу речи.

У херменеутичком послушању којег смо се прихватили приликом тумачења Карановићеве поезије и круга песника са којима књижевноисторијски кореспондира, запазили смо да песничка самосвест извире из једног философског модула који је наступио након постмодернизма. Иако би се ова поезија према свом фингираном аутопоетичком обрасцу могла приклонити постмодернистичкој одредници, она је управо на том формулативно-семантичком нивоу књижевноисторијски надилази и саопштава се као *нови сентиментализам*, односно, како Епштејн предлаже, *трансентименталност*, као она сентименталност која се јавља „после смрти сентименталности, која је прошла кроз све кругове карневала, ироније и црног хумора, да би увидела властиту баналност и – прихватила је као неизбежност, као извор новог лиризма” (Епштејн 2010: 261–262).

<sup>1</sup> За наше промишљање Карановићеве иманентне поетике врло је важан Јерковљев став према којем „све што је поетички релевантно када је реч о књижевном делу обухваћено је појмом његових поетичких одлика. У том случају би иманентна поетика била одређена испољавањем поетичке самосвести у књижевном делу. [...] Иманентна поетика је тада онај поетички лик који књижевно дело пројектује само на себе, оно што се види у поетичким траговима у тексту – поетичким исказима и поетичким фигурама. Можда је зато боље користити термин иманентна поетика тако да обележи поетичку мисао у књижевном делу, а не скуп свих поетичких особина књижевног дела” (Јерков 1997: 22).

Наравно да у таквој књижевноуметничкој контекстуализацији и валоризацији ова поезија не искључује трансимболистичку, као духовно-поетички најлегитимнију платформу, коју је предложио Тихомир Брајовић, а под којом овај критичар подразумева позицију субјекта који покушава да се самоартикулише иза речи која је с оне стране модернистички схваћеног песничког језика (в. Брајовић 1997: 13). Основно искуство трансимболистичког песничког послања, које инклинира Малармеовој *чистој (апсолутној) поезији* (в. Маларме 1979: 162), заснива се на „окасном погледу” и „именовању оног што се опире речима”. У томе лежи гносеолошки парадокс – у непобитном поверењу у језик песничка зебња у његов онтолошки потенцијал. Јер, Карановић покушава да конфигурише песму како употребом ствари из складишта присуства, тако и оних које су склоњене, смештене у одсуство. Отуда, та „готово надпоетска амбиција за испитивањем гносеолошких моћи језика, наглашена дискурзивност, стално присуство метапоетских и аутопоетичких исказа у стиховима песничке генерације деведесетих” (Брајовић 1997: 17), што би био својеврсни искорак у поимању ствари певањем, или унутрашња тензија из које произилази песнички лик, бар у песми „О читању песме” (*Син земље*): „Читајући песме назире се / дубина слутње да једино / Питања остају отворена. / А да се над нама / Нешто тешко, теже и од / Земље, спушта”. Метафизичка зебња провејава у поезији, свестан је субјект, а свестан је и сваки читалац који се упусти у кретање том прашумом. То је, дакле, поетика која је, насупрот симболистичкој окренутости *језику идеја*, а на трагу неосимболистичке посвећености *идеји језика*, окупљена око *идеје форме*. Под тим се, ако примимо разматрања Тихомира Брајовића, подразумева да се језик доживљава, „не као пуки медијум, огледало Идеје, односно: метафизичких суштастава предмета, већ као огледало у којему се огледа природа самог огледања. Метафизичка претензија песништва није напуштена, напротив; само је напуштена гносеолошка наивност певања, моменат посредовања постао је поље искушења и креације истовремено” (Брајовић 1997: 13).

У континуираном проматрању и преиспитивању домета песничког језика, дискурса песме и њеног односа према стварности, било да је она смештена у спољашње поље, било да се одвија унутар песничког бића, Карановић доследно инклинира гносеолошком скептицизму. Из њега произилази онтолошки пејзаж и констелација ствари и односа које лирски субјект може да перципира и да доживи, у односу на себе, али и као део те стварности. Занимљива при том бива и чињеница да се свет субјекту указује преко језика, језиком се објашњава и доживљава, али језик као мембрана поезије, као преносник песничког надахнућа, није довољно исказив за постојање самог субјекта и света који се у њему догађа. Илустративни су нам зато следећи стихови из збирке *Светлост у налету*: „Плашио си се да нећеш наћи / речи за неку песму, / да ће ти она измаћи: као да песма може да нестане, да се изгуби, претвори у тишину, у ваздух” („Елегија о багрему под прозором”). Такође, песничка реч доследно инклинира тишини као језичкој аргументацији. Такви ставови, међутим, варирају из збирке у збирку.

Са друге стране, кроз поезију се философира, у поезији се проверава постојање субјекта, спољашњи и унутрашњи космос у којем пребива. Поезијом се дозивају и ванискуствени простори, трансцендира се из једне егзистениције у другу, наслућену, неопипљиву. Али, питање остаје може ли се заиста поезијом створити и спознати свет? Отуда песникова неверица. Отуда његова аутореклексивна неотклоњива запитаност. Неразумевање песникове сумње у језик или у поезију можемо отклонити ако се позовемо на познату Лаканову премису да је несвесно структурисано као језик, да је несвесно сам језик (в. Lakan 1986: 26 и Žižek 1976: 134). Лакан увиђа проблем који се јавља у кореспонденцији субјекта са стварношћу, приликом чега напомиње ту психолошку, а потом и онтолошку дискрепанцију која постоји између два ентитета. Јаз или неодредивост у процесу освешћивања језика као непропустљиве опне, преградног зида у кореспонденцији између тих ентитета, изазива забуну, како у пољу бивствовања у стварности, тако и на пољу конфигурирања идентитета самог субјекта. „Одсуство говора се овде испољава у стереотипима беседе у којој је субјект, могло би се рећи, говорен пре него што се говори: овде препознајемо симболе несвесног, испод окамењених форми које, заједно са балсамованим формама у којима се митови представљају у нашим књигама, добијају своје место у природној историји тих симбола. Али погрешно је рећи да их субјект прихвата: отпор њиховом препознавању није ништа мањи него неуроза, када субјект у њих бива уведен кроз покушај да буде лечен” (Lakan 1983: 62).

Тако и Карановићев субјект има способност говора – у нашем случају – певања, али без потпуне свести о оном шта говори и како говори, управо зато што се налази у мрежи већ постојећих симболичких посредовања која му онемогућавају да склопи мозаик стварности, јер постоји огромни раскорак између симболичког постојећег и имагинативног поретка, док симболички интервенише у замишљеном домену бивства. Али лирски его има потребу да говори и да кроз тај говор конституише и изрази себе као сопствену меру постојања, али говорећи речи које заправо не потичу из њега самог, већ из домена отуђујуће културе. Он ће рећи: „Песма не одбацује своје речи. / Стихови – коме они да се врате? / Од кога су уопште потекли?” („Елегија о багрему под прозором”). Ова алијенација субјекта у означитељу продукује самостранствовање и саботира самоспознају субјекта. Јер, субјект освешћујући стандардни језик којим се служи у креативном процесу схвата да том језику не припада, и да њиме не може да пише апсолутну песму, а она се, бар судећи према двојезичној песми „Брод” из збирке *Записник са буђења*, догађа управо из сваког језика. Лирски глас преиспитује: „не настаје ли песма у неком простору *иза* речи?” А потом имагинативно одгонета: „Замишљах у себи овако: обе ове песме су у ствари обале а песма је, као брод, само прошла између њих. Оставивши за собом речи, да лебде ваздухом”.

Дакле, Карановић конфигурише и излаже свој субјект током истовремене реализације чина писања/артикулације имагинативно-поетске слике и духовног, душевног и чулног или реторичког освешћивања тог поступка у простору песме, која се опет окупља око самог субјекта. Карановићев лирски



јунак тежи сопству, стога укида објективацију свога ја и зато се потврђује у језику, као наново освојеном пољу за лични преображај. Читалац то успева да прати од почетка до краја песме, зато што нас крај увек враћа на ситуацију са почетка или неког тренутка током трајања песме. Јер, ако се процес језичко-стилске артикулације остварује у времену, углавном линеарном, код Карановића примећујемо да се он одвија према песниковим властитим законима кружног или спиралног времена. Сама песничка реч ствара сопствено време и управља њиме, а одатле и целом космогонијом – поетском и ванпоетском која се у поетској за нов доживљај рефлектује и преображава. То је место прећутног сусрета Лакановог психоаналитичког и Карановићевог поетског искуства, доживљаја и дискурса.

Карановић, такође, као да следи постструктуралистичку скепсу да се свет може представити језиком, јер може бити да је оно што ми подразумевамо под стварношћу обликовано језиком, чак и ми сами и наше поимање сопства. Онтолошку несигурност језика потврђује Милер изводећи круцијалну постструктуралистичку максиму да је језик „од почетка фиктиван, илузоран, лишен сваке непосредне повезаности са стварима онаквима какве оне јесу. У човековој природи је да буде ухваћен у мрежу речи, која столећима плете исто плетиво митова, појмова и метафоричних аналогичности, укратко, плете целокупан систем Западне метафизике” (Miler 2012: 129). Лич се надовезује на Милера и објашњава постструктуралистичку епистемолошку платформу са које се посматра и коментарише однос језик–свет–сопство: „У човековој природи је да буде ухваћен у језик; другим речима, језик ствара свет-реалност. Пре него што би се могло рећи да ми користимо језик као инструмент, Милер наговештава да језик користи нас: *Језик није инструмент или оруђе у рукама човека, потчињавајуће средство размишљања. Пре ће бити да језик промишља човека и његов 'свет' укључујући песме...* Главно питање које се овде поставља јесте да ли човек има могућност избора у томе да га језик детерминише” (Lič 2012: 129). Али, испоставља се као да Карановић жели да на поетски начин, у оквиру своје онтотеологије искористи језик као инструмент којим ће створити ту другачију реалност, јер је успео да у последње четири своје књиге језик изолује од себе и тако рехабилитује његове означитељске и креативне вредности. Оно што је део песникове перманентне знатижеље јесте како се пробити у тој симболичкој мембрани коју чини језик. Јер, сам језик је стран, отуђен од субјекта, али је његово оруђе у исписивању лирског слоја себе, човека и света и његова лупа којом боље спознаје ту стварност коју твори.

У песми „Поезија настаје” из збирке *Наше небо* покушава се савладати онтолошки амбивитет ја–свет у стваралачком процесу. Субјект се сусреће са епифанијским призором који жели да преточи у песничку слику. Следи есејистичка упитаност који поступак користити да се тај моменат верно транспонује у песму. Тако се субјект суочава са проблемом оспољавања осећања и доживљаја, као својеврсне алијенације којој у том захвату мора подлећи: „Размишљам: опис и нарација убијају поезију, јер свет / увек виде као нешто споља, намећу нам дистанцу. / А опет, чиме и како говорити о све-

ту и себи, / ако не тако, описујући и причајући?”. Песник се суочава са поступцима који посредују између две равни постојања, а који умањују поетски значај доживљаја. Ето, језичке препреке приликом артикулације света који субјект пројектује из себе. Ипак, проналази средње решење: „Закључујем: опис и нарација, да, али некако постранце, / Гледати на другу страну, хтети говорити нешто друго, / а у ствари истиснути, изрећи тај опис, ту причу”. Но, укида интелектуални потенцијал стваралачког домишљања, предајући првенство доживљају и новосентименталистичком постулату о приоритету осећајности у поезији. У њему проналази одговор и избегава компромис: „Само, заморна су и узалудна та умовања. // Осећање – једино је оно битно. Имати га у себи, / из њега говорити. Све се онда склопи како треба, / сви описи и приче постају поново топли, / обраћају нам се говором без дистанце”. Тај конотативни потенцијал проналази у самом средишту, унутрини песничког круга, зачетку песничке путање којом се жели описати круг и направити слика: „Некада се осећање крије у простој замени / неких детаља. Довољно је, на пример, / рећи: у котарици коју та жена носи / налазе се звезде, сунце и месец. / А котарица је застрта велом извезеним / од прозирног, невидљивог ваздуха. // И још: то није жена, него твоји дани / и ноћи који беже од тебе, а ти / покушаваш да их зауставиш, желиш / да их чврсто стиснеш у наручје. // И, наравно, прозор на којем стојиш / и све то посматраш, јесте то, прозор, / само у пренесеном смислу”. Субјект мора да се отвори за све духовно-чулне потенцијале како би унутрашње пејзаже, налик онима у стварности могао да оживи. Денотативно прераста у конотативно значење, али без међусобног укидања, јер је прозор метафора Блејкових врата, пролаза ума и имагинације из којег потиче цела слика и њено ауторефлексивно озрачје. У том конотативном потенцијалу се умањује сам центар наративне гравитације, као картезијаски *cogito*, или као катализатор емотивних и имагинативних доживљаја. „Док ти ниси ти, ни у једном смислу. // И ето, тако поезија оживи.”

Карановићев субјект увек говори квалитативно и квантитативно другачије од оног што му је иманентно, што је блиско његовој потреби самоартикулације. Зато се окружује метафизичком и поетичком тишином као идеалом: „Ништа тишину не окончава”, рећи ће у последњој збирци: „Као да си доспео / на трг, у само / срце небеског града”. Његов лирски алтер его има перманентну тенденцију да пробије опну језичке конструкције света како би га задобио, како би завладао њиме, а заправо како би га оплеменио за нови метафизички садржај и трансцендентални доживљај. Тако у песми „Поред прозора” из збирке *Светлост у налету* говори: „Нижеш речи све даље, и даље, / још, и још, као да томе / нема краја, и као / да не знаш да реч / није ваздух, није небо, / ни отисак прста на стаклу / није. Језик јесте прозиран / али оно што се кроз њега види / невидљиво је”. У том покушају се налази полазна тачка Карановићевог превазилажења језика као детерминанте постојања његовог (не)видљивог лирског субјекта.

Блиске и елементарне ствари, појаве и феномени интересују субјект. У том примарном егзистенцијалном регистру, поткрепљеним ниском, једва звучном песником интонацијом, субјект обитава и окупља се у центар наративне

гравитације, ширећи, притом, простор за имагинативни чин. Сведени и стишани просторно-временско-песнички координантни систем, субјекту омогућава да се смисаоно разабере, имагинативно рашири и да продре до метафизичког принципа одакле поезија полази. Субјект таквом поезијом, коју остварује у своје последње четири збирке доспева до света идеја. Карановић, међутим, ако узмемо лексичко-стилски ниво у обзир, не измишља нови језик, не ствара неологизме, не распара стандардну синтаксу или записује асоцијативни ток мисли, већ освежава, метафоричко-симболички и смисаоно опишава постојећу језичку матрицу, из које извлачи нова значења. Преведено на структуралистички речник, Карановић приликом метафизичког реанимирања знака, истражује и преиспитује означено означитеља, који је у дијахронијском поретку током модернизма и постмодернизма избрисан, односно ослобођен, или прецизније отуђен од примарног означеног. У томе се огледа трансконцептуална, транс-сентименталистичка и транссимболистичка димензија његовог певања.

Ипак, кроз цео процес имагинативног домишљања, чији нам исход дозвољава да пратимо управо кроз медијум песме, он одговор покушава да пронађе у метафоричко-симболичком поретку, оствареном у успелој песничкој слици на самом телу поезије, али и у ономе што се дешава пре стварања, иза или испред стваралачког песничког дискурса, испред језика, као симболичког посредника имагинације, као оквира реализације песме. И ту песнику као ствараоцу дозвољава изједначење са Богом ствараоцем. Јер, ако имагинација и надахнуће претходе писању, и сами по себи су неизрециви, непрозирни, несвесни и неспознати, онда је песник раван Створитељу, као у песми „Стварање”: „Ако човек говори, и сваком / својом речи он ствара / човека. // Каже: крв, и велико море / подиже се у пустињи / свемирског срца. // Човек каже: риба, и одмах / почиње да плива кроз / ваздух и сопствену мисао. // Узвикне: птица! и опет се / ствара човек, само / много лакши и хитрији. // Човек ствара човека и сав је / обузет тиме. Ништа друго / не види, ништа не дотиче. // Понекад у сну човек осети / да је створитељ. Истог / часа, дах му се кида, // он се трза, немирно, и буди, / из сна излази као створење, / као неко ко се са напором сећа // понеке слике, атмосфере, / и више ничег. И збуњено / гледа у невидљива врата” (*Унутрашњи човек*). Карановић постулира нову онтоологију стваралаштва. Штавише, о томе у самом стваралачком процесу неспутано говори, творећи тако јединствен, ничему налик, универзум. И то ради нимало наметљиво и бахато, у негирању овог света и Божјег поретка и промисли. „Доволна је једна реч. Слово. / Тачка коју оловка утисне / на хартију – не већа / Од мрава / Који стоји мирно на земљи.” Карановићев скептицизам не инклинира ниҳилизму. „Чак ни то: једна помисао / Или осећање, / Један покрет, један трзај / Душе – макар учињен / Тек у инат ништавилу.” Враћање поверења у језик који оцртава ту прозирну границу представља превладавање постструктуралистичке неверице у језик. За Карановића није све само игра речима, већ су речи игра стварности имагинације и стварности изван ње. Имагинација општи са стварношћу путем песничког језика и ту се испољава Карановићев радикализам, јер тек тим путем субјект укида гносеолошку сумњу и долази до самосознања. То сведочи и једним експлици-

тним аутопоетичким исказом, у, како песник на једном месту каже, „форми беспштедне исповести” у интервјуу за часопис *Реч* 1997. године: „А што се тиче песничког језика, морам да кажем да се мени чини да он никада није ни изгубио непосредност и свежину, него да управо ти квалитети, непосредност и свежина, реализовани на безброј различитих начина, и у безброј звуковних прелива, од једног језика и чине песнички језик” (Карановић 1997: 11).

Бележимо и да је наслеђе на којем Карановић промишља свој лирски субјект оно које је изгубило стару, логоцентричну, трансценденталну представу субјективности, а које је присвојило њену метафизичку децентрираност. Она се у поезији открива као врело зачудности, те као, према Брајовићевој елаборацији, „*потенцијално непресушно исходите изразитих и зачудних песничких слика, као инстанце, наиме, која је, изгубивши своје трансцендентално средиште или 'осовину', задобила слободу да постане полуга неспутане, највећим делом себи препуштене песничке имагинације*” (Брајовић 2000: 13–14). Сходно томе, поезија друге половине XIX и прве половине XX века према том постулату фигурира као језички еклатантан израз дехуманизације и одсуства духовног идентитета, јер се „*модернистичко-авангардистички децентрирани лирски субјект* појављује у два само на први поглед опонирана ‚облика’ или модуса: као још увек *персонализован* и као *деперсонализован*” (Брајовић 2000: 14). Истовремено, ова поезија духовноисторијски фигурира и као простор, који у ужем поетичком кључу посматрано, дозвољава губитак центра наративне гравитације субјекта. Тај центар је сопство, фундамент самоидентификације која се испољава кроз нарацију, песничку или вануметничку (в. Sabine Coelsch-Foisner 2005: 70–71).

Код Карановића, међутим, лирско ја, које полази из дисперзивног метафизичког врела и чиме остварује ефекат зачудности, све време покушавајући да га присвоји као парадигму аутопоетичке регулације, умногоме преузима улогу когнитивног и емпиријског ја и поетско-интелектуалном снагом их обједињује. Оно покушава да се самоинтегрише. Тиме слуги повратак хуманизацији. Код њега се померање догађа искључиво у оквиру спознајног и језичког искуства, које дакако садржи и другачије мисаоне и интелектуалне нивое, као услове песничке и животне самоспознаје. Али, песник то измештање из центра омогућава са пуном свешћу о томе које је његово метафизичко и поетичко извориште, односно упориште: „Већ сам био поменуо како ми се чини да сам се у почетку кретао по граници, дуж некакве замишљене танке линије повучене између језика и поезије. Сасвим је природно да сам касније избио и у нека друга и другачија гранична подручја. То такозвано ‚искуство границе’ мени се чини неком врстом предуслова за настанак поезије. Сигурност је највећа у центру, у средишту, али се одатле најмање и види. Да би човеку указао шири видик, он нужно мора да изађе на неку границу, да доспе на неки од рубова онога што се назива општим искуством. Ту почиње авантура личног постојања, а поглед са те границе поприма ризик и лепоту једног личног погледа” (Карановић 1997: 12).

Етичко, онтолошко и гносеолошко разабарање и промишљање се одвија у чину стварања песме као новог онтолошког простора. Аутопоетичка

свест проистиче из момента таквог спора – зато је она двострука. Субјект има свест о себи као ствараоцу, али испољава и накнадну свест о створеном као месту које указује на његово постојање и његов позив. Освешћујући поетички самосвестан чин писања, којег није никада до краја свестан јер му је иманентан, већ мора остати у заходу несвесног, што имплицитно и експлицитно подвлачи сам Карановић у својим лирским творевинама, есејима и интервјуима, субјект се десубјективизује, самоотуђује, и изнова потом осубјективизује. Самоалијенација песничког субјекта омогућује дисперзију а потом и импозитију његовог присуства у песми. Тако песма настаје. Тако се њено биће гради од тишина којима су посуте речи и које их спајају у језик. У процесу самоотуђења субјект се прелама између унутрашњег предела, чији је део, али коме измиче са једне стране сама имагинација, и која је увек флуидна, а са друге опажај стварности и света око субјекта, и језика који ту имагинацију и тај опажај, мора да отелотвори. Стварност је, међутим, за субјект нестална и пропадљива, увек му измиче, као и читање и стварање песме, чак иако су то синхрони процеси: „Ти нешто читаш, можда / ову песму, али слова / клизе, топе се, веју / на све стране. Покушаваш / да се удубиш у свет / нестваран, треперав / као онај у срцу глечера / или у честицама песка / неке пустиње” („Додир”). Преиспитивање се одиграва када субјект сагледа своју песничку творевину у односу на свет. Она полази из света, самоостварује се, на извештан начин, постаје самодовољна, али и даље има потребу да се интегрише у ванпоетичку реалност, доказујући тако метафизичку компетенцију. Компетенцију двоструког присуства – у животу и ван њега.

Имагинација оживљава тело језика, чак и када оно означава чулно поимање и ствара песму. Језик са друге стране, имагинацију и унутрашњу дијалектику субјекта транспонује у спољашност, ослобађује и трансформише за спољни лик песме, спољашњост света, јер је и субјекту свет приказан са спољне стране. То је она егзистенција из које субјект стваралац, као њен саставни део, као креативни процес посматра, промишља и записује у језик. Отуда та ступњевитост аутопоетичког стања, која је својство иманентне поетике Војислава Карановића. Другостепеност песничке самосвести овог песника је, како мисаоно и духовно постулирана и спозната, тако и песнички и иманентно људски стваралачки артикулисана, јер само тако би могла бити поетички легитимна и сазнатна. Ту тајну и то искуство иманентног хуманог креационизма које фигурира у идеји песнички самосвесног субјекта Карановић варира готово све време.

Са Карановићем се, зато, морамо помирити у оној тачки где после апсолутне поезије као једине самоспознаје, захтева и елементарност постојања. „Пишем махом једноставне песме, / разумљиве ономе ко се у њих / унесе.” Флуидност песничког универзума и метафизичко-духовну инкантацију, коју предочава метафоричким начином: „И гусеници, да крене / међу влади овде сплетених речи, / не би тешко пало да се снађе / у том лелујавом зеленилу. / Златне зенице сунца брзо упију / капи росе што се блистају / на ивицама, или по површини / ових стихова. Гледај у то / нетремице, јер визија у трену / одлеће, чим се макну трепавице” („Поезија настаје”, *Светлост у налету*). На

крају препознајемо орфејско очуђење, приређено само за реципијента којем је песма директно и упућена. Њу сведочи, али не све приметнијом сведеношћу лирског израза и симболичког простора – како углавном помишља критика – већ изразом који покушава да урони у тишину и који сажимајући свет и језик као део тог света описује вишеструкост живљења у самој песми, стога и све богатство поимања песме које се крије када се отворе врата имагинације. То искуство сведоче и последње строфе песме „Признање” из збирке *Унутрашњи човек*: „А онда, увек долази тишина, која / поништава сваку победу, / и ратове чини тужним и смешним. // И још долази иследник, који врата / отвара нагло, без размишљања, / и не чује тишину”.

