

ПОЕТИКА И ПОЕЗИЈА
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка исцраживања, књ. 27

Уредници

СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ
МАРКО М. РАДУЛОВИЋ

Редакциони одбор

др Јован Делић
др Александар Јовановић
др Александар Јерков
др Светлана Шеатовић
др Слађана Јаћимовић
др Предраг Петровић
др Бојан Чолак
др Марко М. Радуловић
др Марко Аврамовић

Рецензенти

проф. др Горан Максимовић
проф. др Предраг Петровић
др Бранко Златковић, виши научни сарадник

ПОЕТИКА И ПОЕЗИЈА
МИРОСЛАВА
МАКСИМОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Београд–Требиње
2021.

Зборник је резултат рада одељења *Поетика модерне и савремене српске књижевности* Института за књижевност и уметност Београд.



МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ

УПАМТИО САМ ТО

Упамтио сам дан кад је у Батској равници,
док су надолазили облаци мрачно сивки,
велики ноге забодени пој рудој свинки,
затим на крвничовој отпрати нагулници.

Сећам се крви, некако снено се путила,
(Као да та спава у фудбалској црној јами.)
Пада сам знао да смо сви немощни и савни
као млади свинка што се преу нама срутила.

И кољача се сећам, посљедно је путила,
радио Ђрзо, замислио је вет муке.
После је на бунарцу Ђрзо мити и руже.

Пло је ракију док ми се ноге сушило,
Потом реме: „Закљам сам их ако осамитио“,
дигне се и „До виђени!“ Упамтио сам то.

Факсимил песме „Упамтио сам то“

(55 сонета о животињним
радостима и шешкоћама, 1991)

Садржај

Уводна реч	11
------------------	----

I

Радивоје Микић

Типови тематике у поезији Мирослава Максимовића.....	19
---	----

Горан Радоњић

Парадоксално преплитање свјетова: елементи поетике Мирослава Максимовића.....	45
--	----

Бојдан Ракић

О пјесмама и животу: метапоетски и метаметрички елементи у раној поезији Мирослава Максимовића	63
---	----

Сања Ј. Парийовић Крчмар

Парадоксална веза закона и слободе – тајна сонетног фонда Мирослава Максимовића	87
--	----

II

Александар Јовановић

У присуству сина – од сонета „Упамтио сам то“ и „Упамтио сам то, II“ до песничке збирке <i>Бол</i> Мирослава Максимовића.....	107
---	-----

Бошко Ј. Сувајџић

Сонет и бол: традиција у певању Мирослава Максимовића.....	125
---	-----

Светлана Шешиновић

<i>Бол</i> као парадигма српског народа.....	155
--	-----

Марко Паовица

<i>Бол</i> памћења и памћење бола.....	175
--	-----

<i>Слађана Илић</i> Тотални геноцид у књизи Мирослава Максимовића <i>Бол</i>	197
--	-----

III

<i>Слађана Јаћимовић</i> „Брод пун мене“ – силазак у детињство у поезији Мирослава Максимовића.....	217
<i>Александар М. Милановић</i> Над језиком Максимовићеве песме „Ловљење рибе“	233
<i>Марко Аврамовић</i> Животињски свет у поезији Мирослава Максимовића.....	251
<i>Немања Каровић</i> О самоћи у поезији Мирослава Максимовића	269
<i>Александра Секулић</i> Фигуре рата у поезији Мирослава Максимовића	293
<i>Александра Пауновић</i> Ствари, а чије су оне? Песнички предели душе и неба са ципелама, путером, „дравом“, ножем Мирослава Максимовића	309

IV

<i>Јелена Панић Мараш</i> Мирослав Максимовић, песник у транзицији	343
<i>Кашарина Пантовић</i> (Ауто)поетички назори у књизи есеја <i>Скривени џосао</i> Мирослава Максимовића.....	359
<i>Марко М. Рагуловић</i> Прављење слободе – аутопоетички видови у песништву Мирослава Максимовића	377
<i>Ана Козић</i> Кројење песме: видови (ауто)поетичке свести у књизи <i>Цршање стварности</i> Мирослава Максимовића	407