Репетитивност песме која носи наслов „Поезија настаје” или „О писању поезије” има мистични карактер, *аутогеличну* функцију, теургијску вредност и сведочи карановићевски аутентичан духовни потенцијал. За формулисање такве премисе помаже нам и сам Карановић приликом једног експлицитног аутопоетичког исказа у разговору за *Летонис Матице српске*: „У свакој мојој књизи постоји песма под називом *Поезија настаје*, што је, поред осталог, мала симболичка ознака да и даље трагам за одговором на питање *Како поезија настаје?*. Као и у животу, у поезији су битнија питања него одговори. Лично проживљена и јасно остављена питања, много су драгоценија од било ког одговора. Чудо настанка песме и мистерија постојања поезије мене и даље фасцинирају. О томе довољно говоре песме са том, како се то каже, аутопоетичком цртом. Али о томе још убедљивије говори чуђење, и осећај тишине, које сваки пут осетим када се суочим са питањима: *Шта је песма? и Како настаје поезија?*” (Карановић 2012: 1038).

Песма настаје у вакууму, специфичној просторно-временској ситуацији или димензији. Ствара је песник о њој говорећи/певајући, у ситуацији самоартикулације лирског субјекта и у тренутку читања песме. Карановић нам приређује нови духовно-чулни моменат – моменат преображења лирског субјекта – неопходан за прекорачење језичких баријера или њихово освајање и за песничко самодосезање ствараоца као демијурга. И као што се Исус преобразио пред својим ученицима на планини Тавор (Матеј 17, 1–5, Лука 9, 28–36), тако се и песнички лик лирског субјекта наочиглед реципијента преображава у Карановићевој песми. Таворска светлост која се оне ноћи приликом Исусовог преображења јавила везује се за мистично искуство, божанску енергију, а она омогућује излазак из себе и враћање суштини. Отуда *светлост у налету*.

А процес или доживљај, који понире у свеколико људско искуство, којим песник кроз песничко дело постиже преображење, како показује већи део историје светске и српске књижевности, јесте *епифанија* (*теофанија*) – деликатан и пролазан моменат из којег искрсава стваралачко надахнуће уметника. Може бити изазван вишом инстанцом, која се, како и Џојс епифанију разумева у *Портрету уметника у младости*, у том, чулима и поимању недовољно артикулисаном моменту, уметнику објављује, а коју је овај спреман да кроз посебан сензибилни и когнитивни филтер оваплоти у свом делу. Таква конгенијалност, духовна сродност, макар у уметничком поступку нереализована

до краја – већ дата у наговештајима – наставља да се оспољава у делу и након завршетка стваралачког процеса, односно онда када то дело постане жива и самосвојна духовна и културна чињеница. Тако оно постаје једна објава Богосиласка или духовног трептаја уметника, његових јунака, порука његових мотива и идеја, али и објава коју рецепијент у сусрету са таквим делом мора да искуси и доживи. Због тог момента, који је инициран новопатетичним духовно-метафизичким искуством, Војислав Карановић припада магистралном току свеколике књижевности.

Канадски филозоф Чарлс Тејлор сматра да је епифанија духовни лук или континуитет у разумевању природе уметничког стварања, који зачиње од романтичарског периода, да би преко симболизма и уметничких праваца окупљених око назива „модернизам” претрајао до данас. У тој објави, како тврди Тејлор, сажима се и централно разумевање уметничког дела, његово полазиште и исходиште. „Овим термином желим да изразим управо схватање уметничког дела као места манифестовања које нас доводи до присуства нечега што је иначе неприступачно, а што је од највишег моралног или духовног значаја. У питању је манифестација која такође дефинише или довршава нешто чак и док га открива” (Тејлор 2008: 627). Тејлор сумира два различита модуса на које једно дело може да произведе епифанију, с тим што се равнотежа током протеклог века померила од једног од њих ка оном другом: „У другом модалитету који преовлађује у XX веку, не мора више бити јасно шта дело представља или да ли уопште ишта представља. Место епифаније се померило ка самом делу. Велики део модернистичке поезије и непредстављачке ликовне уметности припада овој врсти. Али чак и кад је реч о првом обрасцу, који називам епифанијама бића, није више довољно чисто миметичко разумевање уметничког дела. То је зато што циљ више није једноставно представљање, већ преображавање кроз представљање, чињење предмета ’прозирним’” (Тејлор 2008: 627–628). Имајући те аспекте на уму, можемо закључити да Карановићева поезија, као супстрат различитих књижевноисторијских и поетичких искустава епифанијског, иницира својеврсну дихотомију таквог искуства, јер се лирски субјект, прелазећи из децентрираности у логоцентричну позицију, из којег полази песнички експресивистички захват, преображава током представљања поетичког процеса, док, са друге стране, средиште епифаније помера и задржава у бићу песме. Он, дакле, све време покушава да надвлада субјективизам.

Кроз песму „О писању поезије” из *Светлости у налету* чулно и епифанијско се мешају, смењују своје позиције и надопуњују песникову визију писања. Он се песмом, као тековином надахнућа, одуховљује и изједначава са егзистенцијалом. То не чини класичним поступком писања на папиру. Песма је овде за субјект духовно-ментални акт који показује у самом стваралачком процесу своју метафизичку димензију. У метафори јабуке, која архетипски инклинира спознању, можда и греху спознања, крије се тајна изазова или понуде, јер субјект је држи на длану. Први и други члан метафоре су заменили места. Песма се изједначава са плодом природе, а песник са створитељем који ће на јабуци, а потом и „на невидљивој кожи ваздуха”, попут каквог ал-

хемичара „створити” стихове без било каквог материјала, дакле – ни из чега. Интересантно је да песник дозвољава фингирани чулни надражај створеног, али тек толико да упути да се ради о дубинском чулу које се отвара ка ванчулном (јер ваздух је прозиран), и које спаја видљиво са невидљивим, појмљиво са непојмљивим. Тај езотерични приступ у схватању песничке вештине, изнесен као идеал, доприноси метафизичкој спознаји.

Карановић нам у истоименој песми из збирке *Наше небо* предочава настанак онтолошког крајолика коришћењем логосно-песничких поступака. У том контексту призива почетак Јеванђеља по Јовану, али и Књигу Постања. Аутор је изједначен са творцем и ствара свет од речи. Међутим, овде је лирски субјект мултипликован, полицентричан и као да представља више лица која се састварају – а окупљају се у песнику. Тај реторички елемент упућује и на песнички манифест или програм којим Карановић жели да сугерише своја поетичка начела. Занимљиво је да пре стварања песмом тај полифони лирски субјект жели да деконструктивистички измакне свакој постојећој речи, оној која је смештена у речник, и да продукује разлику, попут Деридине *разлуке* (*différance*), као нову индивидуу, као иновативно песничко откриће бивствујућег: „Називали смо себе именима / другачијим од оних што / налазе се у злехудом сивилу / речничких мочвара. // Онда смо неким глаголима / почели да померамо / значења: // видим те – значило би нешто / као: смрт саму себе стеже / у разнобојан загрљај; // желим те – означавало / покрет душе, излазак / из тунела на светлост // На крају, придеви / и прилози одређивали су / особине које то и нису: // жив – није било више од / замаха крилца / инсекта у летњој ноћи, // мртав – тек тренутно / набирање тканине / таме”. У померању значења познатих традиционалних речи огледа се то домишљато избегавање окорелих смислова, али и модернистичко депатетизирање, а потом и постмодернистичко семантичко испражњење означитеља. Предочава се обновљено значењско поље поетичких топоса, које у себи окупља метафизичку дијалектику изласка из стварности и окупљања око нове стварности коју доноси поезија. Како са глаголима, тако и са прилозима и придевима без којих поезија не може, субјект уноси метафизичко измицање постструктуралистичкој тежњи да језик буде арбитар стварности. Тај захват инклинира новој гносеолошкој димензији поетско-стваралачког акта. У том процесу укидају се јасно потцртане границе између живота и смрти, разумевања, поимања или доживљаја ствари, те се постулира нови духовни поглед и озраче. Кулминативна тачка, а можда и тачка од које све почиње јесте тишина, као извориште и као коначно исходиште песничког као стваралачког, а не моделативног прегнућа: „Наднесени над / простор празан и пуст / осећали смо поглед тигра / што вреба из прашуме тишине”. Ова песничка слика би могла стајати и на почетку песме. Њоме се круг затвара, али и оставља отворено семантичко поље о коначном смислу зашто се пишу песме. Последњи стихови илуструју невидљиву инстанцу која се налази у непрегледном и недогледном пределу који поезија не може да захвати. Човек-стваралац, песник, осећа поглед те инстанце, симболички прослеђене као *тигар*, али сам не може да је види, јер је смештена у онтолошкој димензији која је песништву недосежни иде-



ал. Уколико бисмо могли да начинимо идејно-поетску синтезу збирке *Наше небо*, рекли бисмо да се у њеном аутопоетичком домену развија тенденција ка трансценденталној димензији певања и песми која успешно комуницира са оностраним.

Последња Карановићева збирка пружа еклатантан пример промењене позиције у коресподницији између поезије и живота. Онтолошки обрт се дешава у свести самог субјекта у чину писања. Песма „Поезија настаје” то искуство и наговештава: „Живот покушава да уђе / у поезију, / хоће сам да буде поезија”. Овде Карановић докида традиционално мишљење да поезија следи живот. У свести његовог субјекта дешава се супротан процес. Песник то доказује следећом песничком сликом: „Ако поезија расте, / претвара се у планину, / и све ближа је небу, / живот је уз њу, лебди, / као облак уз врх / покривен снегом”. Условном реченицом субјект заправо шири онтолошки простор поезије на рачун егзистенцијалног простора. Он у њој дозвољава и духовни раст у висину. Зато је она попут планине – постаје велика и несавладива. Живот, међутим, постаје тек облак, оно што као варљива природна околност, тренутни облик, не постоји заправо, самим тим се и не креће, већ је флуидно и лебди. Зато се живот усељава у поље поезије. Штавише, како сведочи Карановић, покушава да јој продрма темеље, да јој одузме онтолошку хегемонију: „Као упорни таласи, живот / подрива тло под њом, / чини да поезија / дрхти, тетура, / једва одржава / равнотежу”. А такав философски смисао коресподенције између живота и песме или њихово помирење, песник експлицира на следећи начин: „Поезија је лепа зато што је обасјана самим животом. А живот, сви то знамо, опире се правилима и обилује несавршеностима: разнолик је, непредвидив и суштински – неухватљив. Не могу га ни речи, без обзира које, ухватити и исказати” (Карановић 2012: 1038–1039). Песник нам на крају песме „Поезија настаје” открива разлоге живота за овакво понашање, и тако сам прави поетичко-метафизички заокрет: „То што живот жели, / јесте као море, / или планина, // као реч у којој се / планина подиже / и баца у море”. Ово је немогућа мисија живота у тако постављеној метафизичкој констелацији, јер са аспекта традиционалног поимања ових метафора, планина је неосвојива, море је непрегледно и бесконачно, необузвано, али она планина, изграђена у наручју речи, несталнија је и неодрживија од сваког облака. У универзуму од речи нигде нема ослонца. Онтолошки посед речи, који је по својој суштини логоцентричан, може допустити да поезија узрасте до неслућених висина, али и да се сурва у други облик егзистенције, јер је као стваралачка форма, као духовно-историјски феномен неспутана и неодржива. Ипак, живот и даље остаје да жели ту реч из које се све ствара, из које се ствара поезија, која му је онтолошки примарна. Карановић је у овој песми начинио храбар потез, радикализујући своја ранија поетичка начела и продубљујући поетичку мисао о томе које је место поезије у животу. Доживљај света у песми „Поезија настаје” уноси новину утолико изненадније и невероватније што представља занављање логоцентричне структуре песничког универзума. У њему, ипак треба имати на уму, поезија и живот коегзистирају. Карановићев субјект се враћа логоцентризму, проналази га у себи. Он више

није ни индивидуа, ни субјект затворен у себе (Лакан), већ извор симбола, перцепције, значења.

Карановић повлађује тишини својим песничким језиком како би могао да чује где се заиста крије сопство. Да би се имагинација распрострала, да би наступила музичка тишина, односно духовна симфонија тог простора, коју само песма распознаје, све спољашње у песми мора да утихне. Ако се отисци доминантне језичке стварности, као примарног гносеолошког постулата, како тврде постструктуралисти, минимализују, лирско ја задобија наративни идентитет. Стога, у тој елементарности бивствовања Карановић задобија метафизички добитак. У тишини ка којој инклинира само песнику својствена песма остварује се трансцендентална могућност, а њу нам субјект као своје искуство објављује. Песник покушава да реконституише наративни идентитет, који ће бити могућност интегрисања расутих остатака личности и ревидирања целовитости сопства. Једино би у повратку сопству, који „држи заједно два краја ланца: сталност карактера у времену и постојаност само-сталности сопства” (Рикер 2004: 173), могао да на сихронијској равни превлада вечну дихотомију између света и песме, односно логоцентричног романтичарског и полицентричног модерног субјекта, односно човека-нашег савременика. Он, дакле, лирском субјекту твори засебну, ако не и једину могућу онтолошку супституцију – у песми, у бићу уметничког, песничког језика за себе, као врхунског подвига песничке самосвести. Песник и стваралац у нашем случају, међутим, и поред све добре воље, не представљају исти ентитет, већ два лица једне појаве, која се међусобно траже, надопуњују, преклапају или супростављају. То га свакако не спутава да преиспита бесконачан низ могућности којима се стиже до песничког сопства као тежишта, као логоса, као идеалног *locusa* тишине.

## ЛИТЕРАТУРА

- Брајовић 1997: Т. Брајовић, *Речи и сенке: Избор из трансимболистичког песништва деведесетих*, Београд: Просвета.
- Брајовић 2000: Т. Брајовић, „Decentrirani subjekt kao poluga pesničke imaginacije”, u: Dragan Stojanović, *Ph 4: Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, Београд: Filološki fakultet, str. 7–21.
- Епштејн 2010: М. Епштејн, *После будућности: судбина постмодерне*, Том 1, превела Радмила Мечанин, Београд: Драслар партнер.
- Žižek 1976: S. Žižek, *Знак / Означајтељ / Писмо: прилог материјалистичкој теорији означајтељске праксе*, Београд: Младост.
- Žižek 2008: S. Žižek, *Испитивање реалног*, приредили Reks Batler i Skot Stivens, превео Милан Брдар, Нови Сад: Академска књига.
- Jerkov 1997: A. Jerkov, „Иманентна поетика”, u: Dragan Stojanović, *PH: Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, Београд: Filološki fakultet, str. 9–27.

- Jerkov 2010: A. Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: Dekonstitucija*, knjiga prva, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo.
- Karanoviћ 1989: В. Карановић, *Записник са буђења*, Нови Сад: Матица српска.
- Karanoviћ 1991: В. Карановић, *Жива решетка*, Нови Сад: Матица српска.
- Karanoviћ 1997: V. Karanović, „Stvarnost nije nešto definitivno i dovršeno”, razgovarali Tihomir Brajović i Saša Jelenković, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 32, 1997, str. 10–15.
- Karanoviћ 2004: В. Карановић, *Светлост у налету*, Београд–Врбас: Плато–Витал.
- Karanoviћ 2005: В. Карановић, *Дах ствари: изабране песме*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”.
- Karanoviћ 2007: В. Карановић, *Наше небо*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Karanoviћ 2011: В. Карановић, *Унутрашњи човек*, Краљево: Повеља.
- Karanoviћ 2012: В. Карановић „Поезија као откровење”, разговарао Саша Радојчић, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, јун 2012, стр. 1034–1043.
- Lakan 1983: Ž. Lakan, „Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi”, preveli Danica Mijović i Filip Filipović, u: *Spisi: izbor*, Beograd: Prosveta.
- Lakan 1986: Ž. Lakan, *XI seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*, tekst priredio Jacques-Alain Miller, prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed.
- Lić 2012: V. B. Lić, „Igra po strani: dekonstrukcionistička kritika Dž. Hilis Mile-ra”, prevela Vanja Radaković, u: *Polja: časopis za književnost i teoiju*, Novi Sad: мај–јун 2012, број 475, стр. 127–136.
- Malarme 1979: S. Malarme, „Čista poezija: beleške za predavanje”, u: Pol Valeri, *Knjiga o Malarmeu: pesnikova sećanja*, prevod i predgovor Kolja Mićević, Sarajevo: Svjetlost.
- Miler 2005: Dž. H. Miler, „Karakter”, Beograd: *Txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, јун 2005, Beograd, стр. 61–85.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Сопство као други*, превео Спасоје Ђузулан, Београд–Никшић: Јасен.
- Tejlor 2008: Č. Tejlor, *Izvori sopstva: Stvaranje modernog identiteta*, prevela Sofija Mojsić, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Coelsch-Foisner 2005: S. Coelsch-Foisner, “The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos – Mode – Voice)”, *Theory into poetry: new approaches to the lyric*, Edited by Eva Muller-Zettelmann and Margarete Rubik Amsterdam–New York: Editions Rodopi–NY, стр. 57–79.

Jana M. Aleksić

A POEM FROM THE SILENCE  
(Immanent (auto)poetical contemplation of Vojislav Karanović)

## (Summary)

After a strong strike of neosymbolists, a generation of poetically diverse poetic voices who question the borders of language, culture, poetry itself, and who lead an extensive dialogue with their own tradition, hit the Serbian poetic scene in the 90s. There stood out Vojislav Karanović, a poet from Novi Sad, with his authentic poetic style. A poet of wide imagination, intimate world of a human, lyric silence, metaphysic challenge, but, above all, a poet of extreme self-consciousness shown in his autoreflexive lyrical writing entitled “The Poetry Arises”, “About writing poetry” or “Poetic space” which occur, without exception, in all of his artistic books, starting from the second collection “Minutes from Awakening” from 1989 up until the last one called “The Man Within” from 2011. This work is an attempt of argumentation of the methods and mechanisms Karanović applies in his articulation of metapoetic self recognition and to account the metaphysic frames of his spiritually-poetic experience in the last four collections of poems.

Марко С. АВРАМОВИЋ\*  
Институт за књижевност и уметност  
Београд

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## РАЗВОЈ ПЕСНИЧКЕ САМОСВЕСТИ У ПОЕЗИЈИ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА\*\*

У уводном делу нашег рада осврнућемо се на специфичан положај песничког дела Александра Ристовића у нашој књижевности, а затим ћемо се у његовом главном делу фокусирати на присуство метапоетских елемената у Ристовићевој лирици. Присуство поетичких исказа и фигура прагнемо од ране фазе овог аутора, све до књига *Та поезија* и *Улог на сенке* са краја седамдесетих и почетка осамдесетих година, када поетички искази заузимају изузетно важну позицију у Ристовићевој лирици. На крају ћемо се кратко осврнути и на Ристовићеве касније песничке књиге, посебно на *Светиљку за Ж. Ж. Русоа*.

**Кључне речи:** метапоезија, поетички искази, поетичке фигуре, песничка самосвест, аутопоетика.

*Песма мора да се опире интелигенцији / Скоро успешно*  
Волас Стивенс

Положај песничког опуса Александра Ристовића у српској књижевности је специфичан. Иако је пуних тридесет пет година неуморно издавао песничке књиге код еминентних издавача и у својим зрелим годинама добио неколико најзначајнијих српских песничких награда (*Змајеву*, *Дисову*, *Бранко Миљковић*), овај песник је остао без ваљане критичке интерпретације. Недовољно интересовање књижевних критичара и књижевних историчара најбоље се очитује у томе што у знаменитој и данас релевантној *Историји српске књижевности* Јована Деретића овај аутор није ни споменут.<sup>1</sup> Да пара-

---

\* mrkavramovic@yahoo.com

\*\* Текст је настао у оквиру рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст” (178016) Института за књижевност и уметност, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>1</sup> Интересантна је регресија када је у питању Ристовићев статус у књижевноисторијским приручницима, пошто се у *Послератној српској књижевности 1945–1970* Предрага Палавестре Ристовићев опус разматра заједно са делима генерацијски му блиских стваралаца (в. Палавестра 1972). Један други историчар књижевности и критичар Света Лукић, у својој *Савременој југословенској књижевности*, пише о Ристовићевом једином, и данас заборављеном роману *Трчећи под дрвећем* као једном од репрезентативних дела нове српске прозе (в. Лукић 1968).

докс буде већи, ради се о једном од најобимнијих и тематски и морфолошки најразноврснијих песничких опуса у целокупној српској књижевности, који, у више од двадесет, за живота и постхумно објављених песничких књига, укључује краће и дуже песме, песме у прози, поему *Кост и кожа*, велики број песничких минијатура и два, слободније речено, романа у стиховима о детињству и одрастању. Ипак, малобројни књижевни критичари који су у њему писали ставили су његов опус на веома високо место у српској поезији друге половине двадесетог века (в. Зорић 1995, Микић 1996 и 2011, Радојчић 2003).

И са антологијама поезија Александра Ристовића није имала више среће, па тако нису ретки избори српске поезије који стихове овог песника у себи не садрже. Миодраг Павловић, иако прво издање своје антологије српске поезије завршава стиховима Ристовићевог исписника Јована Христића, а у нека каснија издања укључује и неке од Ристовића млађе песнике (Љубомира Симовића и Вита Марковића), не увршћује стихове овог аутора у своју чувену антологију. Поезије Александра Ристовића нема ни у познатој, у више издања и на више језика штампаној, *Антологији модерне српске лирике* Милослава Шутића, као ни у антологији српског песништва двадесетог века Вука Крњевића. Исто тако, његови стихови се не налазе ни у антологији *Поезија и традиција*, коју је саставио Богдан А. Поповић,<sup>2</sup> док је у пре неколико година изашлој вишетој антологији српског песништва Мирослава Ерегића, Александар Ристовић заступљен са само једном песмом из ране стваралачке фазе. Такође, његове поезије нема ни у генерацијском избору *Укус осамдесетих*, који је сачинио Миодраг Перишић. Значајан простор Ристовићевој поезији даје само Миливоје Марковић у својој *Антологији послератне српске поезије* из 1992, који и у напомени која уз овај избор иде напомиње да се у Ристовићевом случају ради о песничкој громади коју је српска књижевна критика пропустила да ваљано вреднује (в. Марковић 1992: 100). Ристовићев статус у антологијама се у новије време ипак поправља на боље, па је тако у антологији српског ПЕН центра на енглеском језику *Places we love: An anthology of contemporary Serbian poetry* из 2006. године, чији је приређивач Гојко Божовић, Ристовић стављен по броју песама раме уз раме са генерацијским, али и поетички му блиским Иваном В. Лалићем, Јованом Христићем и Бориславом Радовићем. Такође, и у књизи *Неболомство* – панорама српског песништва с краја двадесетог века, састављаној за хрватског читаоца исте 2006. године, Бојана Стојановић Пантовић поезији аутора *Хладне траве* даје значајан простор. Да је Ристовићев статус парадоксално много бољи у антологијама српске поезије за „спољну употребу”, потврђује и знаменита, у САД објављена, антологија српске поезије *The horse has six legs* из 1992. године коју је саставио Чарлс Симић, и у којој је Александар Ристовић, заједно са Васком Попом и Новицом Тадићем, представљен као најзначајнији аутор модерне српске поезије. Чарлс Симић је, иначе, до

<sup>2</sup> Додуше, овај изостанак Ристовића из антологије Б. А. Поповића би могао бити прилично разумљив, с обзиром да се књига појавила 1971. године, а најбоље и истински значајне песме и књиге Александра Ристовића ће се тек касније појавити.

данас остао можда и највећи заљубљеник у Ристовићеву поезију, о чему сведоче и две књиге изабраних песама овог аутора које је он превео, приредио и објавио у Америци (*Some other wine and lights* 1989. и *The Devil's lunch* из 1999<sup>3</sup>), као и несвакидашња похвала коју је предговорима ових књига изрекао поезији нашег песника.

Статус Ристовићевог дела, можда је, ипак, највише вреднован у песничким генерацијама које су после Ристовића дошле, па се тако утицај његове поезије осећа код истакнутих песника, сада већ средње генерације, савремене српске поезије попут Војислава Карановића, Саше Радојчића и Саше Јеленковића (види о томе и Стојановић Пантовић 2006: 8–9, 226), али и код неких песника из нашег најмлађег литерарног нараштаја, попут Бојана Васића. Занимљив дијалог са књижевним делом свога оца у својој поезији повремено води и Ана Ристовић, такође истакнута савремена песникиња. Као илустрацију Ристовићеве рецепције и њених противречности, ваља навести и речи Васе Павковића: „Када мислим о Александру Ристовићу, чини ми се да у српској поезији друге половине двадесетог века не постоји песник таквог значаја и утицаја, а да се о њему мање писало” (Павковић 1999: 111).

Да је Ристовића невоља са критиком пратила од самога почетка песничког деловања сведочи и текст Данила Киша, написан током 1960. године као реакција на појаву прве песничке књиге Александра Ристовића *Сунце једне сезоне* 1959. године. После изрицања великог броја похвала на рачун поезије младог песника, Киш у свом тексту осуђује бојажљивост и немар тадашње југословенске кичевне критике, која је на појаву првенца талентованог песника реаговала ћутњом. У наставку свог осврта Киш Ристовићу предвиђа велике успехе код будуће критике, као и присуство у бројним антологијама (в. Киш 2006: 407–414). Ово Кишово „пророчанство” изречено на Ристовићевим песничким почецима и до данас се није (или бар не сасвим) остварило. Као што је Киш пишући о Ристовићевој поезији на почетку стваралачкога пута покушао да предсети будућу судбину његове поезије, тако је, када је Ристовићев опус био завршен, стојећи крај његовог ковчега, Милош Стамболић, главни уредник Нолита, знајући за углед који поезија Александра Ристовића ужива у неким песничким круговима изрекао да је време Ристовићевог живота прошло, али да време његове поезије тек долази (в. Стамболић 1994: 708). Међутим, и данас, скоро двадесет година после песникове смрти, његов опус у нашој књижевности и култури стоји у знаку парадокса и противречности, као дело песника који је цењен, а непознат, који је међу најзначајнијим српским песницима, а нема га у обимним књижевноисторијским приручницима, који је као песник утицајан али се о њему мало пише, познатији у иностранству него код куће, чије време стално долази, а никако да дође.

Ипак, иако волимо и парадоксе и противречности, мора се признати да се број текстова посвећених Ристовићевом књижевном делу у последњих неколико година знатно увећао. Томе је посебно допринео зборник *Поезија Александра Ристовића*, објављен у Чачку 2011. године, под уредништвом

<sup>3</sup> Књига *The Devil's lunch* представља за сада последњу објављену Ристовићеву књигу стихова.

Радивоја Микића. Овај зборник не доноси само квантитативни помак у вредновању Ристовићевог песништва, већ, чини нам се, и квалитативни. Наиме, у неколико текстова овог зборника, мења се досадашње у критикама утврђено мишљење да се овај песник током година врло мало мењао. Више аутора зборника, међутим, у својим прилозима назначује да је Ристовићево певање током година итекако било подложно променама и условно речено развоју. Иако промене унутар Ристовићеве поезије нису детаљно у зборнику описане, и већина аутора ову особину његовог песништва помиње у другом плану својих текстова, важно је истаћи овај мали заокрет у тумачењу овога песника. Наиме, када се направи увид у целокупни песнички опус Александра Ристовића, јасно се уочава да се овај песник током свога стваралаштва мењао на више планова, иако су, наравно, постојале и константе током целога Ристовићевог песничког пута. Промене се код Ристовића дешавају на тематском плану, плану стиха, песничких форми, присуства и одсуства ироније. Једна од најоучљивијих разлика између његове ране и зреле песничке фазе јесте присуство песничке самосвести или метапоезије у Ристовићевом песништву, и та разлика ће у наставку текста и заокупити нашу пажњу.

Као и код великог броја модерних песника, и у опусу Александра Ристовића сусрели су се песнички таленат и критичка свест, па је тако поред стихова овај писац аутор и неколицине занимљивих есеја и фрагмената у којима се разматра природа поезије и песничког стварања. Међутим, поред есеја, критички говор, говор о поетици налази се и унутар Ристовићеве поезије. У ствари, овај критички говор ће, како Ристовићев стваралачки век буде одмицао, све више бити саставни део његове поезије, а све мање бити изражаван кроз есејистику и критичке записе о другим писцима.<sup>4</sup> Преплитање песничког и поетичког говора у Ристовићевој поезији кулминираће двома збиркама са почетка његове зреле фазе,<sup>5</sup> а то су: *Та поезија* (1979) и *Улог на сенке* (1981). Говорећи о овим Ристовићевим остварењима, као председник жирија који је Александру Ристовићу доделио Змајеву награду, Борислав Радовић

<sup>4</sup> Александар Ристовић је највећи број својих есеја о поезији („О поетској аутентичности“, „Аскеза песме и аскеза песника“, „Читачи поезије“, „Пут ка фрагменту“) написао средином шездесетих година, током оног периода његовог стваралаштва који смо означили као „прелазни“ (види фусноту 5).

<sup>5</sup> Одлучили смо се да Ристовићев песнички опус поделимо на неколико етапа. Под првом фазом његовог стваралаштва подразумевамо песничке збирке из првих неколико година његовог певања, објављене у распону од књиге *Сунце је једне сезоне* (1959), преко књига *Име природе* (1962) све до збирке *Дрвеће и светлост унаоколо* (1964). Након ових књига у Ристовићевом стваралаштву долази до фазе коју бисмо условно могли означити као „прелазну“. У овом периоду Ристовић не објављује само песничке збирке, већ експериментирше са жанровима, па поред песничких књига *Венчања* (1966) и *Текстови* (1969), објављује и свој једини роман *Трчећи под дрвећем* (1970), као и збирку поетске прозе *Писма сањалици* (1972). У Ристовићеву зрелу фазу, коју опет обележавају искључиво песничке књиге, убројали смо збирке: *О путовању и смрти* (1976), *Та поезија* (1979), *Улог на сенке* (1981), *Нигде никог* (1982), *Дневне и ноћне слике* (1984), *Слепа кућа и видовити станари* (1987). Песничке књиге које се поетички надовезују на зрелу фазу, а ми их приписујемо позном стваралаштву песниковом јесу: *Празник луде* (1990) и *Хладна трава* (1994). У ову фазу свакако спада и обимна песничка заоставштина Александра Ристовића, пре свега књига *Светиљка за Жан Жак Русоа* (1995).



исто је тако запазио главну особину која краси зрела песничка остварења Ристовићева, а по њему то је „свест о сопственим могућностима и сопственој мери; и способност да се тој свести, коначно, подреди и читав песнички поступак, да се стави њој на располагање и у службу. Та свест је, превасходно критичка [...]” (Радовић 1983: 756).

У Ристовићевој раној фази, међутим, веома су ретки стихови у којима се на експлицитан или имплицитан начин износе поетички ставови. Овде ћемо рећи да се поетички ставови износе на експлицитан начин путем поетичких исказа, а имплицитни путем поетичких фигура, према мишљењу Александра Јеркова (в. Јерков 1995). Ова два начина исказивања поетичких ставова у књижевном делу заједно чине аутопоетику једног писца (в. Перишић 2005: 615–626). У првих неколико збирки, поезија Александра Ристовића се сва креће у троуглу човек–жена–природа, са акцентом на овом последњем мотиву. Као један од ретких примера „певања поетике” у овој раној фази, издваја се песма „Природности”. Из њенога наслова може се много закључити о раним Ристовићевим поетским идеалима и тежњама. Његово опевање природе је у овим стиховима често идилично, без икакве напетости и дисонантних тонова карактеристичних за модеран песнички исказ. Тако је песнички програм младог Ристовића изнет у овој песми прилично једноставан и своди се верно транспоноване света природе који га окружује у стихове:

„Ја хоћу да унесем у песму оно / што ослушкујем напољу док се обара дрвеће, / прелетање свитаца изнад плавичасте шуме / и човека који лежи са птицом на рукаву” (Ристовић 1962: 30).

Чак је и смрт, која се у овој песми јавља, само део природног тока. Зато лирски субјект на крају и може да каже:

„Ја одлазим даље невероватно спокојан, / потпуно одговоран пред свим елементима Природе” (Ристовић 1962: 30).

Ова Ристовићева рана лирика и у њој изнет песнички програм у великој мери је русоовски обојена. Природа је место где се човек враћа спокојству, на супрот модерном животу, који је у овим песмама потиснут на крајњи руб, а град се као његов симбол именује као „страшно место”. Идилична слика сагласности човека и природе неколико пута се варира у овим раним књигама.

Након ове прве три тематски и стилски прилично уједначене књиге, у књигама Александра Ристовића из друге половине шездесетих и прве половине седамдесетих влада велика разноликост песничких, и уопште књижевних техника и поступака, па нам се са ове дистанце чини да су његова остварења из тих година била нека врста полигона за различите књижевне експерименте, у којима је овај аутор тражио свој истински глас. Тако је збирка *Венчања* најдоследнија песничка интерпретација дела Волта Витмена на српском језику, у којој Ристовић увежбава и присваја Витманове карактеристичне песничке поступке ритмичног понављања и употребу дугог, слободног стиха, на граници прозе. Наредну збирку *Текстови* Ристовић, пак, склапа од неколико доста разнородних песничких блокова: једног испеваног у симбо-

листичком духу, испирисаног Млармеом, другог у коме се налази неколицина песама у прози и трећег састављеног од песама испеваних на античке теме, што свакако подсећа на у том тренутку врло актуелне стихове Јована Христића и Велимира Лукића, па донекеле и Борислава Радовића из песничке књиге *Маина*. Занимљиво је да се у овом одељку збирке налази и песма која носи наслов *Пуста земља*, што свакако асоцира на тада међу српским песницима веома присутно Елиотово дело.

Што се тиче стихова окренутих ка самом песништву, у овим Ристовићевим књигама, они су и даље тек спорадична појава његове поезије, али би се из *Текстова*, ипак, могла издвојити песма „Хомер”, која сигнализује својеврсну промену и заокрет до кога ће у његовој поезији доћи. Наиме, док се у већ помињаној песми „Природности”, истиче идеал природног живота и наум да се он у стиховима верно пренесе, у песми „Хомер”, старогрчки бард се поставља као узор изворног песника. Ристовић у својој песми више не говори о изворном садржају који треба пренети уобичајеним дескриптивним поступком, већ као идеал и тежњу поставља певање на природан, изворан начин, које ће чинити јединство са оним што је казано. До изворности се сада не долази дескрипцијом, већ самим чином певања. На овај начин у наредним Ристовићевим књигама ће сама дескрипција, али више не идиличног крајолика, већ веома разнородне свакодневице, увек ићи руку под руку са преиспитивањем саме природе песничкога чина и исказа.

Интересантно је навести и један одговор на анкету Александра Ристовића о развоју наше послератне поезије, написан баш при крају ове песничке „прелазне фазе”. Он сматра да је највећа вредност и највише достигнуће развоја наше поезије у томе што је постала самосвесна: „У томе осећам и њену јединствену вредност насупротив бројним токовима и узгредницама, њен развој не треба схватити у ономе што је подражавалачка сигурност, но пре у томе што се она (послератна српска поезија – М. А.), стално се преиспитујући, домогла извесне самосвести” (Ристовић 1971: 442). Из ових песничких речи би се могло као логичан наставак извести, да је и сам Ристовић као основну тежњу, и основну вредност до које треба стићи у сопственој поезији видео песничку самосвест. Може се претпоставити да је, као и доброг дела наше послератне лирике, то био и његов циљ и идеал. Он му се у наредним књигама потпуно и окренуо.

Критички, метапоетски говор у Ристовићевој поезији, кулминирао је у књизи карактеристичног наслова *Та поезија* из 1979. као и у наредној *Улог на сенке* из 1981. Ова метапоетска нит ће и после ових књига остати трајно присутна у његовом песништву, све до последњих завршених збирки *Хладна трава* и *Светиљка за Жан Жак Русоа*, објављених тек након песничке смрти. Поетоцентричност ће стога постати једно од главних обележја Ристовићеве зреле и позне лирике. Ова његова заокупљеност самим песништвом може се, можда, у нашој поезији упоредити једино још са песничким искуством Борислава Радовића, у чијој лирици аутопоетички слој игра, вероватно, још значајнију улогу.

У својим метапоетским стиховима, али и у целокупној својој поезији која је окренута различитим видовима стварности, Александар Ристовић ће до краја остати окренут непрестаном преиспитивању песничког језика и средстава, као и различитих видова стварности које својим песничством покушава да обухвати. Уводна песма књиге *Та поезија* која носи наслов „Увод у стварање према начелу опште поетике”, доноси тврдњу да оно што је стварно и оно што је измишљено време држи у истој шаци. Дакле, према Ристовићу, густина постојања измаштаног и песнички створеног иста је као густина „стварног”. Можда су чак ствари песнички створене и трајније, о чему сведочи следећа песма ове збирке „Јабука у гостионици”. У првом њеном делу лиски субјект нам описује како, корак по корак једе јабуку, која на крају нестаје пред његовим очима. У другом делу песме, пак, дешава се нешто посве друго:

„И нека сјајна реченица као светао кончић / стиже до мојих уста право из утробе: / настаје опет јабука / са руменилом, мирисом и прозачним ткивом, / са семенкама које се виде споља, / не Јабука сазнања, / него истинит облик, исцурео између размакнутих прстију / дословце у вечност” (Ристовић 1979: 10).

Песник, по свему судећи ствара оно што остаје, прозачан, вероватно нематеријалан, али „истинит облик” јабуке, која није никакав симбол, нити архетипски плод спознања добра и зла. На тај начин се обична јабука путем тог прозачног ткива песме преводи у вечност. Али, да би створио трајан песнички предмет, песник мора ступити у присан додир са материјалним, у овом случају он мора појести јабуку, да би се и на основу тог искуства родила песма.

Поезији и песнику Ристовић у својим стиховима врло често даје веома високо место, тако и у песми „Кап воде”, из исте збирке, песник својим стиховима покушава да да „известан смисао нареду који је у стварима / што нам се нуде посредовањем чула или / понетањем стварног и измишљеног” (Ристовић 1979: 11). Песма „Средиште” из књиге *Та поезија* говори о песнику као о оном на чија уста говори божанство „реч по реч / из једног непрегледног / сјаја чије време заустављено” (Ристовић 1979: 37). Поезију Ристовић исто тако ставља и изнад прозе („Песма у одбрану поезије”).

Међутим, не говори се у Ристовићевим стиховима увек тако о поезији и песницима, постоји и њихова друга страна. Она је најбоље представља у песми „Беда поезије”:

„Кукавна је поезије, / успиње се да досегне оно што би се могло назвати вечност, А као дете је / у наочарима, / са својом старудијом метафора, придева и поређења...” (Ристовић 1979: 14).

Према Ристовићу као да постоји несагласност између онога што би поезија требало или желела да буде и средстава која јој стоје на располагању. Као да јој средства позајмљена из других области, „крхотине филозофије” и „драмски поступак”, нимало не помажу. Као да се Ристовић овде залаже са својеврсну чистоту поезије, без поступака и средстава својствених другим сферама људског духа, али чини се да је управо у томе „беда поезије”, што такав чист, ексклузивно поетски језик није могућ, па се песма завршава:

„Кукавна је поезија / потребне су јој трубе, прасак, ланчић од железа, завојито степе-  
ниште / и светлуцање у Ничем” (Ристовић 1979: 14).

Тако се сама поезија у Ристовићевим стиховим час представља као без-  
упитна вредност и дар богова, час као нешто маргинално и слабшано, па  
чак и као нешто саблажњиво и проблематично. Песничку збирку *Улог на  
сенке*, отвара песма „Саблажњив однос” у којој се писање стихова види као  
делатност која иступа из уобичајеног распона људске егзистенције. Док се  
осталим људима деле хаљине, пашњаци, јабуке, мршава стока, шуштаве нов-  
чанице или скупочени предмети, кључеви од тамнице или кључеви од куће,  
песник каже:

„Него мени дај друго / Овај папирић од свиле / И перо које лети с једног његовог  
краја на други / Нижући слова” (Ристовић 1981: 5).

Поезија и песнички позив су „нешто друго” у односу на све остало, али  
не нешто божанско и узвишено, већ помало ишчашено и первертирано, о  
чему сведочи и сам наслов песме. Књига *Улог на сенке* доноси нам и једну  
песму која нам одгонета природу песничке инспирације и сам начин ства-  
рања – у питању је песма „Речник”. Према тој песми, тренутак стваралаштва  
се не може насилно уловити нити позвати, нити испланирати. Песник се на  
све начине труди да призове инспирацију и то му никако не полази за руком,  
али онда изненада након дугог чекања:

„Ево где ме дотакну познатим прстом / И онда све било је лако предусретљиво го-  
тово понижавајуће / Као одгонетка која се сама нудила / У хрпи чињеница / Вукући ме за  
рукав / Стављајући ми перо у шаку / И испишујући управо оно што сам хтео / А да нисам ни  
био свестан да заправо то хоћу: / Прилежност и одуговлачење” (Ристовић 1981: 250).

Оно што је овде занимљиво јесте чији је тај прст под чијим додиром пес-  
ник добија идеју шта и како да пише. Толико нам песник, ипак, не открива.  
Наравно, ни у овој краћој песми није изостао благо ироничан обрт на крају,  
иначе чест у Ристовићевим стиховима, па су тескоба и одуговлачење од којих  
је песник желео да побегне постали матерјал и тема будуће песме.

Ристовић у својим стиховима такође промишља и будућност поезије јер

„Време великих песника канда је прошло / Долази време малих песника / Па онда  
збогом ти Леопарди ти Хелдерлине или ти Т. С. Елиоте / Добродошли ви који сте уистину  
мали песници / И чија слава не досеже / Ни до суседне улице / И чија поезија има за чита-  
оце / Неколико њих који се такође баве поезијом” (Ристовић 1981: 15).

Иронијски дискурс постаје веома чест у Ристовићевој зрелој поезији,  
међутим, Ристовић и тај свој иронични стил, такође, преиспитује и излаже  
порузи, па песма „За истим столом”, критички говори о свеприсутном иро-  
нијском исказу модерне поезије:

„Поезија где не иде без ироније / Тако бар вели тај и тај односно онај и онај / не  
можете једноставно без тога [...] Поезија не иде без ироније / Веле неки / И на вама је да  
то утвудите / Ако вам је стало / Да саставите коју песмицу / Или уопште ако себе сматрате  
песником / Макар и у кругу / Уже породице” (Ристовић 1981: 12).

Поред оваквих поетичких исказа, Ристовић у својим стиховима користи и поетичке фигуре. Једна од најупечатљивијих у књизи *Улог на сенке* јесте фигура ткаље која у свој разбој утвива околину и самог лирског субјекта. Наслов песме је врло симптоматичан, и открива нам кључ у коме треба читати песму, он гласи: „Један од начина да останемо бесмртни”. И сам наслов књиге *Улог на сенке* чини једну поетичку фигуру. Бавити се поезијом према Ристовићу значи управо то, кренути у потрагу и заложити се за нешто што је тако неухватљиво попут сенке. У својим песничким приказивањима разноликог предметнога, и не само предметнога света, Ристовић управо покушава да ухвати сенке ствари, њихову другу страну, да тако кажемо, оно што се у њима непрестано преображава. Доживљавајући све што га окружује као нешто што се непрестано мења и стално измиче, један од повлашћених симбола Ристовићеве поезије, и, зашто да не, поетичка фигура *par excellence*, постаје „њено величанство жаба”. Она која је до јуче била принц, сутра ће бити ко зна шта друго. Тако лирски субјект док је држи на длану и посматра каже:

„она гледа у мене из неког другог простора. / из којег је донела хладну крв, / мокру кожу / и рекао бих могућност да се више пута преобрази / не губећи ништа од оног што је имала у почетку” (Ристовић 1979: 44).

Фигура жабе тако можда постаје савршена метафора, или можда синегдоха за целокупну поезију песника *Хладне траве*. Биће из ниских животних слојева, често на маргини, физички ружно, а све су то места на којима је Ристовић тражио инспирацију за своју лирику, али и биће које се свакога часа може преобразити у принца. Баш зато што је у могућности да покрије толики распон, а распон је оно до чега је песнику *Слепе куће и видовитих станара*, можда, највише и стало, жаба постаје чест мотив Ристовићеве поезије.

Када је овај метапоетски ток једном задобио у Ристовићевој поезији значајно место, он се у његовој лирици, како смо већ напоменули, трајно задржао. Такорећи, све песничке књиге објављене након збирке *Та поезија* и *Улог на сенке* снажно су обележене овом аутопоетичком нити. Поменимо само овде песму „Не губећи из вида ни једно биће ни предмет” из књиге *Нигде никог*, затим песме „О претварању воде у вино” и „Песник се обраћа својој супрузи” из збирке *Дневне и ноћне слике*, као и „Метафизичари на окупу” и „Критика поезије” из књиге *Слепа кућа и видовити станари*. И песникова последња за живота довршена, а тек постхумно објављена збирка *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*, садржи у себи неколико песама чији је предмет само песништво. За Ристовића поезија и песничка делатност се и у овој књизи указују проблематичним и амбивалентним. Тако је песник у један мах неко ко се игра дечијих игара, а у другом постаје онај који се игра с Богом „умешавши прсте у његов посао” (Ристовић 1995: 70). У песми симптоматичног наслова „Час поетике” Ристовић своје сопствено стваралаштво подвргава преиспитивању. Најпре нас лирски глас, врло вероватно под утицајем тада распрострањених постулата постмодернизма, уверава о немогућности да се пева о „велики темама”, да би се затим он представио као песник који, тражећи

„велику тему”, спонтано долази до стотина малих тема. Међутим, поново правећи обрт песник каже:

„мале теме проглашавам великим / и пишем о њима с потребном озбиљношћу. / Убеђен у то да убеђујући друге и сам биван уверен да су то што чиним / изузетно вредна ствари које се не тичу никог доли мене” (Ристовић 1995: 77).

У овим стиховима песник себе ставља у ефемерну позицију, јер ако се последњи стихови схвате у иронијском кључу, испада да је то о чему песник пише нешто неважно и непотребно. Песник у модерном свету, а поготово песник Ристовићевог типа, који пише „субјективну поезију која је одувек имала веома мали број читалаца и чија је ’друштвена функција’ била сведена на нулу” (Ристовић 1971: 443), постаје личност трајне маргине. На изванредан начин овај песнички, поетички став се и рефлектовао у рецепцији песника Ристовића двојако. Као равнодушност критике, али и као заинтересованост млађих песника који су ову позицију песника, коју је Александар Ристовић уписивао у свој опус, препознавали као своју.

## ЛИТЕРАТУРА

- Зорић 1995: Павле Зорић, „Између идиле и трагедије” у: Александар Ристовић, *Мирусци и гласови*, Београд: СКЗ.
- Јерков 1997: Aleksandar Jerkov, „Immanentna poetika”, *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*: PH 1, Beograd.
- Киш 2007: Danilo Kiš, *Varia*, Beograd: Prosveta.
- Лукић 1968: Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska književnost*, Prosveta: Beograd.
- Марковић 1992: Миливоје Марковић, *Антологија српске послератне поезије*, Београд: Научна књига, Конекс.
- Микић 1996: Радивоје Микић, *Песма: текст и контекст*, Приштина: Григорије Божовић.
- Микић 2011: Радивоје Микић, „Песник Александар Ристовић” у: *Поезија Александра Ристовића*: Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”.
- Павковић 1999: Vasa Pavković, „Pesma i njena senka – čitanje pesama Aleksandra Ristovića”, *Reč* 53/54, Beograd.
- Палавестра 1972: Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност*, Београд: Просвета.
- Перишић 2005: Игор Перишић, „Прилог за дефиницију термина *аутопоетика*”, *Књижевна историја* год. 37 бр. 127, Београд.
- Радовић 1983: Борислав Радовић, „Двоструки завет: поводом Змајеве награде Александру Ристовићу”, *Летопис Матице српске*, год. 159, књ. 441, бр. 4, април, Нови Сад.
- Радојчић 2003: Саша Радојчић, *Поезија време будуће*, Нови Сад: Алфаграф.
- Ристовић 1962: Александар Ристовић, *Име природе*, Крушевац: Багдала.

- Ристовић 1971: Aleksandar Ristović, „Opređeljenja: oblici i mogućnosti pesničkog izgaza”, *Savremenik*, godina XVII, knjiga XXXIII sveska 5. maj, Beograd.
- Ристовић 1979: Александар Ристовић, *Та поезија*, Београд: Нолит.
- Ристовић 1981: Александар Ристовић, *Улог на сенке*, Београд: СКЗ.
- Ристовић 1995: Александар Ристовић, *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*, Београд: Нолит.
- Стамболић 1994: Петар Стамболић, „Поред ковчега Александра Ристовића”, *Књижевност*, год. 58, књ. 99, бр. 7–8–9 (јул–август–септембар), Београд.
- Стојановић Пантовић 2006: Војана Stojanović Pantović, *Nebolomstvo – panorama srpskog pesništva kraja XX veka*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.