V

Мирослав Максимовић

Шта сам радио..... 427

Именски регистар

Уводна реч

Поетика и поезија Мирослава Максимовића је двадесет и седми зборник у едицији *Поетичка ис-т-праживања* у оквиру одељења *Поетика модерне и савремене српске књижевности*. Реч је уједно о три-наестом зборнику реализованом у сарадњи са Ду-чићевим вечерима поезије, Требиње. Скуп који је претходио зборнику требало је да се, по традицији, одржи у склопу манифестације „Дучићев дан по-езије“ у априлу 2020. године. Међутим, због епи-демиолошке ситуације одржавање је умерено за следећу годину. Нажалост, ситуација се ни тада није значајно променила, те нисмо били у прилици да се са нашим драгим пријатељима и колегама окупимо подно Леотара, због чега је ово и први скуп из еди-ције који је реализован у потпуности онлајн путем: на Благовести 7. априла 2021. године, сећањем на дан упокојења Јована Дучића одржан је научни скуп „Поетика и поезија Мирослава Максимовића“. За-хваљујући пожртвованости сарадника и доброј вољи челних људи града Требиња, такође смо успели у намери да зборник објавимо у 2021. години, и тако очувамо неокрњеним континуитет објављивања и сарадње између Института за књижевност и умет-ност и Дучићевих вечери поезије.

Максимовићев опус, који траје више од пола века, радо се чита, али и пажљиво тумачи. О томе сведочи чињеница да су о Максимовићевом ствара-лаштву до сада објављена четири зборника, а да су о њему писали неки од водећих проучавалаца наше књижевности попут Радивоја Микића, Јована Де-лића, Богдана Ракића, Мила Ломпара и Марка Пао-вице – да поменемо само неке од њих.

Истовремено, песништво Мирослава Макси-мовића не отвара се лако, ни из прве. Чини се да

– и поред brojних студија, критичких приказа и ваљаних тумачења – још увек у овој поезији постоји велики број непрочитаних песама, недовољно осветљених мотива и неодгонетнутих песничких слика. То наравно не говори о неумешности тумача, већ пре свега о квалитету и карактеру Максимовићевог певања.

Важан део богатог и разуђеног опуса Мирослава Максимовића чини сонетни ток, којим је он изражавао теме које својом ширином обухватају разнолике видове живота модерног човека, на шта упућује гласовита синтагма „животне радости и тешкоће“. Сонет је, такође, песнику пружио драгоцен интегрисући и свеобухватни оквир који му је у збирци *Бол* омогућио да исказе интимну, породичну и историјску трагику ових простора. Истовремено, ништа мање значајан није ни онај паралелни ток Максимовићевог опуса остварен у слободном стиху. Он је често богат алогичним сликама, очућавањима, парадоксима, иронијом и контрастима. Спајањем удаљених мотива, необичним асоцијацијама и комбиновањем различитих типова песничких слика Максимовић истовремено ствара нову и вишезначну поетску сликовитост коју није увек могуће до краја протумачити, било да су у питању песме у везаном или слободном стиху.

Максимовићеву поезију такође карактерише изражена свест о природи (свога) певања. Отуда су честе песме са аутопоетичким темама и мотивима, у којима се (пре)испитује граница између песничке унутрашњости и спољашњег света, односно трага за формулом односа у који те две реалности ступају. Максимовићеве аутопоетичке песме нису исто што и програмско излагање поетичких ставова, већ углавном представљају поетске медитације над тајном (сопственог) стваралаштва и природе стваралачке имагинације. У складу са Максимовићевим модернистичким усмерењима, тим се песмама истовремено депатетизује, понекад и демистификује тајна песничког стварања – кроз свестан отклон

од ранијих традиција, али се и, на једном дубљем нивоу, потврђује загонетка природе самог стваралаштва. Отуда је читаво четврто поглавље зборника посвећено управо аутопоетичким моментима Максимовићевог певања, али и његовим есејистичким исказима о природи (сопствене) поезије и стваралаштва.