Marko S. Avramović

THE DEVELOPMENT OF POETIC SELF-AWARENESS IN THE POETRY  
OF ALEKSANDAR RISTOVIĆ

(Summary)

As often with modern poets, poetic talent and critical perception meet in the work of Aleksandar Ristović, and therefore this author has created, beside poetry, several interesting essays and fragments, examining the nature of poetry and poetic creation. However, critical speech, speech about poetry, is also contained within Ristović's verse. In fact, in Ristović's later creative years, these poetic statements will increasingly become an integral part of his poetry and they will be less expressed through essays and critical notes on other writers. That meta-poetic current of his poetry will culminate in the books *Ta poezija (That Poetry, 1979)* and *Ulog na senke (A Stake in Shadows, 1981)*, published at the start of his mature creative phase. The analysis of those two books and their poetic statements and figures is the central theme of this paper.





Бранко М. ВРАНЕШ  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## ПРЕИСПИТИВАЊЕ ГРАНИЦЕ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

Рад представља критички дијалог са монографијом Александра Јеркова *Смисао (српског) стиха* о кризи критике и граничном положају песништва у савременом добу.

**Кључне речи:** Јерков, Александар (1960–); *Смисао (српског) стиха* (2010); граница; поезија; модернизам; постмодерна; *хермејеутика*; *де/конституција*; *само/оспоревање*; *мар/гино-критика*; ведрина.

У времену у коме смо – како је то приметио један од учесника овогодишњег састанка – принуђени да оправдамо сопствено постојање, ускоро ће и у академским круговима бити ретка прилика да критички размишљамо о смислу и актуелности поезије. Критика би требало да нас приближи проблему, у овом случају, битка поетског дела. Зато је хајдегеријанском заборау у који питање о смислу песништва запада паралелан заборав истинског смисла критичког мишљења.

Жиранова иронична опаска да је протекли век наликовао више на „век симпозијума” него на „век критике” опомиње да се појавни вид историјских кретања не мора поклапати са суштинским губитком динамике.<sup>1</sup> Постоји фина *граница* између присуства појаве и смисла који се полако од ње одмиче. Ипак, у немаштини у којој се мисао о песништву затекла има нечег ослобађајућег. Лишени великих система и претензија, имамо прилику да се отворено и са мање илузија запитамо о нашем месту и о нашој улози.

На тој непостојаној граници са ишчезнућем, шта може бити важније од разумевања истинских сразмера задатка који је пред критичком и, најзад, академском заједницом – да се очува простор хуманитета, макар и као лепа илузија. Мислити и данас о питањима књижевности привилегија је коју губимо ако нисмо у стању да је као такву разумемо. Зато ће овај текст превасходно бити посвећен дијалогу са радом критичара. Тај дијалог полаже право

---

\* brankovranes@sbb.rs

<sup>1</sup> Žirar, Rene. „Tiresija i kritičar”. U *Strukturalistička kontroverza*. Prir. Eudenio Donato i Ričard Meksi. Prev. Jasmina Lukić. (Beograd: Prosveta, 1988): str. 31.

на један несавремен привид, граничну важност песништва и критичке мисли о поезији.

Граница између ствари и речи, битка и филозофског говора о њему, књижевног дела и критике, а посебно немогућност да се та граница превлада и потреба да се она не запостави, пронашла је у мишљењу Лакана, Фукоа и Дериде епохалан израз. Рекло би се да подсећање на такав хоризонт мишљења није само израз теоријске носталгије. Трагедија теорије и јесте у томе што непосредност, у коју се желимо избавити из посредовања између и унутар језика и ствари – не долази, чак и када смо на ове апорије заборавили. Трагичко сазнање не мора бити жељено да би било могуће.

У последњим књигама Александра Јеркова,<sup>2</sup> са којима бисмо желели да поведемо дијалог, пребивање на овој трагичкој граници има вредност актуелне чињенице:

„Лакан, Дериде, Фуко и француска теорија, само са једним заносом који нарочито позни Витгенштајн није више имао да би себи дозволио да немогуће остане немогуће а да дискурс и даље чини оно што увек чини, напосто су градили на *граници* која не може да се логички, епистемолошки и прагматички унапреди, може се само пребивати на њој и са ње гледати на обе стране: у реалност која је увек посредована, и дискурс, који увек посредује и самога себе” (I, 86–87).

Мислити о тој граници и на њој уједно значи вратити се питању о смислу песничкога дела, о разлозима његове свевремености и савремености. Данас смо све више наведени на закључак да је говорити о суштини књижевности постало сувишно у разматрању књижевних текстова. Литерарност, сматра се, није много више него једна стара предрасуда. Ипак, дисперзија савременог проучавања књижевности у културолошким истраживањима не мора представљати разлог за сентиментална присећања или теоријски ресантиман. Позиција критичара који бира да остане на граници између одбацивања прошлих и формирања нових предрасуда може бити повољна.

Из такве перспективе, виде се последице површног прихватања, као и површног одбијања, теорија о аутономности уметничког дела, којима је била наклоњена прва половина протеклог века. Раздвајање књижевне и егзистенцијалне проблематике лишава књижевност једног од њених основних и најбољих својстава, делотворног обликовања онога што се некада називало људски дух. Такав поступак десупстанцијализује критичку мисао. Јерков је препознао да се теорија песништва не може излагати независно од филозофије целокупног људског живота. То није повратак утилитарној функцији

<sup>2</sup> Монографија Александра Јеркова *Смисао (srpskog) стиха* замишљена је као трокњижје. Без обзира на то што су до сада објављена прва два тома, у њима се огледа целина студије. У *Смислу (srpskog) стиха* аутор засебне огледе посвећује Лази Костићу, Јовану Дучићу, Владиславу Петковићу Дису, Милошу Црњанском, Момчилу Настасијевићу, у првој књизи, и Стевану Раичковићу, Миодрагу Павловићу, Ивану В. Лалићу, Љубомиру Симовићу, Матији Бећковићу, Браниславу Петровићу, Миловану Данојлићу, у другој књизи. Видети: Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: de/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010. Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga druga: samo/osporavanje*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010. У тексту ће се на наведено издање упућивати бројем књиге и странице у заградама.

уметности, нити потенцирање њене социјалне исправности. То је повратак књижевности тамо где је она одувек била, чак и када је тражила супротно, у инхерентан простор хуманитета и људскости.<sup>3</sup> Од свих облика кретања најтеже је оно које тек треба да вас доведе тамо где већ јесте – од Бенјамина до Дериде и Агамбена ово кретање у којем Јерков тражи своју путању је тек назначено.

Могло би се рећи да Јерков из савремене перспективе рехабилитује потцењени смисао античког појма калокагатије, хуманистичко садејство лепоте, добра и песничке истине. Дубоко хуманистичка визиура из које се сагледава појам књижевности, која је омогућила да Јерков у књижевности сагледа израз најбољих и највреднијих човекових настојања, поприма аутору својствену, истовремено ведру и нихилистичку боју. Она је проистекла из покушаја да се превлада раскол између савремене девалвације идеала и поверења у вредности хуманизма.

Литература је истовремено најилузорније и најпоузданије човеково добро. Оно постоји само у речима које читамо или говоримо, а да нам реално, у друштвеној стварности, није прибављено, тачно на *граници* између постојања и непостојања. У свету одређеном вољом за губитком, у коме је сваки тренутак који имамо уједно тренутак који од нас неповратно одлази,<sup>4</sup> у коме смо осуђени да присуствујемо сопственом умирању и умирању оних који су нам блиски, поезија је, мада у свему слабија од живота (I, 85), добро постојања. Поезија чува догађај живота, који самом животу, у непрестаном осипању, измиче (II, 51). Јерковљевим речима:

„Ми бисмо да кажемо да смо добро и говоримо да је добро. Али није добро. (...) Свет није добро.

Основни закон песништва је да сваки стих каже: жив сам, за сада је добро, чак и када ништа осим поезије није добро.

Основни закон песништва је, напославу, тај да поезија јесте добро” (II, 87).

Поред Павловићеве процене да су Настасијевић и Дис превасходно песници доброте,<sup>5</sup> или са њом сродних увида Драгана Стојановића о рајској

<sup>3</sup> Размишљајући о суноврату савременог критичког мишљења у служење друштвеним потребама, Јерков примећује: „Чак и када су у првом плану разлози еманципације – класне, расне, родне, географске... – све је то ништа у поређењу са лепотом саме лепоте као идеалом који је човек у хуманизму поставио равноправно истини и доброту, односно правди и слободи” (I, 22). Иако уважава самосвојност и важност лепоте по себи, има у тој примедби нечег од носталгије за временом када се лепота одликује постојања од хуманистичких идеала доброте и истине.

<sup>4</sup> Афирмација или препознавање *воље за губитком* положена је у темеље књиге Александра Јеркова. „Упркос потреби за продуженим или сталним трајањем, живот је само стални губитак најлепшег”, пише аутор (II, 51). Поред тога што значи могућност да се човек суочи са занемареном, а суштинском одликом постојања, у *вољи за губитком* аутор види израз оних племенитих настојања да се учини немогуће, да се поставе неостварљиви циљеви, унапред осуђени на неуспех, за које се једино и вреди борити (I, 84–85). Посебан израз *воља за губитком* налази у размишљањима о *ничем и одсутству* као бићу књижевног текста, којима ћемо се касније посветити. Непрекорачива *граница смрти*, после које више нема живота, о којој аутор пише у првој књизи, такође је форма трагичког *губитка* (I, 80).

<sup>5</sup> Павловић, Миодраг. „Момчило Настасијевић”. У *Есеји о српским песницима*. (Београд: Просвета, 2000): стр. 323–324.

лепоти/доброти постојања,<sup>6</sup> није лако сетити се када је у српској критици проблем доброте добио филозофски промишљено место. Код Јеркова, *добро* се из оквира света сели у чињеницу да истовремено у њему и изван њега има нечег тако несврховито испуњеног илузијама као што је поезија.

Основни закон песништва, доброту с ону страну светских граница, Јерков је искористио прилику да покаже у поезији Стевана Раичковића, у позној прозаиди у којој песник на телефонско питање забринуте старице одговара, усред бомбардовања Београда, да је све добро. Опстанак на самој ивици постојања сеже све до *међе* у песништву Јована Дучића, претежно и тумачене у таквом, егзистенцијалном кључу.<sup>7</sup> Патинирана Дучићева *међа* код Јеркова постаје симбол песничкога бића:

„У својој неизрецивости божја реч до нас допире једино туђим сведочењем (...) а ту ње саме заправо не може бити. Или, ако се то што је најважније заиста догађа, стиже до нас у мистичком надахнућу и изливању божје милости, премда у таквој непосредности ничега другог, па ни поезије, не би могло да буде. (...) Песништво је на тој *међи* реалности речи, реалности с оне стране речи и речи с оне стране реалности” (I, 205).

Поезија је, како Јерков уочава, одређена двема границама, оном према исказивости живота, а можда и пресудније поменутом границом према изрецивости трансценденције и апсолута. Тако је велико питање реалности или истинитости речи формулисано у фукоовском смислу границе између речи и ствари. Поетска, а поготово савремена поетска реч, опстаје у том парадоксалном међупростору, у тој лакуни између реалности и трансценденцијалности коју никада не може сасвим да превлада. Поезију модернизма сачињава управо неостварива тежња да оде са ону страну непрекорачиве границе. Њену величину одређује величина њеног неуспеха, немогућност поезије да буде оно што казује, и парадоксални покушај да премости раскол између речи и ствари (II, 146–147). Неспремност да се са боравком на тој граници помири довела је, аутор нас упозорава, до губитка стиха у поезији Миодрага Павловића, до њеног прозаизовања и приближавања филозофском изразу. Излаз, тамо где излаза не може бити, можда је једино парадоксална *воља за песмом*, у којој Јерков види песничко завештање Ивана В. Лалића (II, 178–190).

Рекли бисмо да је гранично искуство модернизма, додуше са јаким разлозима, у *Смислу (српског) стиха* универзализовано до саме суштине песничког чина. Сусрет са *ничим*, са одсуством или непредстављивошћу реалности и трансценденције, представља основно начело модернизма, али и родно место песништва у целини. Текст је, како се са иронијом мора закључити уз коначни смисао Раичковићеве потраге за оваплоћењем живота у песми, ипак *само* „одсутни живот” (II, 68). Трагика песништва је у томе што не успева да

<sup>6</sup> Стојановић, Драган. *Рајски ум Достојевског*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Досије студио, 2009.

<sup>7</sup> Упоредити: Петковић, Новица. „Песник ’страшне међе’”. У *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*. Изabraо и приредио Драган Хамовић. (Београд: Завод за уџбенике, 2007): стр. 78–85. Делић, Јован. „Поглед с међе: тема смрти у песништву Јована Дучића”. У *О поезији и поетици српске модерне*. (Београд: Завод за уџбенике, 2008): стр. 89–100.

нам пружи живот ка коме непрестано упућује, као што не успева да досегне ни коначни хоризонт трансценденције.

Коначно одредиште и граница коју песничка теодикеја не може да пре-корачи јесте *битак* књижевног дела. Понирући до онога што у тексту није речено, што је у њему одсутно, али му даје смисао, заправо смо у непосредном додиру са битком књижевног дела. У поезији, једноставно казано, нема ничега осим поезије. Поезија се храни сама собом. Од Платона и Аристотела до данас требало је да прође читава плејада књижевних праваца, школа и теорија, да бисмо наслутили прави смисао аутономије песничког дела. Поезија, ма шта у њој тражили, не може да нас одведе даље од саме себе. Поезија нас увек на себе враћа, и то „кружење” (I, 12) песништва унутар самога себе представља парадоксални начин његовог постојања.

Јерков шири значење аутореференцијалности са техничког утврђивања места у којима текст говори о себи, на аутономни и нужно аутопоетички смисао песништва као таквог. Аутореференцијалност јесте сама суштина песништва, а не само један од поступака којима се, поготово модерна, поезија служи. И поред тога, како изгледа, поезији модернизма поново припада повлашћено место, јер сам смисао поезије долази до епохалног израза управо у поетичкој самосвести модерног песништва. Ауторовим речима, *аутопоезис* није херменеутички став да је поезија обмана, у коме се тумач свети песништву које му не пружа оно што би највише желео – реалност. Аутореференцијалност значи „уместо обмане поезије читати поезију, у њој уживати не као у животу, већ животом уживати у њој” (I, 87). То је, аутор тврди, израз саморазумљиве, а опет толико занемарене и по живот горке жеље да „у поезији има поезије” (I, 61).

Зашто онда уопште одговарати на претежак захтев који негативна песничка онтологија поставља животу? Изгледа нам да позиција критичара зависи од одговора на питање како оправдати схватање да није постојање, већ његово одсуство, *ништа*, оно што је *добро*. „Апотеоза ничег” (I, 47) теоријски је захтев дијалектике песништва и друга велика Јерковљева преокупација. Апологију немогућег стремљења модернизма проналазимо у самом срцу свеколиких песничких напора. Очајнички племенит покушај да се у *ничему* оствари *све* и да се из *ничега све* створи, ауторовим речима, представља саму суштину књижевности (I, 84–85). По закону поетског упућивања и именовања, у књижевности је „*све* што је за човека најважније присутно одсутно” (II, 67 – подвукао Б. В.). Једино поезија, сматра Јерков, успева да *ништа* преобрази у *све*. Тамо где је живот сасвим одсутан, тамо где нема ничега, поетско посредовање трансформише небиће у најистинскије биће. Штавише, указује аутор, можда је досегнути *све* могуће само кроз плодносно и парадоксално *ништа*, као што се целина живота може имати тек тамо где самог живота више нема, на његовом крају, или – у књижевности (I, 85).

Тако беспштедно *ведри* *нихилизам* аутора, тамо где бисмо то најмање очекивали, отвара могућност новог хуманизма, оплемењеног колоритним и топлим тоновима. Та, како аутор каже, „поразна истина, да је све само стих”, представља један другачији, „деликатни”, *нихилизам* (I, 61). Деликатни, или

како га аутор потом назива, реални нихилизам, значи помак од хиперболисане ничеанске воље ка суптилној филозофији љубави према узалудном и немогућем. Свест да се у томе слабашном и несупстанцијалном *ништа* поезије садржи најбоље што је човек успео да човеку остави у наслеђе, да за њега вреди живети, и да за њега једино вреди живети, основни је покретач ауторове мисли. Оно поетско, сматра аутор, не налази се ни у стиху, а додали бисмо, проширујући ауторове дилеме, ни у поезији.<sup>8</sup> Оно поетско једна је од смислотворних сила унутар човековог живота, која свој најочигледнији израз проналази у песничком исказу. У тој љубави за *ништа* човековог живота, а не у дискутабилном покушају да човек над *ничим* тријумфује, лежи важан залог ове књиге.

Љубав, међутим, није нити би смела бити поштеђена најдубљих преиспитивања и неспокојстава времена у коме живимо. Не заузимају случајно дилеме о *вољи за песму* упркос разорној сумњи у њу, о могућности да од сумње у песму настаје поезија, толико важно место унутар Јерковљевих студија. Пред нама су трагови велике борбе да се смисао поезије сачува од савремене сумње у њен значај, од које ни аутор није заштићен. Зато је дискусија о смислу поезије увек и дискусија о смислу критике, и најзад, о нама самима.

Криза критике састоји се у удаљавању критичке мисли од битка књижевног дела, у неуспеху критике да се суочи са питањем како похранити ону процесуалност и разноврсност утисака коју читање књижевног дела побуђује. Погубна замена теза довела је критичку мисао до тога да љубав према књижевности, вољу да обелодани радост читања, супституише вољом да се књижевним делом овлада кроз тумачење. Критика је мртва иако се и даље пише, упозорава Јерков, јер „нема у критици места за постојање”, а „све у чему нема живота – мртво је” (II, 57).

Заборавили смо да заштитити битак књижевног дела, који је сам сопствени смисао, значи заштитити и битак књижевне критике. У том смислу, Јерков предлаже читање која је „нека врста живог трајања”, „процесуалности” наспрам окамењености књижевне историје и критике, стања несигурности и „неизвесности у тексту”, којима се придружује „неизвесност живота” (I, 32–33). Шта год под њиме подразумевали, битак књижевног текста опстаје у питању о њему, у сократовској несигурности и вечитој артикулацији. Могли бисмо казати да је то тачка на којој критика изневерава сопствене интересе. Тачка на којој је *радост* читања коју књижевност пружа важнија од критичке самодовољности и самозадовољства. Само ако битак књижевности у њој траје, критика може да буде равна изворној радости читања. Само ако у критици буде места за постојање, биће у њој места за *уживање* у њему.

<sup>8</sup> Питање *да ли је суштина поезије у стиху* аутор разматра у тексту о Раичковићу, и долази до недвосмислено одречног одговора. Питање *да ли је суштина у поезији* поставља се у наредном тексту о песништву Миодрага Павловића. Иако аутор алудира на могућност да поезија исказе суштину постојања или истину трансценденције, поднаслов текста могао би се читати и као наставак претходно постављеног питања – *да ли је суштина поезије у поезији*. Иако, како смо увидели, поезија за Јеркова почива искључиво на самој себи, она је, са друге стране, усађена у животне одговоре и ситуације, попут оне у којој на питање како смо, одговарамо да је добро. – Видети други том монографије А. Јеркова.

Савремена критичка мисао као да је, из разумљивог страха од сентименталности и произвољности импресионистичке методологије, занемарила потребу за овим суштинским паралелизмом критике са књижевним текстом. Савремена критика премештена је из области мишљења у област процедура мишљења. Она углавном није у стању да у мишљењу репродукује или евоцира непостојане могућности и процесуалност књижевног текста.

За Александра Јеркова криза критике није, међутим, почела са савременим добом, она траје од самих почетака критичког мишљења. У ширем историјском луку и са прикривеном иронијом, као заједничку црту целокупне историје мишљења о књижевности Јерков види пројектовање политике моћи тумача у сам текст, прилагођавање текста сопственој методологији и идеологији тумачења:

„Има нешто заједничко у историји тумачења од проспективне и нормативне поетике у антици до конвулзивног постструктурализма и деконструкционистичког изазова мишљењу о књижевности – на који то мишљење не уме да одговори па је тежиште интересовања умерено са тумачења на политичко деловање (феминизам, мањинске естетике, колонијализам, мултикултуралност, имагологија, и др.). Заједничко је то што књижевно дело ипак у крајњем исходу мора одлучивати о (својој) тумачењу, а не тумачење о делу” (I, 31).

Са лежерношћу коју дугује тежини, Јерков разоткрива разлоге капитулације савремене критике и парадоксе њене еволуције. На окамењеност и суштинску *ограниченост* критичког знања не утиче вечито мењање теоријских приступа који изнова полажу ексклузивно право на истинитост својих закључака. Можда је привилегија постмодерног или пост-постмодерног обезвређивања мишљења, да се, спознавши ову нелогичност, осмели да постави питање: на који начин, али и по коју цену се може напустити таутолошки ток историје критике, али и специфичне етике мислиоца?

Феноменологија различитих форми моћи које тумач, заједница тумача или једно време, свесно или несвесно, утискују у наше разумевање књижевности, један је од основних предуслова деконструкције наслеђених форми знања. Облици критичког *овладавања* текстом сежу од отворене цензуре до психолошких предиспозиција и предрасуда времена који ограничавају перцепцију тумача. Ставови критичара нису изузети од регулатива одређеног времена и простора. Често се заборавља колико они зависе и од афинитета и уверења самог критичара, па и жеље да се логички изведе и докаже исправност одређеног становишта. У жељи да објективизује своје закључке, књижевна критика занемарила је личност тумача, увек у одређеним просторним и временским координатама, и тиме још у већој мери подлегла субјективности. Уместо да се алтернатива сопственом стајалишту одгурне у страну, уместо да се помери на маргину све оно што се не уклапа у жеље интерпретатора, може ли се још увек изабрати другачије решење?

Концепт *хермејеутичког* читања који Јерков препоручује уместо политике интерпретативне моћи, поставља питање како довести другог до речи. Тај став је, са пуном свешћу о илузорности такве тежње, посвећен идеалу текста који себе тумачи. У основи, Јерковљев концепт представља крити-

ку херменеутичке воље за апсолутним разумевањем и мајеутичког дијалога. Док херменеутика у другој увек препознаје себе, мајеутика представља „лукавство” у коме „други само отвара уста” (I, 56), сведен на средство демонстрације наших сазнања. Смисао *хермејеутике* јесте расветљавање сопствене улоге у сазнајном процесу, да би се сачувао истински дијалог са собом и са другим, и тако у „конфлику интерпретација” (I, 61) порађала једна мењајућа, флексибилнија истина. Циљ коме жели да допринесе критичка методологија Александра Јеркова јесте „одбијање да се покори (...) политици критичке моћи” (I, 33) која се пројектује на текст. У њему зато има тежине и обавезности етичког става.

Да би се *хермејеутички* дијалог постигао, истраживач мора да буде спреман да, у динамичном процесу *де/конституције*, преиспитује не само сопствена становишта и начин мишљења (I, 57), него и персоналне разлоге из којих та становишта заступа. Тада ће линеарном доказном поступку критичар супротставити отвореност за различите перспективе тумачења, и то најприлежније када једна *оспорава* другу. Дијалог са другим биће омогућен тек када другачија тумачења учинимо саставним делом свога, када појемо у сусрет ономе „што се лицемерно усваја а да не оставља *трага* у самом тумачењу” (I, 32). Тада ћемо бити у стању и да промене сопствених критичких начела и ставова кроз време схватимо само као један вид таквог *самооспоравања*. Једном речју, „*де/конституционално* читање” јесте читање „које проверава саморазумљивост општег става и сопственог становишта и којем је важно не само да изгради један заокружен суд већ и да разоткрије оно што му противречи и што га *самооспорава* или *маргинализује*” (I, 31 – подвукао Б. В.).<sup>9</sup> У том духу, оно у исто време „гради и разграђује сопствено становиште, (...) разграђује и гради другачије становиште” (I, 32).

Оваква стратегија читања, по аутору, није начин да се заштитимо, већ да се вољно не приклонимо предрасудности епохе у којој живимо. Доводећи све у сумњу, можемо покушавати да видимо управо то што се *не види*, што је *маргинализовано*, а не само оно видљиво. Треба преиспитати полазишта епохе и сопствене намере управо тамо где су од нас најскривеније. Маргинокритика, притом, „није замишљена да би се механички сагледало шта је на периферији, (...) већ шта је у самом средишту књижевности, ту под најјачим светлима рефлектора, маргинализовано”, дакле „оно што је у самом средишту остало невидљиво” (I, 152).

Парадоксално, прави задатак књижевне критике није формулисање мишљења, већ отварање могућности мишљења. Природа критике у том погледу се подудара са одсуством које је у природи књижевног дела. Као што књижевност упућивањем остварује својеврсно кретање унутар *ничег*, то, кроз непрестано самооспоравање и деконституцију, чини и критика. Задатак критике није да „дође” до *нечег*, већ да покрене и омогући *ништа*, тако

<sup>9</sup> Начела нове етике критичара слободније су изражена у појмовима *де/конституције*, *самооспоравања* и *мар/гино-критике*, садржаним у насловима Јерковљевих књига. Како смо могли да наслутимо, свако од ових начела на други начин осветљава исту мисао ослобађања тумачења од политике моћи.



што вечито борави на његовим *границама*. Динамика *ничега*, као последњи задатак који књижевној критици преостаје, није цинички став о могућности-ма критичког мишљења, већ теоретски, дакле, неконвенционалан, искорак у област другачијег система вредности. Ако је *нешто*, као готов производ, увек подложно политичкој манипулацији, *ништа* је простор апсолутне слободе и одсуства добити. Уживати у *ничем* и *ничега* зарад, нови је облик бескорисног естетског допадања, апофатички омаж критичког мишљења заблудама и лепоти поезије.

*Смисао (српског) стиха* жели да уведе квалитативну разлику у тумачењу књижевности, да уздрма филозофске темеље на којима почива наше знање, најзад, да доведе у питање сам појам знања. Античка љубав према знању уместо самог знања разумела је животну важност највећих апстракција. Помоћу њих, дискурс наизглед прекорачује сопствене границе, обујима нас и обухвата, као у фукоовски замишљеној утопији.<sup>10</sup> Та саживљеност са текстом, на граници између Хајдегеровог поимања битка уметничког дела,<sup>11</sup> Фукоовог поретка дискурса,<sup>12</sup> и Лаканове неоствариве жеље,<sup>13</sup> представља догађај у коме се осетимо стварнијим него што заправо јесмо.<sup>14</sup>

Стварност је оно што нам увек недостаје. Тај аргумент не може да потре никаква пропулзивност књижевне науке, која је сама најбољи израз кризе мишљења. Од дефетизма снажне воље, у којој се увек крије тужна небрига о сопственој души, може нас спасити иста она оскудност садашњице од које бежимо. Њена дезилузионистичка љубав према не/стварности књига и живота који не постоје и никада нису ни постојали, представља довољан, ако не нужан, разлог за ведрину.

## ЛИТЕРАТУРА

Делић, Јован. *О поезији и поетици српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Žirar, Rene. „Tiresija i kritičar”. U *Strukturalistička kontroverza*. Prir. Eudenio Donato i Ričard Meksi. Prev. Jasmina Lukić. (Београд: Prosveta, 1988): str. 31–37.

<sup>10</sup> Упоредити: Фуко, Мишел. *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 2. decembra 1970. godine*. Prev. Dejan Aničić. (Loznica: Karpos, 2007): str. 5–7.

<sup>11</sup> Упоредити: Хајдегер, Мартин. „Извор уметничког дела”. У *Шумски путеви*. Prev. Божи-дар Зец. (Београд: Плато, 2000): стр. 7–59.

<sup>12</sup> Упоредити: Фуко, Мишел. *Нав. дело*.

<sup>13</sup> Упоредити: Lacan, Jacques. *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prir. Jacques-Alain Miller. Prev. Mirjana Vujanić-Lednicki. Redigirao Nenad Mišćević. Zagreb: Naprijed, 1986.

<sup>14</sup> Нема, опомиње Јерков, никакве теоријске врлине у попуштању пред страхом од сувише великог захтева који поставља такво поређење, као што је нема ни у „лажној скрушености” (I, 38). „Рећи после деструкције и деконструкције *де/конституција*” (I, 38) није само императив да се *иде даље*, коме се с таквом лакоћом подсмехнуо Кјеркегор, него, пре свега, позив да се суочи-мо са најбољим у себи и, што је посебно тешко, у другом”. Упоредити: Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Prev. Слободан Жуњић. (Београд: Плато, 2002): стр. 144–150.

- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: de/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.
- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga druga: samo/osporavanje*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.
- Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Прев. Слободан Жуњић. Београд: Плато, 2002.
- Lacan, Jacques. *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prir. Jacques-Alain Miller. Prev. Mirjana Vujanić-Lednicki. Redigirao Nenad Mišćević. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Павловић, Миодраг. „Момчило Настасијевић”. У *Есеји о српским песницима*. (Београд: Просвета, 2000): стр. 307–351.
- Петковић, Новица. *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*. Изабрао и приредио Драган Хамовић. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Стојановић, Драган. *Рајски ум Достојевског*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Досије студио, 2009.
- Fuko, Mišel. *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 2. decembra 1970. godine*. Prev. Dejan Aničić. Loznica: Karpos, 2007.
- Хајдегер, Мартин. „Извор уметничког дела”. У *Шумски путеви*. Прев. Божидар Зец. (Београд: Плато, 2000): стр. 7–59.

Branko M. Vraneš

#### REVIEWING THE BORDERLINE IN CONTEMPORARY SERBIAN POETRY

(Summary)

Reviewing the borderline which separates poetry from reality and simultaneously brings it closer to it, on the one hand, and the sphere of transcendence, on the other, constitutes one of the basic characteristics of modern poetry, and the place where it reaches the essence of the poetic as such. In the recently published books by Aleksandar Jerkov entitled *The Meaning of (Serbian) Verse*, we are faced with an attempt to establish the meaning of the poetic on that borderline, in a space in-between, in that lacuna where poetry confronts its own being. It is at the same time a place where modernism announces its true nature – an encounter between the art form and the truth of the void. The theoretical and critical dimensions of Aleksandar Jerkov's books are dedicated to pondering this borderline in contemporary Serbian poetry.

Бошко Ј. СУВАЈЦИЋ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

ХЕРМЕСОВА ГОМИЛА: СИМБОЛИКА КАМЕНА  
У ЗБИРЦИ *КАМЕНА УСПАВАНКА*  
СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА<sup>1</sup>

*„И мртви говоре,  
то ћути само камење.”*

Ст. Раичковић

У раду се симболика камена у поезији Стевана Раичковића одређује из етнографског, митолошког, антрополошког и културноисторијског аспекта. Феномен *камена* се разматра као вишезначан симбол и предмет митолошко-магијске праксе. Из етнолошке перспективе, у раду се посебно тематизују народна веровања о *камену* и религијске представе као подлога жанровских правила у склопу поезике савремених српских песника. Из књижевнотеоријске перспективе, *камен* се тумачи као важан мотив у светлу обликовања модела света у *Каменој успаванци* Стевана Раичковића.

**Кључне речи:** камен, мит, плаво, сан, симбол.

Као станиште душа предака, камен је бременит хтонском симболиком. Појављује се у форми различитих магијско-култних предмета, које повезује митско-религијска функција: олтари, обелисци, крстови, кипови, или гомиле камења, особито на раскрсницама (в. Станковић 2012). Камени споменици су у историји цивилизације подизани као *места за размишљање*: „У свим се традицијама на раскршћима дижу обелисци, жртвеници, каменови, капелице и натписи; ту се ваља зауставити и размишљати. (...) У перуанским Андима на раскришћима су сазидане *праве пирамиде* од завјетних каменова што су их ондје обредно полагали путници; обичај постоји још и данас, а аналоган срећемо и у Сибиру.” (RS: „Raskršće”, 550)

У трагању за симболичким значењима камена скрива се потрага за пренаталном картом мита. *Камен* из сфере мита једини уметност чарања и чар уметности. Магију речи и реч магије: „Симболика камена сеже у далеку про-

---

\* bosko.suvajdzic@open.telekom.rs

<sup>1</sup> Рад је урађен у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

шлост и јавља се у главним светским религијама. Тако су у јудео-хришћанској традицији на камену биле исписане Божје заповести, а апостол Петар (Petrus, камен) стена је на којој је Христ одлучио да подигне своју цркву (Матеј 16 : 18). Камен је, као симбол и концепт, играо знатну улогу у поезији романтичара и симболиста, а није изгубио на значају ни код песника и писца 20. века упркос свим променама на симболичком и семантичком плану.” (Петров 2010: 29)

Културолошко одређење феномена *камена* подразумева различита схватања појма, укључујући опште одлике *камена* као материјалног предмета до симболичког одређења *камена* као места окупљања сени предака. У историји културе *камен* се указује као култно место и место жртвовања. У народној бајци *камен-станац* је најчешће представљен као место погодно за нагле сижејне обрте и природно увођење нових токова радње.

Камен је затворен, скривен простор унутар којег се прожимају људско и натприродно, хтонско и људско. Симболизује границу овог и оног света, што је особито заступљено у погребној пракси и култу мртвих. Посебно у ритуалним радњама пре него што покојник напусти простор који му више не припада и пође у свет на који је осуђен.

Везивање душе за камен и приношење жртве „камењу у коме се налазе душе покојника” старинско је и заједничко индоевропско наслеђе (Чајкановић 1994: 17). Још у миленијумима многобоштва појављивали су се ниски четвртасти камени кипови са главом античког грчког бога Хермеса и натписима који су показивали смер пута. „Херме” су стајале дуж путева древне Грчке и украшавале раскршћа (Zamarovski 1989: 141–144).

У развојним токовима српске поезије издваја се дуги низ „камених спавача”. То је магистрална линија српске поезије, од народних певача и средњовековних дијака, до најизразитијих гласова српске поезије XX века: Васка Попе, Скендера Куленовића и Стевана Раичковића, све до Рајка Петрова Нога и Матије Бећковића (Сувајић 2011: 155–179).

Сваки од ових „камених спавача” додао је свој камен на „Хермесову гомилу” српског песништва. Можда је најизразитији прилог овом креативном песничком дијалогу са традицијом савремене српске поезије збирка *Камена успаванка* Стевана Раичковића.<sup>2</sup>

С обзиром на симболичке, митолошке, етнолошке и семантичке аспекте појма, већ у раним песмама Стевана Раичковића *камен* поседује изразито амбивалентан значењски потенцијал. Он се прецизно бруши: у обликовању песничке слике најпре је на делу процес апстраховања геометријских ознака конкретног предмета, а затим кондензовања и згушњавања његових симболичких значења. У вези са тим, посебно је значајно повезивање *песме, тишине*

<sup>2</sup> Да дођем на идеју да се бавим овом проблематиком послужио ми је један несвакидашњи догађај. Приликом полагања професорског стручног испита, пред Комисијом чији сам члан био, један млади колега, професор Боровоје Младеновић, добио је наставну јединицу *Камена успаванка* Стевана Раичковића. Изврстан школски час који је одржао Младеновић је започео тако што је на час донео *камен*, како би пластично илустровао Раичковићеву метафору и тако направио лепу паралелу између поезије и стварности.

и *камена* у својеврсни дијалогски оквир који представља малу песничку расправу о поезији:

Тиха се песма у мени кује,  
 Камена и сва од неба плава:  
 Нек мој мозак и ум царује  
 Као брег посут сенком трава.  
 (Док гледам у брег)

Већ овде имамо спрегу појмова који творе срж Раичковићевог схватања поезије: „тиха песма”, рукотворена из камена, „од неба плава”. Та (с)тихованка се у осами кује. Кујунцилук тишине, умеће тихотворства и плавог каменорештва деликатно је занатско мајсторство обликовања финих гранула стиха у радионици старог мајстора: „Повезивање песме и камена је важан моменат Раичковићеве поезије. Камен је један од њених средишњих мотива. Он је повлашћен, скоро култни предмет који представља материјализовану тишину и, истовремено, симбол вечности и памћења. Напор да се чује *песма камена* је покушај да се открије исконска, још увек неистрошена реч.” (Петровић 2001: 66)

Већ од самих почетака Раичковићева певања, *Песма тишине* (1952), камен се формулише као плава аура мисли и постојана тежина бивства на обали, митски артефакт који замишљено прати ток реке немо сведочећи о менама векова и дамарима живота који се осипа и круни: „Камен, један од битних религиозних и песничких симбола, заузима и једно од средишњих места у симболичком систему Раичковићеве поезије.” (Петров 2010: 29) Управо у овим дескриптивним елементима откривамо „изразиту рефлексивност Раичковићеве лирике” (Јовановић Р. 1963: 88). Све то доводи до обликовања изврсне песничке слике о плавом, замишљеном камену на обали реке, који се поистовећује са лирским субјектом:

У камен да се претворим  
 Већ не бих нашо заборав.  
 Био бих на обали једини  
 Камен замишљен  
 И плав.  
 (Живот)

У збирци *Камена успаванка* у самом наслову истиче се амалгам опонирајућих симбола. **Камен** упућује на обло, тешко, непомерљиво, затворено, хладно, постојано, тврдо, грубо. **Успаванка** означава присно, лако, топло, безоблично, бескрајно, меко, нежно. Заједно творе оксиморонски склоп речи.<sup>3</sup> Оксиморон, парадокс и антитеза представљају важне поступке обликовања песничке слике у Раичковићевој поезији, како је то већ примећено у богатој

<sup>3</sup> „Видљиво је ово померање позиције песничког субјекта већ у насловној синтагми *камена успаванка*. Реч је о необичном, оксиморонском споју две у свакодневном говору (и искуству) неспојиве или тешко спојиве речи: тежина и непомичност камена супротстављене су опуштености и лакоћи на које нас упућује друга реч.” (Јовановић А. 1997: 189–190)

литератури о поезији Стевана Раичковића (Јовановић А. 1997: 189; Милановић 2001: 71–87; Делић 2009: 84; Петров 2010: 19–29, Потић 2012: 399–411 итд.).

Раичковићева *Камена успаванка* посвећена је бивству поезије: могућности (не)изречја, (не)испољавања, (не)остварења у говору.<sup>4</sup> Помало монашка, окамењена у говор тишине, плаву величанственост ћутње, понирући у сан трава дубином истинске песничке вокације и универзалног језика камена, она исказује „апсурдни вапај над пролазношћу, интензивну жељу да се заустави и учини непомичним животни тренутак, жељу немогућну и неостварљиву” (Јовановић Р. 1963: 287).

Раичковићева поезија антитетички упоређује творачку моћ природе и немоћ речи да до њене суштине допре: „Раичковић је све више осећао тај унутарњи, творачки чин природе, и то упоредо са све јаснијом свешћу о немоћи песме и речи уопште. Снага његове песме је заснована и на сталном самокритичком преиспитивању. Моћ речи је у њиховој познатој немоћи: да би ствари у језичком медију принеле човеку – морају да их негирају у њиховој првобитности. Песма као језичко биће има исту судбину.” (Петковић 1972: 181)

У *Каменој успаванци* поетоним *камена* обогаћен је атрибутом *плави, сном и тишином*. „Ружа говора” је заспала на „усни плаве луде”. Она се точи „у плави зумбул света” у песму („плави вир”). Као кап стиха која пошкропи зид ћутања (*Само је будила мир*). Императивом који одаје унутарњу стрепњу и зебњу лирски субјекат вапи за речима у којима се скрива нерв тишине. „Дај речи густе ко смола” (*Руке бола*); „Отвори сву тишину”, раствори „дрхтаву светиљку” у којој се скрива Глас (*Отвори сву тишину*).

Камен приземљује птицу. „Од плавог – рука скоро сања” (*Букет*). Лирски субјекат захтева „успаванку без гласа” (*О дај ми*). Окамењеност слуги смрт:

Ова песма нема оштрих зуба,  
Све је у њој голо ћутање и мир...

-----  
Ова песма можда личи на долину  
У којој се болно скаменио вук  
(*Песма и смрт*)

У поезију овог песника увукло се ћутање. „Мудрост тишине”, како би рекла Даница Андрејевић (Андрејевић 1996: 9–19). „Ништа се тако не чује, у његовој поезији, као што се чује тишина.” (Ракитић 1996: 7) Птица која симболизује покрет, живот, прозирну лепршавост, лет, остаје „ван ока”, дакле и ван смисла, недосежна, измакла:

<sup>4</sup> „Мада речи код Раичковића немају моћ чина, несумњиво је да начин презентације света песничком сликом сведочи о недовољности говора. Мада, како се чини, песник не одустаје од језичке перцепције стварности, не одузима јој важност, те тако долази до тачке у којој, суочен с немоћи говора или писања, даје реч/ предаје се ћутању (тајни).” (Новак-Бајцар 2010: 243-244)

Пуст као стабло без сока  
Застаћеш зачуђен тако  
Са светом и птицом ван ока.

У једно сигурно вече  
И ти ћеш заћи полако  
Низ траве које већ клече.  
(*Једно сигурно вече*)

Микроструктура Раичковићевог лексичког система провоцира мит као исходиште језика, па и безречја.<sup>5</sup> Опозиција *камен* : *птица* у композиционој организацији простора успоставља, у суштини, митску вертикалну осу између неба и тла.<sup>6</sup> Плаво из хоризонталне перспективе призива *камен*, лишће *сан траве*, небо *лик птице*:

Лице у птицу сад  
Окрећеш ко некад, пре.  
Гле: лишће пада на тле.  
(Нечујни водопад!)  
(*Куда потону Пек*)

У покушају да заустави време лирски субјекат је сведок ишчезавања материје у простору, у коме бледе и нестају ствари, стишавају се дамари, гасе животне функције.<sup>7</sup> Губе се обриси тела („Ни сенке више нема да црта по тлу”, *Сунцу крај је*), корита река (*Куда потону Пек*). Органска материја се дематеријализује, свет се рони, клизи, растаче:

Куд склизну тај свет? Као да оде Тисом  
Одроњен, ногом, комад иловаче.  
Гледамо за њим док вода га растаче.  
(*На малом тргу*)

Живот иде свом зениту, сјај тамни, тама преовладава. (Отуда толико *плавог* у Раичковића.) Човек се удаљава, копни, пресвлачи у сенку, лишће га посипа, душа постаје кип („Тама нас пресвлачи/ У другу ризу и ми постајемо сен”, *Ето шта учини сјај*); „И док океанска вода чудно плава/ Песак са жала у себе одроњава” (*Јава*), река постаје „мртво корито” (*Слика у родитељском*

<sup>5</sup> „Схватањем поезије као мита, лирском митологијом и метафизиком, Раичковићева поезија суштински је блиска Дучићевој.” (Ракић 1996: 6)

<sup>6</sup> „Антитетичке фигуре у Раичковићевој поезији најчешће почивају на универзалним семантичким бинарним опозицијама, карактеристичним и за митски језик и мишљење (Успенски 1996). Из древне општесловенске културне традиције пренесен је тако у поезију систем и повезаност основних обележја: 1) смрт – живот, 2) тама – светлост, 3) црни – бели, 4) леви – десни, 5) млађи – старији, 6) месец – сунце (Иванов, Топоров 1974: 260–266), док је из древне српске традиције придодат систем: 1) жив – мртав, 2) близак – далек (домаћи – недوماћи), 3) прав – крив (Толстој 1995: 103).” (Милановић 2001: 72–73)

<sup>7</sup> „Слично је у песми ’Одлазак’ (из збирке *Балада о предвечерју*), чија је тема покушај савладавања времена и његовог задржавања, а ишчезавање у времену поприма облик нестајања у простору, и преласка у сећање.” (Новак-Бајцар 2010: 245)

даму – овде се може повући паралела са једним од најбољих позних сонета Скендера Куленовића, *Мртво корито*), душа камен прикован за тло:

„Камен ми под главом: јаој два камена.  
(Знам који је стамен а трошнији који.)  
Правило ми неба капље низ рамена.”  
(У дозивима)

Неки од кључних појмова Раичковићеве поезије, *тишина*, *сан* и *камен*, присутни су већ у његовим раним збиркама, рецимо у песми *Успаванка за шкољку* из збирке *Балада о предвечерју*, како је то одлично приметио Предраг Петровић у студији о појму и функцији *тишине* у Раичковићевој поезији (2001: 63). Тишина је, речима Бранка Миљковића, „онтолошки корен” Раичковићеве поезије (Миљковић 1972: 114). („Уосталом, мотиви и симболи птице, камена, воде, биља спајају Раичковића са долазећим неосимболистима, односно са Миљковићем прије свих.” – Делић 2010: 12) Постоје различите тишине, и ћутања, у лирици Стевана Раичковића. Тишина није носилац смрти, већ смисла. Онога смисла који долази пре, и после смрти: „Тишина и ћутања нису само простори који значе, него простори значења.” (Новак-Бајцар 2010: 241)

У збирци *Камена успаванка* поетоним *камена*, као метафора скривеног простора, постојаности, непролазности, приземности, тежине, станишта душа предака, у вертикалној конструкцији простора по правилу призива помен *плавог* (ваздух, небо, висина, дух), које даје материјалном свету обол заумног, ирационалног. Већ у песми *Одлазак* из збирке *Балада о предвечерју* присутна је метафора камена баченог у воду. Њоме се означава немогућност успоравања или задржавања времена, и неумитни процес растакања физичке материје чији је крајњи исход прелазак „из сећања у заборав – смрт”, при чему се сама песма легитимише као „ћутање о заборава” (Новак-Бајцар 2010: 245):

Прво су прсти  
прво су руке ишчезле  
и поједноставиле су се са ваздухом  
*који је постао плав где си остала.*  
Даљина те је затим претворила у тачку  
у малу црну тачку без очију без косе без ногу.  
*На крају: као камен си претегла у воду*  
*раздаљине.*  
Најзад си целовитија но икад на дну овог  
сећања.

*Плаво*, *камен*, *тишина*, *сан*: сви ови појмови могу се у Раичковићевој поезији конвертовати, реконфигурисати и алтернирати: *успавано плаветнило*, *окамењена тишина*, *плави сан*, *плаветнило камена*. У свему томе имамо изразиту синестезију која настаје повезивањем чула вида, слуха и логичке компоненте поезије: „Прислонио си ухо доле: / Ти би сад да чујеш песму ка-



мена” (*После кише*); „Гледао сам дуго камен како ћути” (*Најтиша*); „Зар да не појмим тај камен обли, / Што се плави?” (*Песма о одласку*).

*Камена усаванка*, та отворена збирка сонета, или пак својеврсни лирски спев,<sup>8</sup> сабира мајсторске сонете („У његовој *Каменој усаванци*, која сада има готово стотину сонета, има сигурно једно тридесет врхунских сонета”, Н. Петковић, 1992) који геометријски прецизно детектују бол, сенче самоћу, мапирају плаве хоризонте туге („с видика што се плави”, *Скровито место*), под огромним плавим небом („Велико нам плаво небо прошлост брише”, *Ми стижемо падом*). Метафора *камена*, или *шкољке*, или пак *сна*, означава простор који „можемо назвати унутрашњим простором, или простором скровишта” (Новак-Бајцар 2010: 248). У том трењу, сивењу, ишчежавању чврстих линија и јасних слика, окамењен човек стоји ужлебљен у сопствену главу, узглобљен у голи камен, прикључен на плавичасту инфузију сна:

„Ноћ је тако дуга, скоро с бојом гроба,  
У њој моја глава ево већ се љуља:  
Ја укочен стојим с каменом сред зглоба.”  
(*Ноћ је дуга*)

Није само камен – и човек је заустављен у покрету, осујећен у замаху, са ногама окованим сантама леда („Нога би да крене – ал јој санта не да”, *Без љубави*; „На рукама ми лисичине/ А на ногама букагије”, *Причина*). Тешко пада говор, још теже неизречје („О тежи је мук од тешких речи”, *Слобода је усамљеност*). Чак и у прозраној и осунчаној Тоскани, култном месту сунчане стране српске поезије, лирски субјекат је лишен говора и дома, утонуо у његошевски *ка̀м* духовне врлети:

„Гле: ту заста тело навикло да лута,  
*Као да се у кам врже рука, нога.*  
Прохујалог доба вир ме целог гута.

Камена кућо поцрнела од грома,  
С траговима киша, века, ветра, бога,  
На твоје дну сам без говора и дома.”  
(*Сиена*)

У нуминозном плаветнилу неба мрачна је „загонетка птица” (*Стабло*). Лирски субјекат залази у царство мртвих. Као сигнификант хтонског света атрибут „плави” више није довољан, него се, посредством народне фразеологије („кукавац сињи”), активира прасловенски израз „сињи”, како би се дочарао улазак у доњи свет, свет глухоте, нем („У глув свет сам зашо: у сиво и сиње...”, *Крај јесенског мора*).

<sup>8</sup> „Сваки сонет у *Каменој усаванци*, посматран понаособ, представља самосвојни лирски звук. Ни један од тих сонета не личи један на други, па ипак *Камена усаванка* је Раичковићева најкохерентнија песничка књига и у том смислу оставља утисак својеврсног лирског спева у сонетном облику.” (Ракитић 1996: 5)

Занимљиво је то што немају сви језици света посебан израз за *плаву* боју. Истом речју се именују *плаво* и *жуто*, *плаво* и *зелено*, или чак све три боје заједно (Ivić 1995: 59–60). Плаво је небо у поезији умирујуће, али је за наше претке морало бити помало застрашујуће: натупштени мрачни олујни свод, муње као намрштене обрве расрђеног бога: „Представнике давнашњих цивилизација јако је плашила тама, а радовала светлост; отуда су њихова расположења у принципу била позитивнија према светлијим него ли према тамнијим колористичким нијансама, чему су својеврсни сведоци не само метафоризоване употребе назива светлог и тамног колорита у разним језицима, па и словенским, већ и та околност да ниједна религија света не повезује с тамном бојом силе добра, него силе зла (Кришна, по учењима древне Индије, у инкарнацији божанске истине има тело које је светло плаво, али чим се оваплоти као обичан смртник склон греху, додељују му се тамно плава или црна боја; по веровању хришћана, анђели зраче светлином, док таман колорит доликује демонским створовима; итд.)” (Ivić 1995: 62)

У историји друштвених односа, плаво је симболичка ознака најнижих слојева. Због негативног односа према одређеним бојама, односно према појавама и особинама које су повезиване са тим бојама, неки изрази су потискивани на маргину лексичке употребе, чиме се отварао празан простор за увођење нових лексема. Такав је случај са придевима *сињи* и *модри*: „Потпуно је, наиме, јасно да је маргинализација употребе српских придева *сињи* и *модар* непосредна последица одбојности према ономе што та два придева означавају – реч *сињи* је врло рано постала одредба која појаве детерминише као злослутне, или злокобне, или злосрећне, док је реч *модар* дуго служила као основни назив за ’плаво’ (...), али се онда, у знатнијем делу народних говора, почела специјализовати за исказивање боје убоја, промрзлина, болесничког и мртвачког сиво-плавичастог бледила, што је утицало на драстично сужавање њене употребе, а плаву боју која је лишена негативних конотација остављало без одговарајуће лексичке ознаке. Било је неминовно да потом у то ’празно поље’ закорачи нека нова лексичка јединица кадра да оличи собом име *сваког* плавог колорита. Науку ту збуњује, међутим, једно: зашто је тада избор пао на израз *плав*?” (Ivić 1995: 70–71)

Довођење у везу појмова „плаво” и „камен” делује на први поглед као песничка апартност, очуђење ствари и појава, модернистичка конструкција заснована на потреби да повеже неспојиво. То све засигурно и јесте тако. Међутим, *плав* *камен* представља још нешто, готово неухватљиво, потку речи-слике у поезији Стевана Раичковића. Реч је о песничком призиву нуминозног, о „ресетовању” традиције која се крије испод језика и језичког митотворства, а пореклом је из древне цивилизацијске архаике. Раичковић, осим неколико изузетака, о смрти не пева гласно нити лично.<sup>9</sup> *Плаво* из камена „извлачи” сени предака и дах смрти. Примера ради, већ у тзв. Но-

<sup>9</sup> „Метафоризација смрти је релативно магловита и у њој се слуги далеки ехо народне стилистике и традиционалних, можда архетипских симбола.” (Вуковић 1996: 19)

ваковићевој *Александриди*, у тексту из XV века, на српскословенском језику, среће се, у сличном контексту, израз „*плавѣт' нѣ каменѣ*” (Исто, 75)

Ако је поезија по вокацији начелна методолошка расправа о смрти, поезија о *платвој, окамењеној тишини* је расправа о достојанственој смрти. У славу живота, који опстаје, упркос свему. У збирци *Камена усаванка* поставља се суштинско питање: може ли се поезија прочистити путем обезречења? Може ли се вратити у пећину немушности одакле се произрекла, у величанственом божанском надахнућу Говора? И је ли у томе напору „тихи смисао поезије” Ст. Раичковића (Jerkov 2010: 7–16)?

Тишина се у Раичковићевој поезији моделује на сасвим особен начин. Она ниче ни из чега, а тежи да обухвати све. Ћутање повезује неуралгичне тачке говора. У тој тишини, у том страшном и спокојном неизрећју („Од њих је остала само још: песма тишине/ Мало страшна”, *После љубави*; збирка *Песме тишине*) камен постаје *птица*; *платво* је *сан*.

Комплекс *тишине*, заокружене у себи, снохватни је модел довршености која је хипостазирана у ирационално *платветнило* неба и уземљена у жилице трава. На *платвом* небу су *Птице* које лежу *сан*. На земљи је замишљена тежина *камена* и *сенка* трава. *Платвет* притиска човекову главу, као свод зрачне гробице („Од ниског неба готово смо пали/ Као под сиве, отежане плоче”, *У чаролији*). Раичковићева имагинација је визуелне, сликовне природе. Истовремено, то је *имагинација перманентног губитка*. Све нестаје. Све се губи. Слика се расплињава по рубовима, кондензује у материју, и претвара у звук. Искри се руб празнине:

„Близу је празнина и руб се приближује:  
Речи ове песме издржите још мало  
Док вас смрт ил ћутња скоро не римује.”  
(*Уморна песма*)

Тишина је у збирци *Камена усаванка* место где престају границе споруума између речи и њихових значења.<sup>10</sup> Ту се укида опажајна делатност ока, карактеристична за Раичковићево поимање света, и потпуно потискује логичка обрада опаженог, нужна за формирање појмова. Све је у равни интуитивног: „Као књижевни мотив *тишина* (ћутање) присутна је од најстаријих времена, при чему су се аутори, што звучи парадоксално, трудили да нулти степен звука што верније представе и опишу речима. У модерној поезији тишина је више него мотив, односно тема песничке обраде. Она постаје својеврсна песничка стратегија и поступак, особени начин/ феномен музичког, ритмичког, графичког и смисаоног организовања лирског исказа како би се сугерисало оно неухватљиво. У том смислу, тишина се не поставља као негација језика, већ као један од доминантних слојева његове структуре.” (Петровић 2001: 62)

<sup>10</sup> „Лирска организација говора призива тишину, а то призивање постаје основни предмет претежног и најбољег дела Раичковићеве поезије.” (Божовић 1996: 30)

Тумачење поезије је нужно процес рационализације. Индексирања. Критичко тумачење поезије увек је сазнајно-теоријско сагледавање њених значења и порука, али и сужавање њеног смислотворног опсега.

Поезија је живот који нуди паралелни концепт познатим концептима живота. Раичковићева поезија жели да склопи примирје са светом, да се разуме са стварношћу. Али не са било којим светом. И не са било каквом стварношћу. Због тога се у дехуманизованом свету и обезљуђеном стварношћу њен смисао осипа и празни, као препуњена пепељара:

„Нек место песме, из твог полумрака  
Гледа са стола празан лист из свеске  
И пепељара пуна опушак.“  
(Кула на песку)

Празнина је легитимно испуњење стиховне материје. Глава, памет, ум, испражњени од смисла и речи, кроз коју неометано шиба празнина (*Празнина*), не представљају више тврђаву смисла, сигурност и уточиште (*Тврђава*). Непокретност је укореењеност, затеченост „од давнине“ (*Врата*), док је сваки, па и најбезначајнији покрет, подсећање да се човек, самим рођењем, обрео „у туђем свету“ и да хита ка неизбежној смрти.

Бунт се у Раичковићевој збирци *Камена успаванка* не отеловљује у протесту, већ у констатацији да протест није могућ. Могуће је само избеглиштво из света. Изгнаништво из говора. Нешто слично, али на потпуно другачијим поетичким претпоставкама, формулисаће Новица Тадић: „Речи су од многих и свакаких употреба овештале. Песници, кад хуле на речи, ишту чистије речи, друге речи, очуђене и богомдане речи, првобитне и моћне. Али нама, песницима, ни речи увек не припадају. Вербална мељава што се подиже са Земље – није од песникâ. 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.“ (Тадић IV/ 2012: 275)

Речи мапирају значења. Тако настају појмови. Лишене значења, лишене референцијалних оквира, речи се претачу у празнину. Окамењену. Безгласну. Плаву:

„Са рушевине мога стиха  
Која се слуги из свог праха  
Зачу се реч тек једна тиха  
Испрекидана ко од страха.“  
(На друму)

Раичковићева тишина није исто што и тишина по себи. Она је смишљен поетички поступак рафинираног мајстора, „тесто“ које се ваја и разлива у песничке слике. И када су декларативно празне и немуште, у збирци *Камена успаванка* речи склапају уговор са другим речима, ове са трећима, и тако се увезује мапа поетонима у лирски ућутаној куполи смисла, у којој безгласно чинодејствује Песник, као свештеник у храму: „Све ове димензије тишине присутне су у поезији Стевана Раичковића – од креативне агоније да се *зачну*

и пробуде звуци, да се празнина странице насели траговима, црним птицама у белој светлости, па до тихог смисла који провејава из песме. Тишина не само да је једна од најфреквентнијих речи у Раичковићевим песмама, не само да је један од његових доминантних мотива – она је основно лирско стање, својеврсни аудитивни простор лирског субјекта, био он у природи, граду или стваралачкој усамљености. Тишина је онај тонски фон, она лирска атмосфера која се провлачи из песме у песму. Она задире у саму бит Раичковићеве поезије и у доживљај света присутан у његовој поезији.” (Петровић 2001: 63)

Камен у Раичковићевој поезији, како то надахнуто показује песник Александар Петров, „из неорганичног прелази у органични свет и чак стиче статус бића; песник га, дакле, оживотворује, персонализује и камен у начелу стиче способност да с песником ступа у својеврсну звуковну комуникацију” (Петров 2010: 21). Мотив камена који одолева свеопштој пролазности света, као органска материја, као живо биће Поезије, на најбољи начин открива присну песничку и људску везу између бардова сонета, Стевана Раичковића и Скендера Куленовића, како у изразу, тако и у непоновљивом, вибрантном треперењу сонета, у синкретичком упредању нити историје и поезије у модеран поетски исказ (Сувајдић 2012: 297–335). Плави, оживљени камен Раичковићеве Поезије део је исте анимистичке свести која у слављењу света артикулише смисао певања.<sup>11</sup>

Плави камен, (с)тиховани латис Раичковићеве поезије, представља симболичко средиште његове умне и префињене лирике, која се двоструко односи према традицији: из ње преузима симболичка, религијска, језичка и митотворна значења; истовремено твори нову – оксиморонски казано, као што је то Раичковић обичавао – модерну традицију. Читајући Раичковићеву поезију, и ми се помало настањујемо људскошћу. Ућутимо се испод камена, у коме се укрштају тишине. И слушамо. Јер:

„И мртви говоре,  
то ћути само камење.”

## ЛИТЕРАТУРА

**Андрејевић 1996:** Даница Андрејевић, „Мудрост тишине у поезији Стевана Раичковића”, у: *Поезија Стевана Раичковића*, Зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, „Десанкини мајски разговори”, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 9–19.

**Божовић 1996:** Гојко Божовић, „Лиричар лирике”, у: *Поезија Стевана Раичковића*, Зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, „Десанкини мајски разговори”, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 29–43.

<sup>11</sup> „Основни Раичковићев поступак је анимизација свијета. Све добија душу: дрво и његова грана, трава, камен, Тиса, гроб и крст у њему.” (Делић 1996: 59)

- Вуковић 1996:** Ново Вуковић, „О теми смрти у поезији Стевана Раичковића”, у: *Поезија Стевана Раичковића*, Зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, „Десанкини мајски разговори”, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 19–29.
- Делић 1996:** Јован Делић, „Да ли је Стеван Раичковић пао једном приликом низ стубе?”, у: *Поезија Стевана Раичковића*, Зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, „Десанкини мајски разговори”, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 43–65.
- Делић 2009:** Јован Делић, „Рајко Петров Ного и Стеван Раичковић”, у: *Књижевно стваралаштво Стевана Раичковића између стварности и снова*, Херцег-Нови.
- Делић 2010:** Јован Делић, „Лирски усамљеник – уводна ријеч”, у: *Поетика Стевана Раичковића*, Зборник радова, Уредник Јован Делић, Наука о књижевности, Поетичка истраживања, књ. 11, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 9–19.
- Zamarovski 1989:** Vojtech Zamarovský, *Junaci antičkih mitova. Leksikon grčke i rimske mitologije*, 3. izdanje, Školska knjiga: Zagreb.
- Ivić 1995:** Milka Ivić, *O zelenom konju. Novi lingvistički ogledi*, Biblioteka XX vek, urednik Ivan Čolović, Београд: Slovoграф.
- Jerkov 2010:** Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha*, Knj. 2, *Samo/osporavanje*, Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Београд: Institut za književnost i umetnost.
- Јовановић А. 1997:** Александар Јовановић, „Ивица са које се види ужас: над поемом *Записи о црном Владимиру* Стевана Раичковића” и „Мисао тешка као камен: над сонетом *Камена уснаванка* Стевана Раичковића”, *Камена уснаванка и друге песме*, поговор.
- Јовановић Р. 1963:** Рашко Јовановић, *Узалудна уснаванка*, „Књижевност”, година XVIII, св. 9, септембар 1963, 287–291.
- Милановић 2001:** Александар Милановић, „Семантички и структурни план антитетичких фигура у Раичковићевој поезији, у: *Стеван Раичковић, песник*, Зборник, Уредник Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 71–87.
- Миљковић 1972:** Бранко Миљковић, „Песма и смрт”, *Сабрана дела*, књига четврта, Ниш.
- Новак-Бајцар 2010:** Силвија Новак-Бајцар, „Простор ћутања. О тишинама у песништву Стевана Раичковића, још једном”, у: *Поетика Стевана Раичковића*, Зборник радова, Уредник Јован Делић, Наука о књижевности, Поетичка истраживања, књ. 11, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 241–257.
- Petković 1972:** Novica Petković, *Artikulacija pesme II*, Sarajevo: „Svjetlost”.
- Петров 2010:** Александар Петров, „Три тезе о поезији Стевана Раичковића”, у: *Поетика Стевана Раичковића*, Зборник радова, Уредник Јован Делић, Наука о књижевности, Поетичка истраживања, књ. 11, Београд:

- Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 19–51.
- Петровић 2001:** Предраг Петровић, „Тишина у Раичковићевим песмама”, у: *Стеван Раичковић, песник*, Зборник, Уредник Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”, 61–71.
- Потић 2012:** Душица Потјић, *Стеван Раичковић и реторика народне књижевности*, Књижевна историја, Београд, год. 44, бр. 147, стр. 399–411.
- Ракитић 1996:** Слободан Ракитић, „Чујна тишина Стевана Раичковића”, у: *Поезија Стевана Раичковића*, Зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, „Десанкини мајски разговори”, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 5–9.
- RS:** J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Ванја Лука: „Romanov”, 2003.
- Станковић 2012:** Ивана Станковић, *Мотив раскрића у Вуковој и Гримовај бајци*, магистарски рад одбрањен на Филолошком факултету Универзитета у Београду, рукопис.
- Сувајџић 2012:** Бошко Сувајџић, *Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности*, Нови Сад: Orpheus.
- Тадић IV/2012:** Новица Тадић, *Сабране песме*, IV, Приредио Драган Хамовић, Подгорица: Матица српска – друштво чланова у Црној Гори; Београд: Службени гласник.
- Чајкановић 1994:** Веселин Чајкановић, *Студије из религије и фолклора (1925–1942)*, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 2, прир. В. Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон.

Boško J. Suvajdžić

HERMES'S STONE HEAP:  
THE SYMBOLISM OF STONE IN THE COLLECTION STONE LULLABY  
OF STEVAN RAIČKOVIĆ

(Summary)

In the paper the symbolism of stone in poetry of Stevan Raičković is determined through the ethnographic, mythological, anthropological and culture-historical aspects. The phenomenon of stone is considered as a multifaceted symbol and subject of mythological and magical practice. From the ethnological perspective, the paper specifically thematizes folk beliefs about the stone and religious perceptions as the basis of genre rules in the poetics of contemporary Serbian poets. From the literary-theoretical perspective, it is interpreted as an important motive in the light of forming the model of the world in Stone Lullaby of Stevan Raičković.





---

---

821.163.41.09  
821.161.1.09  
821.161.3.09  
821.161.2.09

Мина М. ЂУРИЋ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 04. X 2012.  
Прихваћен: 22. IV 2013.

## АНТОЛОГИЈА СРПСКОГ ПЕСНИШТВА (XIII–XX ВЕК) МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА У КОНТЕКСТУ АНТОЛОГИЈА ПОЕЗИЈЕ ДРУГИХ СЛОВЕНСКИХ НАРОДА

У раду се представљају интегралне антологије поезије словенских народа, које имају обележја и сразмере векова, као што су *Антологија српског песничтва (XIII–XX век)* Миодрага Павловића, *Антологија руске поезије (XVII–XXI век)* Александра Петрова, *Антологија белоруске поезије (XII–XX век)* Ивана Чароте, *Антологија украјинске поезије (XVI–XX век)* Људмиле Поповић. Анализом поменутих антологија, значајних не само по обиму и временском распону који осликавају и разматрају већ и према промишљањима антологичара о критеријумима избора и приређивања антологичких прегледа дијахроничког типа, указује се на њихову универзалну важност за схватања поетике грађења антологија уопште, без обзира на жанровску одређеност, нахођење према пореклу грађе или начину њеног постања.<sup>1</sup>

**Кључне речи:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песничтва (XIII–XX век)*, контекст антологија других словенских народа, развојни токови.

У прегледима историја књижевности, при успостављању адекватне оцене о рецепцији развојног тока једног књижевног жанра, запажа се да је антологија, као *жанр над жанровима*, опасна и захтевна књижевна, друштвено-идеолошка, културно-посленичка и антагонистичка *работа*. Уколико је начињена доследно промишљено и без изузетка систематично као интегрална, уз квалитетне пропратне напомене, представља наджанровски систем, *књигу на квадрат*, (двојезичну) *књигу на куб* и *антологију антологија*.<sup>2</sup>

Такав антологички избор чини зиданицу стваралачке, научне и културне историје једне књижевности, која се нуди перспективи ишчитавања из шире читалачке и научне позиције свог, али и других народа (в. Ђурић 2012:

---

\* mina.m.djuric@gmail.com

<sup>1</sup> Текст је настао као резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>2</sup> У вези са овим одређењима упоредити запажања о интегралном двојезичном издању *Антологије руске поезије (XVII–XXI век)* Александра Петрова (Ђурић 2012: 1244–1249).

1244).<sup>3</sup> Интегралне антологије песништва, које имају обележја и сразмере векова (нпр. Миодраг Павловић – *Антологија српског песништва XIII–XX век*, Александар Петров – *Антологија руске поезије XVII–XXI век*, Иван Чарота – *Антологија белоруске поезије (XII–XX век)*, Људмила Поповић – *Антологија украјинске поезије XVI–XX век*,<sup>4</sup> „значајне су не само по обиму и временском распону који осликавају и разматрају већ и према промишљањима антологичара о критеријумима избора и приређивања антологичких прегледа” дијахронијског типа, што их чини универзално важним за „схватања поетике грађења антологија” уопште (в. Ђурић 2012: 1245).<sup>5</sup> У поменутих примерима антологија словенских народа, међу којима је у тежишту овог изучавања *Антологија српског песништва (XIII–XX век)* Миодрага Павловића, откривају се заједничке речи-кључеви смисла – *корен, суштина, исконско, вертикала, континуитет, целина*<sup>6</sup> које у фокус истраживања постављају потребу преиспитивања развојног тока поезије словенских народа, али и питање почетка антологије, као и начина на који се одабиром антологичких остварења превреднује уобичајено схваћена традиција.

Питање које се елиотовски намеће наведеним антологичарима развојног тока једног жанра словенских књижевности и култура, јесте како, практично и непосредно, у антологију инкорпорирати поетичку идеју о избору из традиције и традиционалног, као методолошко полазиште у преиспитивању односа неког ствараоца, песника и његовог антологичара према традицији.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> У том контексту разматрати и ставове из есеја Миодрага Павловића о могућностима поређења песничких традиција разних народа (Павловић 2011: 91–104). Упоредити и становиште Миле Стојнић изречено поводом изласка првог издања двотомне *Антологије руске поезије* Александра Петрова: „Двострук је изазов кад се појави у једној средини антологија стране поезије. Она је и прилика да се студиозније самери сопствена са њом, да се стекну подстицаји и одреди место код куће остварених вредности (...) А било би право задовољство и велика културна корист моћи упоредити два или више развојних путева поезије приређених паралелно са нашом у неком времену и одредити коте врхунаца” (Стојнић 1978: 404).

<sup>4</sup> „Поднаслов *Антологије српског песништва* Миодраг Павловић је мењао неколико пута. Прво, друго, треће и четврто издање (1964, 1969, 1973, 1978) имало је у поднаслову записано *XIII–XX век*, да би пето (допуњено), шесто, седмо и осмо издање (1984, 1990, 1994, 1997) изгубило поднаслов (...). Такође је у потпуности променио и предговор. Најзад, девето издање (1998) добија нов поднаслов, којим песник уноси извесну корекцију, мада ни предговор нити избор песама (укључујући и народну књижевност) није нимало промењен. Поднаслов деветог издања гласи: *од XI века до данас*. Десето издање (1999) биће без поднасловова” (Кржић 2010: 483). Док прво, двотомно издање *Антологије руске поезије* има у поднаслову *XVII–XX век* (Петров 1977), друго, допуњено и проширено издање *Антологије руске поезије*, са обогаћеним предговором, носи обележје од четири века *XVII–XXI* (Петров 2011). Иако ни прво ни друго издање *Антологије белоруске поезије* у поднаслову нема назнаку векова (Чарота 1993, Чарота 2012), узеше се у разматрање због сродног типа антологије, критеријума избора, као и одлуке приређивача о проширењу канона између два издања (нпр. прво издање обухвата период XVI–XX века, док друго, проширено, подразумева временски распон XII–XX века).

<sup>5</sup> Уочена разлика у поређењу наслова наведених антологија последица је промена жанровске концепције коју својим разумевањем поетског фрагмента у средњовековном прозном тексту доноси Миодраг Павловић (у вези са овом врстом модерности у виду иновативног схватања жанрова средњовековне књижевности в. Радојичић 1988, посебно Павловићев предговор Радојичићевој књизи, као и коментар у Radulović 2012: 25–42).

<sup>6</sup> Видети уводне напомене или предговоре антологија у Чарота 2012: 7–24, Павловић 1969: IX–XC, Петров 2011: 6–49.

<sup>7</sup> О једном аспекту односа традиције и модерности у Срба и начинима њиховог тумачења из елиотовске перспективе в. и Ђурић 2013а: 115–125.

Свака од наведених антологија представља елиотовски „потрес и поновни претрес традиције”, али и помак у поретку прихваћених вредности и опредељење за струју коју је ретко ко учео као владајућу у претходним изборима.<sup>8</sup> Индивидуални таленат ових антологија осветљава се у вредносном систему вертикалног низа антологичарских деловања која су им претходила, али и у хоризонталном пољу преклапања концентричних кругова сродних антологичарских подухвата других народа.<sup>9</sup> У том смислу важно је испитати на који начин проширивањем антологијског канона, увођењем забрањених, заборављених или заробљених песничких духова поменуте антологије успостављају нов систем и представљају подробен одговор на сложено питање шта је то песничка вредност у идеалном поретку традиције (Петров 2011: 6; Ђурић 2012: 1245),<sup>10</sup> док се примерима из сваког од наведених антологијских избора потврђује доминантан утисак континуитета и кохеренције дијалога старог и новог.<sup>11</sup> Ако је бирати из традиције да би се на темељима сопстве-

<sup>8</sup> Видети Делић 1990: 39; Петров 2011: 46; Ђурић 2013а: 1246.

<sup>9</sup> О хоризонталном и вертикалном контексту в. Павловић 1969: XII.

<sup>10</sup> Упоредити са претходним Лалићево схватање антологичарског деловања Богдана Поповића, које је истакао Јован Делић: „Пажњу привлачи Лалићев исказ о озбиљним теоријским импликацијама: ‘Ако су неки од њих данас скоро заборављени, то није разлог да их дефинитивно отписујемо’. У подтексту овога исказа слуте се идејни свет Т. С. Елиота, односно његово схватање традиције: традиција је нешто живо и промјенљиво, па је сасвим могућно да ће у једном тренутку неки од ‘заборављених’ пјесника бити изабран и поново враћен у књижевни живот” (Делић 2001: 410). С тим у вези, у наведеним антологијама, на различите начине „интрига” присуство Окуцаве, Бродског, Набокова, појединих украјинских песника XX века, као и увођење српске средњовековне књижевности у антологички избор, и то у моменту у којем се одломци средњовековних прозних жанрова нису сматрали поезијом, а средњи век се није једноставно називао традицијом (в. Петров 2011; Поповић 2002; Павловић 1969). Инкорпорирањем до тада избегаваних или запостављаних „песника прошлости” (Павловић 1969: IX) поменуте антологије успостављају елиотовски систем вредности: на одабраним примерима показују како се наслеђено знање стиче великим трудом, а на основу традиције стварања граде елементи сопственог стила. О томе сведочи и *Антологија Александра Петрова*: „Манделштам је својевремено писао Тињанову да верује да ће се његова поезија ускоро ‘слити’ са руском поезијом ‘променивши понешто у њеном устројству и саставу’. Те речи Манделштамове, блиске по духу речима других песника и критичара овог века, могле би стајати као мото и ове књиге. Али оне су се морале потврђивати и доказивати не само сваком песмом укљученом у ову књигу већ и целим њеним ‘устројством и саставом’. Поготово што је ова књига у многим својим видовима одступала од досадашњих представа о ‘устројству и саставу’ руске поезије. На то може да укаже и податак да сваки четврти песник у овој књизи готово по правилу није био заступљен у књигама овог типа” (Петров 2011: 48). О „светским премијерама” које је понудила *Антологија руске поезије Александра Петрова* в. и Поповић 2012: 837–841.

<sup>11</sup> Тиме се концепт ових антологија поклапа и са једном необичнијом интерпретацијом елиотовски схваћене традиције из пера Зорана Мишића, према којој је „традиција линија духовног и песничког опредељења, не одвећ популарна, често и погибљена, неканонска, поворна, али и озарена унутрашњим спокојством, која се пружа од праистока нашег сећања па до прага будућности коју песници слуте” (Мишић 1996: 251–252), што се саображава са Павловићевим разумевањем традиције у којем „атрибуте конвенционалног, конзервативног, укоченог, неменљивог, нисмо подразумевали уз појам традиције” (Павловић 1964: LXXII). Стога „није нимало случајно што се тој најстаријој традицији модерна уметност најчешће обраћа, као праоблицима уметности из подсвести, који имају жељу да достигну елементарну сажетост и постојаност класичних или архаичних облика” (за наводе в. Мишић 1996: 251–252; Ђурић 2013: 117; в. тумачење сродног схватања традиције у Павловићевој *Антологији* и Мишићевим есејима у Radulović 2012: 25–42). Пример за овакво разумевање традиције налази се како у целокупном контексту Павловићеве *Антологије*, тако и у појединачним примерима песама антологија других словенских народа (упоредити, нпр., песму Vere Полозкове, „блогера-вуднеркинда”, најмлађе ауторке *Антологије*

ног избора градило ново дело, знак, по Елиоту, индивидуалног талента, као и павловићевског и мишићевског неконформистичког и нетрадиционалног односа према традицији, управо се такав процес наслућује у антологијама представљеном развојном току поезија словенских народа, као и у развојним токовима рецепција антологија словенских поезија у оквирима других култура и уметности.

Антологије развојних токова поезије словенских народа садрже прегледне предговоре у којима доминира вертикални критеријум вредновања (Павловић 1969: XIV).<sup>12</sup> Павловићева *Антологија* има детаљан „предговор као обимну студију од деведесет страна о књижевноисторијским, методолошким, компаративним, поетичким и стилским одликама и особеностима српског песништва од његових зачетака” (Стојановић Пантовић 2009: 309). Како је то случај у Предговору *Антологије* Миодрага Павловића, и у већини осталих интегралних антологија, поставља се незадовољство претходним изборима у смислу омеђивања развојног тока жанра једне књижевности само на један или два века (в. Стојановић Пантовић 2009: 311).<sup>13</sup>

Познато је да је услед околности у којима је настала (са идејом о креативном континуитету старе и нове књижевности,<sup>14</sup> уз увођење средњовековне књижевности као саставног дела корпуса антологичарског вредносног одабира у развоју поетског жанра српске књижевности),<sup>15</sup> *Антологија* Миодрага Павловића изазивала контрадикторне, а пре свега и жестоко негативне реакције (Павловић 1997: 354).<sup>16</sup> Стога је посебно интригантан реизбор

---

*руске поезије XVII–XXI век*, рођене 1986. године, која пише: „У меня к нему, знаешь, память – I Очень древняя (...)” (Петров 2011: 975).

<sup>12</sup> У овом контексту погледати и избор огледа на српске, руске, белоруске и украјинске теме који је сачинио Миодраг Сибиновић, заједничким садржателем именујући управо *словенске вертикале* (Сибиновић 2008).

<sup>13</sup> „Антологичар не осећа потребу да објашњава зашто своју антологију српског песништва почиње тринаестим веком, односно, поезијом старе књижевности. Радије би и сам чуо неко објашњење зашто се, сем ретких изузетака, сматрало да наша лирска поезија почиње да постоји од Његоша и Бранка Радичевића. Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће” (Павловић 1969: XVI). Упоредити, са друге стране, околност и коментаре пионирског подухвата *Антологије украјинске поезије* Радослава Пајковића, који представља тек „век и по украјинске поезије”, као и струје песника које су прихваћене од стране званичне украјинске историографије (Пајковић 1979: 5–10; в. коментаре Сап 1980: 446–447).

<sup>14</sup> „Опредељењем за два приступа, и поред критика које су овој антологији упућиване, њен састављач је васпоставио генезу српске поезије и учврстио јединствену линију њеног континуитета” (Бојовић 2008: 376). О привилегијама и проблемима континуитета у Павловићевој *Антологији* в. Хамовић 2010: 465–481 и Кржић 2010: 483–505.

<sup>15</sup> О тумачењу присуства старе српске књижевности у Павловићевој *Антологији* в. Radulović 2012: 25–42.

<sup>16</sup> О пореклу негативних ставова према Павловићевој *Антологији*, као о актуелизацији својеврсног „насиља” над поезијом в. Кржић 2010: 488. Упоредити рецепцију Павловићеве *Антологије српског песништва* са „политичким случајем” Петровљеве *Антологије руске поезије*: „И пре него што је угледала светлост дана, над *Антологијом* су се надвијали црни облаци. И мада њено штампање у Просвети није било, колико је мени било познато, довођено у питање, могло је да се догоди да се њен излазак одгоди због наводних међународних политичких разлога. Срећом је уредник *Антологије* био човек и песник од интегритета и ауторитета Миодрага Павловић” (Петров 2011: 986; о томе в. Поповић 2012: 837). О непопуларним условима генезе *Антологије украјинске поезије* Јудмиле Поповић, која нешто од тог периода чува и у наслову

Миодрага Павловића, понуђен петим издањем *Антологије* из 1984. године, у којем је, како у Предговору, тако и у следу песама, претходно „проблематичан” средњовековни слој обгрљен и прожет лирским и епским усменим песништвом,<sup>17</sup> не би ли се јасније и смиреније извршила контекстуализација старе српске и усмене књижевности у развојни ток српске поетске мисли, која за Миодрага Павловића траје од *памтвека*.<sup>18</sup> Издање *Антологије српског песништва* из 1984. године јесте и најзанимљивије у смислу проширивања канона јер, како Бојана Стојановић Пантовић примећује, представља „јединствен пример обједињавања усмене и уметничке традиције у некој антологији у оквирима светске књижевности (Стојановић Пантовић 2009: 309).<sup>19</sup>

Успостављање „креативног континуитета” културе у којем је и средњи век међу Павловићевим одабиром лирских и епских песама, уз назнаку да није циљ донети песму изворну, на српскословенском или црквенословенском језику, већ у преводима на модерни језик (Павловић 1997: XI), у Павловићевом проширеном избору чини се израженијим. Осим средњовековне и народна усмена књижевност поставља се као везивно ткиво и основа креативног континуитета из којег се развија прави елиотовски уметник (нпр. Његош) као „пробирач и градитељ” (Павловић 1997: XXVII–XXIX). Народне песме су инкорпориране међу уметничке, а последња песма усменог постања долази после Кодерове песме – у питању је Кодерова песма „Митологије”, после које у Павловићевом одабиру следи народна песма о овчару и звезда-

---

*У инат ветровима*, видети у Наградић 2002: 5–13. Упоредити са претходним и у Предговору истакнуте „обзире” *Антологије белоруске поезије*, нпр.: „Управо је због тога наше издање (...) на основу чисто књижевних критеријума, без обзира на ‘актуелно-политичке’ принципе, идеолошке конфронтације, многобројне деобе, и оне које су одиста реалност, без обзира, авај, на постојеће границе...” (Чарота 2012: 18–19).

<sup>17</sup> Допуњујући свој Предговор у проширеном издању, Павловић о оваквој контекстуализацији говори и посредно, у контексту виђења целокупне културе и друштва, и то прво указујући да у његов антологијски избор није ушло само литургијско песништво, већ и поетски делови биографија, који сами по себи не представљају искључиво програм увођења хришћанства, него „јачања државе, превладавања патријархалног принципа”, стављања акцента на мушкарце који се истичу у породици, друштвеним и верским организацијама, „као сизерени” и „главе задруге”, што су биле тежње, нпр. и Савиног и Стефановог животописа Светог Симеона (Павловић 1997: XIII–XIV). Посебно је интересантан начин на који Павловић тумачи Симеонова чуда у биографији коју пише Стефан Првовенчани скоро оправдавајући присуство светаца због њихове важности у контексту целокупне културе и историје: „У томе је једноставан историјски концепт: правовернима ће моћни свеци заштитници притећи да савладају препреке и опасности, и довести их, и својим заузимањем, до завршног тријумфа. Зато је добро имати сопствене свеце” (Павловић 1997: XV).

<sup>18</sup> Упореди на који начин Павловићеву идеју о пореклу песме од *памтвека* у ширем контексту користи Миодраг Сибиновић у насловној синтагми свог истраживања – „Песништво је од *памтвека* врста мудрости било. Руставелијев *Витез у тигровој кожи*” (Сибиновић 2002а: 62–90). Појам *памтвек* актуализује у односу на белоруски народ и његову поезију и Иван Чарота: „Шта да кажемо – и без неког спољашњег бљеска, наша земља је дарезљива и гости је, од *памтвека*, никад нису заобилазили, уверени (с правом) да ће у њој добити коначиште, хлеб и со, и све остало што је Бог дао њиховим домаћинима” (Чарота 2012: 21).

<sup>19</sup> Изузетком би се у овом случају ипак могла сматрати тротомна *Антологија руске лирике X–XXI век* Миодрага Сибиновића (Сибиновић 2007), који на почетку свог избора укључује и народне лирске песме, о чему ће бити речи касније.

ма, што представља пример једне врсте прожетости народног и ауторског у *Антологији*.<sup>20</sup>

Павловић свој континуитет наставља и у сфери изједначавања позиције певача и песника.<sup>21</sup> Стога не изненађује што Павловић уз „Почетак буне против дахија” аутором именује Филипа Вишњића (в. и Павловић 1997: XXIX).<sup>22</sup> Овим као да настоји да оправда промену свог става из Предговора издању *Антологије* из 1964. године, у којем тврди да усмена и писана књижевност не могу да изграде хомогену целину.<sup>23</sup> Невидљивим нитима везујући делове у сопствени избор (Павловић 1969: X), иако се прати редослед књижевно-историјских раздобља, не решавају се књижевноисторијска питања нити се представља искључиво стварни одраз историје, већ осећање антологичарског естетског апсолута, као и потреба за универзалношћу у новом контексту елиотовски увек живе традиције (Павловић 1969: X–XI).<sup>24</sup>

Како је склон да сакупља песме, а не песнике, Павловић се још једном одељује од концепта историје не пристајући да одабир употпуни подацима о животима песника; присуство ових података Павловићу се чини оправдано у случају када је у питању антологички избор из страних књижевности (Павловић 1969: XIX), чиме као да предочава начин на који ће „павловићевски следбеници” и изучаваоци развојног тока поетског жанра других словенских књижевности градити своје антологије.<sup>25</sup> Према Павловићу, таква антологија

<sup>20</sup> Ради успостављања континуитета такву врсту „укомпонованости” народне и ауторске поезије Павловић настоји да, где год је могуће, доследно (или насилно) примени у својој *Антологији*, те се тако, на пример, после непознатог аутора из XVIII века и песме „Финикс древо превисоко”, надовезује мотивски сродна песма „Виша је гора од горе” и сл.

<sup>21</sup> „Све је мање аргумената у прилог веровању да је ова поезија плод колективног стваралачког напора народних маса, и све се даље иде, и код нас и на страни, у правцу идентификовања индивидуалних стваралаца те народне поезије” (Павловић 1969: XVII).

<sup>22</sup> О историји изучавања односа *певач/песник* у нашој фолклористици в. и Ђурић 2013б: 319–348.

<sup>23</sup> Упоредити: „Ту посебност (усмене поезије и прозе – прим. М. Ђ.) коју је на свој начин дефинисао Миодраг Павловић, који у своју антологију није унео усмену лирику (’разлог је у несводљивости премиса усменог и писменог песничког изражавања на сличне и приближне естетске принципе, разлог је у неупоредивости једне и друге поезије, у немогућности да оне, нашавши се заједно, чине једну иоле хомогенију уметничку целину’), своје начело потврдио је у засебној *Антологији лирске народне поезије* (1982)” (Бојовић 2008: 380).

<sup>24</sup> Управо је Павловићева дефиниција канона традиционалног и традиције у виду „предања, културног преношења, (Überlieferung)” одредила и критеријум који се узима за антологију као разрешење недоумице да ли се приклонити књижевноисторијском или естетском и вредносном принципу, и коначно налажење мере у кохеренцији књижевноисторијског као естетског и вредносног, тј. естетског и вредносног у књижевноисторијском (в. Павловић 1969: LXXI).

<sup>25</sup> Потреба за компаративним разматрањима развојних лукава антологичких остварења словенских народа запажа се у настојањима Ивана Чароте, састављача *Антологије белоруске поезије*: „Изазива жаљење такође и то што досад немамо озбиљних компаративних анализа укупне белоруске културе и књижевности, а постојеће њене априористичке оцене заснивају се обично на регистровању двају утицаја – руског и пољског – чији су оквири тобоже и одредили њену особеност (...) Разуме се, за оцену било које појаве увек је занимљив поглед са стране. И већ само због тога што, без обзира на проишљивост и тачност закључака, на овај или онај начин представља карактеристику ’у компарацији’. То посебан значај има у етнокултуролошком и етнокарактеролошком приступу” (Чарота 2012: 19, 21). Сродно се изјашњава у Предговору двојезичне *Антологије украјинске поезије* и Људмила Поповић: „Уколико поставимо питање – шта одређује рецепцију културе једног народа од стране другог у контексту духовне размене, онда ће се у одговору међу приоритетним факторима сигурно наћи и књижевност тог народа преведена

на светској позорници враћа значај „малог народа” и омогућава да се сачини основ за јединствене лествице вредновања више националних књижевности, како је и овде случај са словенским народима који су се борили са сродним историјским и културним тешкоћама (Павловић 1969: LXXIV и даље).

Занимљиво је подсетити се да је уредник првог двотомног издања Петровљеве *Антологије руске поезије XVII–XX век* у Просвети био управо Миодраг Павловић (Ђурић 2012: 1246).<sup>26</sup> Поред павловићевског питања успостављања естетске и књижевноисторијске кохеренције,<sup>27</sup> и овде се намеће недоумица у вези са почетком антологијског избора. Наводећи став Лихачова да је систем жанрова старе Русије био непотпун и да се у ствари допуњавао фолклором, Петров се, уз закључак да у старој руској књижевности није било жанрова у стиху, опредељује за рачун „’књижевне’ поезије од XVII века”, и као првог антологијског представника те нове уметничке поезије узима барокног песника Симеона Полоцког (Петров 2011: 10), у чијем песништву уочава симболе руске државности (као што је, нпр., орао),<sup>28</sup> који се касније развијају од Пушкина надаље, што представља пример праћења павловићевских веза, „линија континуитета (lines, енгл.)” (Павловић 1969: LXXI–LXXII).<sup>29</sup> Као неке од линија развоја и асејевских „лепота преосмишљавања”

на језик реципијента. Превођена књижевност као аутономни културни код може да формира представу о духовном животу народа, да осмисли његову прошлост и донекле наслути будућност” (Поповић 2002: 17). О улози антологија у компаративним приступима сведочи и Александар Петров: „За антологије страних књижевности, поготово ако се објављују на два језика, а то су најчешће антологије поезије, ређе приповедака, може се слободно рећи да обављају поред естетских и још неке важне, па и друштвене улоге: оне су својеврсни мостови међу народима и њиховим културама” (Петров 2011: 1002).

<sup>26</sup> „На месту на којем се Миодраг Павловић у Предговору своје *Антологије* зауставља, питајући се могу ли се поредити песничке традиције разних језика, колико једна национална поезија вреди за апсолутно непристрасно читаоца и судију, какве су њене вредности независно од националне културне функције, (као да) наставља двојезична *Антологија* Александра Петрова свој активни вредносни поетички, антологичарски и песнички полилог” (Ђурић 2012: 1246). Интересантно је да и Петров у другом издању своје *Антологије* (Петров 2011: 1014–1017), као и Миодраг Павловић у каснијим издањима *Антологије српског песништва* (нпр. Павловић 1997: 318–328), уврштава и властите стихове.

<sup>27</sup> По сродности са Павловићевим антологичарским деловањем посебно је важно Петровљево схватање антологије као елиотовске идеалне целине: „(...) Шта је поезија једног народа, или језика, једног раздобља или школе? И питање: Како ту поезију представити да би се истакле вредности не само појединачних остварења већ сагледала и целина? (...) И антологија је својеврстан цртеж, али предмет њеног цртежа није ’реално кретање’ већ – казано Елиотовим речима – ’идеални поредак’ (...) Стога су мерила антологије примерена не толико појединачним делима колико целини, идеалном поретку саме антологије” (Петров 2011: 6–7). О улози антологије и антологичара у сагледавању целине песништва пише и Људмила Поповић: „(...) и покушај да се, у оквирима могућности, украјинска поезија, коју су ранији избори, а нарочито они – настали под утицајем званичних антологија из доба ’застоја’, приказивали парцијално и непотпуно, сагледа као непрекидан процес у којем су једне школе и традиције биле логички завршетак претходних, а истовремено су служиле као основа инспирације за нова трагања...” (Поповић 2002: 44).

<sup>28</sup> Видети о овоме и Поповић 2012: 838–839.

<sup>29</sup> Павловић те линије континуитета у контексту елиотовски схваћене традиције дефинише на следећи начин: „Тако је свака добра новонаписана песма подстицај за ново размишљање о нашем песничком наслеђу (...) Нас, међутим, не занимају сродности на основу припадности песника истој школи, везе које нису типа чистог каузалитета и подстицаја, узора и подржавања. Занимљивије нам се чине оне везе које се не свде на проучавање извора, али које каузалне односе не искључују: оне дубље сродности међу песницима, које могу да образују стварну сукцесију догађаја у поезији и које својим присуством дају пресудне боје читавајој нашој песничкој тради-

руске поезије (Петров 2011: 36), поред орла, Петров у својој *Антологији* представља и алегије идола, релације маса–појединац, наш–туђ, ми–ви, симболе бронзе, жуте боје, који се „укрштају на различитим нивоима, стварајући понекад представу о јединственој целини једне националне песничке традиције” (Петров 2011: 46).<sup>30</sup>

Елиотовски повезујући идеју о приказивању традиције и њеног уметничког узлета, а унеколико другачије разумевајући почетке антологијског напрора, Миодраг Сибиновић укључује и 14 народних песама у свој избор руске лирике од X до XXI века (Сибиновић 2007: 5). Као и код Павловића, извори грађе старијег порекла су жанровски разноврснији „одломци или целовити записи из летописне грађе као и из других сачуваних споменика средњовековне културе” (Сибиновић 2007: 5). Као разлика у односу на Петровљево *Антологију руске поезије*, поставља се одлука о приказу почетка ауторске поезије (свој избор уметничке поезије Сибиновић не започиње као Петров са Полоцким, већ после одломака биљина, свадбених, лирских песама, бајалица, следе остварења непознатог песника XI века), а поред повећања временског распона и нових превода, Сибиновић као новину наводи и увођење народне поезије, што оправдава „с обзиром на изузетан значај фолклора у руској књижевности старога и новог доба” (Сибиновић 2007: 6–7). Сме ли се и овде, без претензија да се нужно искаже и оправданост таквог поступања, говорити о својеврсном „павловићевском” антологијском опредељењу?

Како се већ уочило, заједничко својство наведених антологичарских искорака представља потреба објашњења почетка који се узима као полазиште развојног тока поезије једног словенског народа. У Предговору другог издања *Антологије белоруске поезије* Иван Чарота дефинише исконску суштину порекла и националног идентитета, корена белоруске отаџбине који се, најчешће кроз одређене фолклорно-митолошке мотиве, транспонује до савремене поезије (Чарота 2012: 7–24). Проматрајући валидност и уопште оправданост статуса „малог” народа „у низу сродних и блиских народа” (Чарота 2012: 8, 24),<sup>31</sup> Чарота настоји да у прегледу разграничи слојеве општесловенских палимпсеста, не би ли указао који су то домени и особености усменог стваралаштва који се везују за писану традицију Белоруса и линију развоја белоруске књижевности, при чему, као доминантне павловићевске тематско-мотивске линије, издваја природу, роду, врбу, воду, стихију, моч-

цији” (Павловић 1969: LXXXI). Важност континуитета тема у *Антологији* Александра Петрова запажа и Кирил Тарановски: „Његов бриљантни уводни текст је врло оригиналан и занимљив: у њему се прати континуитет неколико тема у руској поезији од Пушкина до песника XX века попут Блока и Мајаковског” (Петров 2011: 1010).

<sup>30</sup> Јединство Павловићеве *Антологије српског песничтва* творе такође линије континуитета, нпр. у ходу уназад симбол сунца код Попе, Растка Петровића, Лазе Костића, Мите Поповића, или општење са мртвима код Лалића, Настасијевића, Анице Савић Ребац, Шантића, апокалиптичке инспирације код Раичковића, Диса, Душана Срезојевића, Војислава Илића (Павловић 1969: LXXXVI–LXXXI).

<sup>31</sup> У том контексту о непостојању малих књижевности у Предговору *Антологије украјинске поезије* изјашњава се Људмила Поповић: „Мале књижевности не постоје, постоји ограничено знање о њима. Свака књижевност је онолико ‘велика’, колико су велика дела појединих њених представника” (Поповић 2002: 17).



вару, душу, белу боју, Ивањдан, жудњу за стаништем, пролеће, Бога и људе (Чарота 2012: 8–9, 22–23; Сибиновић 1993а: 188–189). Управо је та најстарија традиција белоруске поезије у најближим везама са првим поглављима *Антологије* Миодрага Павловића, и то са оним допуњеним издањима која подразумевају фолклорну матрицу,<sup>32</sup> односно и са оним које започињући средњовековним песништвом, обухватају византијску традицију и повезују јужнословенску са белоруском линијом песничког развоја, у чију заједничку ризницу, како каже Чарота, улазе дела Климента Охридског, Пахомија Логотета и Григорија Цамблака (Чарота 2012: 20).<sup>33</sup>

Разлика првих и потоњих издања *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића, као и првог (1993) и другог издања *Антологије белоруске поезије* Ивана Чароте (2012), коју преводи Миодраг Сибиновић, јесте управо питање почетка.<sup>34</sup> Како се запажа, посебно је актуелна недоумица да ли узимати свеукупно поетско наслеђе староруске књижевности која још увек не подразумева јасну диференцијацију на белоруску, украјинску и руску, или као почетак узети управо време раслојавања језика чија различитост постаје евидентна у писаним текстовима са књижевноуметничком функцијом.<sup>35</sup> Док је први песник другог издања *Антологије белоруске поезије* Кирил Туровски, који припада „ризници старе књижевности свих Словена” (Чарота 2012: 10), у првом издању Чарота као почетак обележава XVI век и песнике Франциска Скарину и Андреја Римшу, а староруски корен узима као заједничку основу

<sup>32</sup> Иако јасно наглашава присуство фолклорних узуса, поготово у раном периоду белоруске поезије („Усуђујем се, такође, да кажем да су ти снажни животворни корени хранили и каснију писану књижевност, створену на фолклорној основи” – Чарота 2012: 9), Чарота дели Павловићево мишљење из првих издања *Антологије* да се „општесловенска црта, особеност и богатство народног усменог стваралаштва (...) убедљиво потврђује (посебним – прим. М. Ђ.) издањем *Белоруско народно стваралаштво*, чије је објављивање у току у Академији наука БССР, а које већ досад има четрдесет дебелих томова” (Чарота 2012: 8–9).

<sup>33</sup> О присуству Пахомија и Цамблака у источнословенском наслеђу и важности успостављених веза међу Источним и Јужним Словенима пише и Миодраг Сибиновић, сведочећи о српско-украјинским књижевним и културним везама (Сибиновић 1993б: 44–48; Сибиновић 2002: 622, 624–626).

<sup>34</sup> Нека од већ поменутих питања се актуализују и у Сибиновићевом поговору *Антологији белоруске поезије*: „Основна су следећа: да ли је то поезија у ужем смислу речи, па, дакле, у ком тренутку се у источнословенски књижевни процес укључује као релевантан ток уметничка, писана поезија; ако из појма поезија у ужем смислу апстрахујемо као предуслов постојање система ритмичког уједначавања исказа, да ли – кад још увек не постоје издвојене етничке целине руске, белоруске и украјинске – за почетке руске, белоруске и украјинске поезије узимати свеукупно поетско наслеђе староруске књижевности, или само оно за које се зна да је створено на територији данашње руске, белоруске, односно украјинске етничке целине? (...) вероватно би реалније било почетке појединих источнословенских књижевности у њиховом посебном току развоја везивати за време кад почиње раздвајање, раслојавање на руски, белоруски и украјински језик... Или, још боље, за време кад то раслојавање постане евидентно у писаним текстовима који имају и књижевно-уметничку функцију...” (Сибиновић 1993а: 173–174).

<sup>35</sup> Чињеница да постоје представници словенских књижевности који су заступљени у антологијама два словенска народа указује на потребу компаративног изучавања линија хоризонталног и вертикалног развоја источнословенских култура, како је то указао и Чарота (Чарота 2012: 10–11), али и поновну актуализацију питања о заједничком наслеђу и опредељења антологичара за почетке од новије поезије, која представља својеврсну разлику у односу на претходно. Наведено поново намеће питање о оправданости Павловићевог одабира.

свих источнословенских народа (в. Сибиновић 1993а: 174).<sup>36</sup> Управо су ова два одабрана песника важан моменат у развоју и диференцијацији белоруске поезије, која понекад, по области и опредељености, стоји ближа пољском барокном и уопште западноевропском утицају, више него што је то била руска књижевност (Сибиновић 1993а: 175, 183). Поезија у ужем смислу у Русији се појављује у XVII веку, касније него што је то случај са Белорусијом (Сибиновић 1993а: 183). Тако је и овде кључно питање да ли је одабрани почетак заправо по естетској вредности изразита *differentia specifica* у односу на оно што је окруживало, непосредно претходило или следило,<sup>37</sup> како је случај и у *Антологији српског песништва* Миодрага Павловића. Сибиновић, као и Павловић, маркира главна обележја развоја белоруске поезије која представља како у теоријском поговору у контексту са историјским и књижевноисторијским збивањима, тако и примерима који су дати у *Антологији*. Национални фолклорни извори осећају се и у каснијим периодима XIX и XX века, када и белоруска поезија долази у интензивнију кореспонденцију са руском и другим словенским традицијама (Сибиновић 1993а: 184).

Вишеструко проширујући пионирски подухват Радослава Пајковића<sup>38</sup> да се начини представљачки програм украјинске поезије на српском језику, 2002. године Људмила Поповић, уз преводе Миодрага Сибиновића, довршава двојезичну књигу *У инат ветровима: антологију украјинске поезије XVI–XX век*, дајући широк и прегледан предговор. Као Павловићева, Петровљева и Чаротина, и ова *Антологија* је импозантан културолошки подухват који је у четворовековљу украјинске песме обухватио велики број песама легитимисаних предговором у компаративном научном методу, уз библиографске студије придодате за сваког аутора. Када је реч о питању почетка *Антологије*, Људмила Поповић се, као и Петров, залаже да њен почетак не обухвата ста-

<sup>36</sup> Упоредити: „Наиме, ако се, да би се утврдила и доказала особеност свакој од тих књижевности посвети пажња ономе што их чини управо руском, белоруском и украјинском – никако се не би смело допустити да се занемари оно што свака од њих има, а није различито (...) Дакле, имајући у виду све то, у овом антологијском погледу на белоруску поезију полазимо од песама Франциска Скарине и Андреја Римше из XVI века, узимајући претходни староруски период као књижевно наслеђе заједничко за све три данашње источнословенске књижевности...” (Сибиновић 1993а: 174). О стваралаштву Андреја Римше у контексту Острошке школе видети и у Предговору *Антологије украјинске поезије* Људмиле Поповић (Поповић 2002: 20).

<sup>37</sup> Ово је разлика Чаротиног опредељења у I и II издању *Антологије белоруске поезије*, тј. диференцираних начина разрешења питања успостављања континуитета, које имплицитно поставља и Павловићева *Антологија* о почетку као разлици или почетку као канону. Овим се посредно актуализује недоумица да ли развојни лук поезије почиње од нечег карактеристичног за то време или управо посебног и другачијег (у вези са тим погледати и тумачење Павловићевог почетка *Антологије* као канонског или његовог одређења као *differentia specifica* у Radulović 2012: 25–42).

<sup>38</sup> Радослав Пајковић, у *Антологији* у којој донекле преовладава павловићевски концепт споја књижевноисторијског, естетичког и вредносног, на примеру украјинске поезије такође уочава сродности уметничке и народне традиције. Иако народну поезију није укључио у свој избор, истиче да у првим представницима уметничке поезије од којих почиње његова *Антологија*, постоји присуство оба изворишта као први степен различитости међу осталима: „Историјска је чињеница да она (уметничка поезија Украјине – прим. М. Ђ.) извире из народне поезије, која је у то време богато и разновидно цветала на овим просторима. Због тога је евидентно да родоначелни облици украјинске поезије представљају својеврсну симбиозу усменог и ауторског стваралаштва. Пример за то су стихови Сквороде” (Пајковић 1979: 5).

ру књижевност до XV века, већ време од XVI и XVII века које представља прелазан период ка новијој књижевности, у оквиру које се оформио систем жанрова, поезије и драме (Поповић 2002: 18). Како је украјински народ имао врло сродну позицију српском – татарска разарања Кијевске Русије, која су условила стагнирања старе књижевности (Поповић 2002: 18), Људмила Поповић се концентрисала на почетке украјинске књижевности у периоду од одбацивања византијских и окретања грчко-латинским школама и утицајима, који су, између осталог, подразумевали и оснивања нових кружока, тј. школа, међу којима је на челу Острошког књижевног круга тада био Герасим Смотрички, први песник ове *Антологије* (Поповић 2002: 20). Као што се Павловић запитао може ли *Антологија српског песништва* функционисати добро и потпуно као репрезентативан избор из традиције у поређењу са сродним из друге књижевности, Људмила Поповић намењује овај избор управо таквом контексту: где год је то било могуће у Предговору, даје поређења са светским токовима и утицајима – од латиниста преко барока, од црквенословенског до народног облика (где се наглашава и присуство украјинских вертепа у српским песмарицама XVIII века, како то бележи и Павић у *Историји српске књижевности, Барок* – Поповић 2002: 25), настављајући у контексту романтизма и присуства словенских фолклорних елемената, те општих европских узора, до модернизма, а онда и Другог светског рата и поезије дијаспоре. Занимљиво је запазити да три од поменутих антологичара постављају Павића на важно место у својим предговорима – Павловић као проучаваоца Венцловића (Павловић 1997: XXIII), Петров као преводиоца Пушкина (Петров 2011: 978) и Људмила Поповић као истраживача барока (Поповић 2002: 25), што указује на његову неоспорну улогу за књижевну историју, али и високе естетске и вредносне позиције у антологијама словенских народа.

У антологијама развојног лука поезије словенских народа и посебно њиховим предговорима истакнуте су линије континуитета сродних мотива које гарантују кохеренцију елиотовски схваћене традиције, у којој се свака појединачна, новоуведена песничка вредност потврђује у идеалном поретку, чинећи и његов помак, а овај пак преображава појединачним деловима, одговорно саображавајући нови вид живе целине,<sup>39</sup> истовремено нудећи њену евалуацију и превредновање у визури почетка као канона или разлике, што се потврђује на примерима Павловићеве, Петровљеве, Сибиновићеве, Чаротине и *Антологије* Људмиле Поповић.

Антологија жанрова преводне књижевности велича антологичара као вишеструког посредника језика, културе и смисла, а сам избор додатно и као антологију најбољих превода одабраног жанра са страног језика. Уз преиначавање Павловићеве тезе може се констатовати да је вероватно немогуће понудити идеалну анализу интегралне антологије и њених критеријума, али да се у најмању руку може очекивати да буде корисна она интерпретација која иницира потребе нових осветљења и налажења повлашћених углова посма-

<sup>39</sup> Види Петров 2011: 6; Ђурић 2012: 1245.

трања,<sup>40</sup> какви се отварају и проматрањем *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића у контексту сродних антологија других словенских народа (Павловић 1969: XIII).

## ЛИТЕРАТУРА

- Бојовић 2008: Злата Бојовић, „Антологије у српској књижевности”, *Тумачење књижевног дела и методика наставе*, део 1, Нови Сад: Филозофски факултет, Ogrheus, стр. 369–381.
- Делић 1990: Јован Делић, *Традиција и Вук Стеф. Караџић*, Београд: БИГЗ.
- Делић 2001: Јован Делић, „Антологије и пантологија – критеријуми и пародија: однос Ивана В. Лалића према Богдану Поповићу, Станиславу Виначеру и Зорану Гавриловићу”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 49, св. 3, стр. 407–422.
- Ђурић 2012: Мина Ђурић, „Књига догађај: Антологија на куб”, *Летопис Матице српске*, децембар, књ. 490, св. 6, стр. 1244–1249.
- Ђурић 2013а: Мина Ђурић, „Нова тумачења традиције и модерности у Срба”, *Језик, књижевност, вредности, књижевна истраживања*, зборник радова, уреднице Vesna Лопић, Биљана Мишић Илић, Ниш: Филозофски факултет, стр. 115–125.
- Ђурић 2013б: Мина Ђурић, „Зашто певач није песник? Токови изучавања српског усменог стваралаштва у другој половини двадесетог века”, *Српска књижевна критика друге половине XX века: типолошка проучавања*, уредник Милан Радуловић, Београд, Институт за књижевност и уметност, стр. 319–348.
- Кржић 2010: Станко Кржић, „Концепт континуитета у *Антологији српског песништва Миодрага Павловића*”, *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, уредник Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, стр. 483–505.
- Магарашевић 1981: Mirko Magarašević, „29 antologičarskih stavova Miodruga Pavlovića”, *Savremenik*, god. 27, knj. 53, sv. 6, jun 1981, str. 469–472.
- Наградић 2002: Слободан Наградић, „Како је наста(ја)ла ова књига”, Људмила Поповић, *У инат ветровима: антологија украјинске поезије (XVI–XX век)*, Бања Лука: Друштво српско-украјинског пријатељства Републике Српске; Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства Републике Српске, стр. 5–13.
- Мишић 1996: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1969: Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва XIII–XX век*, Београд: Просвета.

<sup>40</sup> По Павловићевом концепту: „Можда ће једног дана неко изградити синоптичке таблице хронолошког простирања разних књижевних праваца и стилова међу народима Балкана и шире, таблице које би укључивале већину источноевропских земаља. Откриће такве таблице, слутимо, чудне разлике и карактеристичне сродности међу блиским народима...” (наведено према Magarašević 1981: 465).

- Павловић 1997: Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, осмо издање, Београд: СКЗ.
- Пајковић 1979: Радослав Пајковић, *Антологија украјинске поезије*, избор, предговор, белешке и превод са украјинског од истог аутора, Београд: „Петар Кочић”.
- Петров 1977: Александар Петров, *Антологија руске поезије XVII–XX век*, I, II, Београд: Просвета.
- Петров 2011: Александар Петров, *Антологија руске поезије XVII–XXI век*, Београд: Завод за уџбенике.
- Поповић 2002: Људмила Поповић, *У инат ветровима: антологија украјинске поезије (XVI–XX век)*, Бања Лука: Друштво српско-украјинског пријатељства Републике Српске; Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства Републике Српске.
- Поповић 2012: Тања Поповић, „Разногласје и динамика руске поезије: *Антологија руске поезије XVII–XXI век*, избор, предговор и текстови о песницима Александар Петров, Београд, Завод за уџбенике, 2011, 1055 стр.”, *Књижевна историја*, год. 44, бр. 148, стр. 837–841.
- Радојичић 1988: Ђорђе Сп. Радојичић, *Старо српско песништво (IX–XVIII век)*, Крушевац.
- Radulović 2012: Marko M. Radulović, „Stara srpska književnost u *Antologiji srpskog pesništva Miodraga Pavlovića*”, *Treći program*, број 153, зима 2012, стр. 25–42.
- Сибиновић 1993а: Миодраг Сибиновић, „Бела музика белоруске поезије: шта говори корен”, *Антологија белоруске поезије*, Иван Чарота, превод с белоруског и поговор Миодраг Сибиновић, Београд: СКЗ, стр. 173–191.
- Сибиновић 1993б: Миодраг Сибиновић, „У инат ветровима. Уз нове преводе из савремене украјинске поезије”, *Савременик плус*, бр. 3/4, 1993, стр. 44–48.
- Сибиновић 2002а: Миодраг Сибиновић, *Иза хоризонта, огледи из руске, украјинске, белоруске и грузијске књижевности*, Београд: Чигоја.
- Сибиновић 2002б: Миодраг Сибиновић, „У инат ветровима: кратак осврт на дугу историју узајамних српско-украјинских књижевних и културних веза до почетка деведесетих година 20. века”, Људмила Поповић, *У инат ветровима: антологија украјинске поезије (XVI–XX век)*, Бања Лука: Друштво српско-украјинског пријатељства Републике Српске; Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства Републике Српске стр. 617–639.
- Сибиновић 2007: Миодраг Сибиновић, *Антологија руске лирике, X–XXI век*, књига I, X–прва четвртина XX века (до симболизма), избор и белешке о писцима Миодраг Сибиновић, Београд: Paideia.
- Сибиновић 2008: Миодраг Сибиновић, *Словенске вертикале: српске, руске, белоруске и украјинске књижевне теме*, Београд: Славистичко друштво Србије.

- Стојановић Пантовић 2009: Бојана Стојановић Пантовић, „Традиција и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 57/2, стр. 297–316.
- Стојнић 1978: Мила Стојнић, „Тежња ка ревизији: Александар Петров, *Антологија руске поезије*, I, II, Просвета, Београд, 1977”, *Књижевност*, 3, стр. 403–425.
- Хамовић 2010: Драган Хамовић, „Павловићева књига српског песништва – *Антологија српског песништва* као потпора поетичког програма Миодрага Павловића”, *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, уредник Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, стр. 465–481.
- Сар 1980: Nikola N. Sar, „Radoslav Rajković: *Antologija ukrajinske poezije* (izbor, predgovor, beleške i prevod s ukrajinskog od istog autora), 'Petar Kočić', Београд”, *Polja*, god. 26, br. 262, decembar, 1980, str. 446–447.
- Чарота 1993: Иван Чарота, *Антологија белоруске поезије*, превод с белоруског и поговор Миодраг Сибиновић, Београд: СКЗ.
- Чарота 2012: Иван Чарота, *Антологија белоруске поезије*, Београд: СКЗ.

Mina M. Đurić

ANTHOLOGY OF SERBIAN POETRY (XIII–XX CENTURY) OF MIODRAG PAVLOVIĆ  
IN THE CONTEXT OF OTHER ANTHOLOGIES OF SLAVIC POETRIES

(Summary)

This paper presents integrated anthologies of Slavic poetries, which, as the important characteristic and their own mark, have features of centuries, such as *Anthology of Serbian Poetry (XIII–XX century)* of Miodrag Pavlović, *Anthology of Russian Poetry (XVII–XXI century)* of Aleksandar Petrov, *Anthology of Belorussian Poetry (XII–XX century)* of Ivan Čarota, *Anthology of Ukrainian Poetry (XVI–XX century)* of Ljudmila Popović. The analysis of these anthologies, which are important not only in the time period that reflect and consider, but also in the anthologist's deliberations on the selection criteria and examination of diachronic anthologies, points to their universal importance in understanding the construction of anthology in general, regardless of genre preference or the manner of its creation.

## Садржај

Корнелије Д. Квас ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ ПЕСМЕ <i>SANTA MARIA DELLA SALUTE</i> ЛАЗЕ КОСТИЋА.....	515
Александра М. Угреновић АРХИТЕКСТУАЛНОСТ И ХИПЕРТЕКСТУАЛНОСТ ПЕСМЕ <i>ДАВОРЈЕ НА ПОЉУ КОСОВУ</i> ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА .....	527
Слободан В. Владушић ТРЕТМАН МИТА У ПОЕЗИЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА, ЉУБОМИРА СИМОВИЋА И БРАНКА МИЉКОВИЋА.....	543
Снежана С. Башчаревић МИСАОНО-ИДЕЈНЕ КОНСТЕЛАЦИЈЕ У „ПОЧЕТКУ ПЕСМЕ” МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА .....	553
Ђорђе М. Деспић СРПСКА ПОЕЗИЈА У КРИТИЧКО-ЕСЕЈИСТИЧКОЈ ПРАКСИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА .....	563
Душица М. Потпић СТЕВАН РАИЧКОВИЋ И НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ: ЦИТАТИ И АЛУЗИЈЕ .....	575
Оливера В. Радуловић НОВОЗАВЕТНЕ СЛИКЕ У ПОДТЕКСТУ ПЕСНИЧКЕ КЊИГЕ <i>ЗЛАТЕ КОЦИЋ МЕЛОД НА ВОДИ</i> .....	585
Предраг М. Јашовић БИБЛИЈСКИ ПОДТЕКСТ У ПОЕЗИЈИ САПУТНИКА СРПСКЕ МОДЕРНЕ .....	597
Zdzisław Darasz СТАЗА ПОРЕД ПУТА. О ПОЗНОЈ ЛИРИЦИ <i>ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ – ЈОШ ЈЕДНОМ</i> .....	609
Бранимир Ђ. Човић О ПРЕВОЂЕЊУ „КОНСТРУКТИВНЕ ДОМИНАНТЕ” КАО ЕЛЕМЕНТА ИНТЕГРАЦИЈЕ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА (На материјалу превода на руски језик збирке песама <i>Трајим помиловање Десанке Максимовић</i> ).....	619

Зорица С. Бечановић-Николић СТВАРНОСТ, ПОЛИФОНИЈА КУЛТУРЕ И ИНДИВИДУАЛНИ ПЕСНИЧКИ ГЛАС У КЊИГАМА ПОЕЗИЈЕ <i>IN TACTUM</i> (2005), <i>УЛИЧАРКЕ</i> (2007) И <i>ШЕН</i> (2011) МАРИЈЕ КНЕЖЕВИЋ .....	637
Милунка Јб. Митић ПОЕТСКИ ПУТ ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ ОД РОМАНТИЧАРСКОГ ЗАНОСА ДО ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКОГ ИЗРАЗА .....	649
Стана Јб. Смиљковић ИСТИНЕ И СНОВИ У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА АНТИЋА .....	665
Сунчица М. Денић СРПСКА ПОЕЗИЈА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ ПОСЛЕ 1999. ГОДИНЕ....	670
Буба Д. Стојановић ПОЕТСКА РЕЧ ДУШАНА РАДОВИЋА – ПОЗИВ НА ИГРУ, МАШТАЊЕ И ДУХОВНО ИЗРАСТАЊЕ РЕЦИПИЈЕНТА .....	681
Robert Hodel МОТИВ ИНЦЕСТА И ЊЕГОВА ФУНКЦИЈА У НАСТАСИЈЕВИЋЕВОЈ ПОЕЗИЈИ <i>СЕДАМ ЛИРСКИХ КРУГОВА</i> .....	693
Тихомир Д. Брајовић КО ТО ТАМО ПЕВА? (Песничка самосвест, границе разума и развој модерне српске поезије)..	709
Мирјана Д. Стефановић КОНТЕКСТ И ТРАДИЦИЈА У ИСТОРИЈИ СРПСКЕ ЛИРИКЕ (Координатни систем Аријела и Проспера) .....	719
Драган Ј. Хамовић ПОВОДОМ ЈЕДНЕ ИМПЛИЦИТНЕ ПОЛЕМИКЕ МИЉКОВИЋ–ДАВИЧО .....	729
Зона В. Мркаљ СУМРАК ЛИРИКЕ У ЧАСОПИСУ „НАША СТВАРНОСТ” .....	735
Stevka S. Šmitran АНТОЛОГИЈА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА ИТАЛИЈАНСКОМ .....	743
Миленко Б. Пекић СРПСКА ПОЕЗИЈА У БИБЛИОТЕЦИ ВЛАДИКЕ СТЕФАНА КНЕЖЕВИЋА .....	753



Жељко Д. Милановић КАКО АНТОЛОГИЈА РОБЕРТА ХОДЕЛА <i>HUNDERT GRAMM SEELE</i> (ДЕСЕТ ДЕКА ДУШЕ) ВИДИ ИДЕНТИТЕТ? .....	769
Драган Б. Бошковић СТАРИ ЗАВЕТ: ПРЕДГОВОР ЈЕДНОЈ (НЕ)МОГУЋОЈ АНТОЛОГИЈИ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ 20. ВЕКА .....	777
Јован Ч. Попов ТРОЧЛАНИ ОСМЕРАЦ У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ .....	787
Бојан М. Јовић О НЕКИМ ОСОБЕНОСТИМА (ПРОУЧАВАЊА) ОРГАНИЗАЦИЈЕ ПЕСНИЧКИХ МАКРОСТРУКТУРА У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ XX ВЕКА .....	801
Миленка П. Владић Јованов МОДЕРНА ПОЕЗИЈА ИЗМЕЂУ РОМАНТИЗМА И НАТУРАЛИЗМА – ИЗМЕЂУ УНУТРАШЊЕГ И СПОЉАШЊЕГ .....	813
Sead Porobić МЕТАР И СЕМАНТИЗАЦИЈА РИТМА У ПОЕЗИЈИ СКЕНДЕРА КУЛЕНОВИЋА .....	823
Слађана Л. Илић СВАКОДНЕВНО И ИСКОНСКО, ИСКАЗИВО И НЕИСКАЗИВО, ПРОФАНО И СВЕТО У ЗБИРЦИ ПЕСАМА ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА <i>ЈЕДИНО ВЕТАР</i> .....	839
Јана М. Алексић ПЕСМА ИЗ ТИШИНЕ (Иманентна (ауто)поетичка рефлексивност Војислава Карановића) .....	847
Марко С. Аврамовић РАЗВОЈ ПЕСНИЧКЕ САМОСВЕСТИ У ПОЕЗИЈИ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА .....	863
Бранко М. Вранеш ПРЕИСПИТИВАЊЕ ГРАНИЦЕ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ .....	875
Бошко Ј. Сувајић ХЕРМЕСОВА ГОМИЛА: СИМБОЛИКА КАМЕНА У ЗБИРЦИ <i>КАМЕНА УСПАВАНКА</i> СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА .....	885

Мина М. Ђурић

*АНТОЛОГИЈА СРПСКОГ ПЕСНИШТВА (XIII–XX ВЕК)*

МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА У КОНТЕКСТУ АНТОЛОГИЈА

ПОЕЗИЈЕ ДРУГИХ СЛОВЕНСКИХ НАРОДА..... 899

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1(082)  
82.0(082)

НАУЧНИ састанак слависта у Вукове дане (42 ;  
2012 ; Београд)

Развојни токови српске поезије. 2/2 / 42.  
научни састанак слависта у Вукове дане,  
Београд, 12-14. IX 2012. - Београд :  
Међународни славистички центар, 2013 (Београд  
: Чигоја штампа). - Стр. 515-916 ; 24 ст. -  
(МЦИ, ISSN 0351-9066)

Тираж 300. - Напомене и библиографске  
референце уз текст. - Библиографија уз сваки  
рад. - Summaries ; Zusammenfassungs ; Résumé  
; Резюме.

ISBN 978-86-6153-180-4

а) Српска поезија - Зборници б) Књижевно  
дело - Анализа - Зборници  
COBISS.SR-ID 200872716