Песнички опус Мирослава Максимовића обележавају формална и тематска хетерогеност, с једне стране, док, с друге, дубока унутрашња кохерентност, којом је он прожет, тражи да се ова поезија посматра и проучава као целина. Томе доприноси чињеница да је, како Паовица истиче, Максимовић песник који добро памти себе. То између осталог значи и да се мотиви који су у појединим збиркама дати као наговештај сусрећу у другима као потпуно развијени, прерастајући и до носећих мотива. Такође, Максимовићу није стран поступак аутоцитатности, алудирања на песничке слике из претходних збирки, као ни развијање и преображавање одређених сталних мотива сопствене поезије, који тако добијају додатне значењске слојеве. Све ово указује да у Максимовићевом песништву нема случајности.

Са овако дуготрајним, обимним и целовитим опусом Максимовићева поезија нужно представља и поетско сведочанство о свом времену и о месту поезије у њему, односно, како песник каже: „Поезија је чудан, али аутентичан сведок времена.“ Многе теме које су представљале реалност живота у последњим деценијама 20. и првим деценијама 21. века, поетски трансформисане, добиле су нови, трајни живот у Максимовићевој поезији. Отуда је Максимовић песник широког тематског распона, који, упркос самосвојности и израженој песничкој самосвести, па и елементима поетског солипсизма, има слух за стварност која га окружује. Иако то није увек на први поглед уочљиво, његове песме стоје у суптилној али чврстој вези са светом у коме настају. Међутим, Максимовић је истовремено и песник који никада није певао по захтевима друштвене или

историјске реалности, већ искључиво по свом унутрашњем налогу, односно тек онда када су извесне теме и мотиви сазрели у њему, и захтевали свој облик у песни.

У вези с тим посебно је упечатљив начин на који Максимовић инкорпорира традицију у своје дело. Он то ради суптилно и непретенциозно, што значи да се према стваралаштву ранијих епоха никада не односи као према средству помоћу кога илуструје програмске ставове или одговара на захтеве текуће књижевне продукције, већ искључиво следећи унутрашњу логику сопствене песме, и стваралачки одговарајући на изазове које та песма и традиција пред њега постављају. На тај начин његово певање добија додатне значењске комплексе, а књижевно наслеђе проналази нов живот у промењеним околностима. Као што стваралачки уверљиво одговара на изазове временски удаљених претходника, Максимовић гаји жив стваралачки однос према другим великим песницима свога времена. За разумевање битних момената његове поетике, начина певања и настанка конкретних дела посебно је важан Максимовићев однос према Миљковићу и Раичковићу.

Својим есејистичким деловањем, које је важан пратилац његовог певања, Мирослав Максимовић сагледава положај и улогу поезије у ширим токовима савременог света, доносећи проницљива запажања о другим песницима, али и пружајући вредне наговештаје када је у питању његова аутопоетика. Овај део Максимовићевог опуса посебно је подстицајан за разумевање односа експлицитне и имплицитне поетике у његовом делу.

Мирослава Максимовића критика је означавала као иноватора, самосвојног мајстора стиха, урбаног песника малих ствари и солипсистичких доживљаја, али и песника великих тема, дубоких рана и трагике историјског искуства. Једноставно, како се ширио његов опус, тако се и слика о њему мењала и богатила, при чему су проницљиви тумачи

чи увек препознавали аутентичан Максимовићев глас.

Зборник који је пред нама обједињује радове проучавалаца различитих генерација – од оних који су о Максимовићевом песништву већ писали до оних који сада први пут тумаче поезију овог великог песника наше књижевности. Овим прожимањем перспектива и приступа зборник баца ново светло на песнички опус Мирослава Максимовића али уједно показује и да његова поезија представља трајни изазов за књижевноисторијска проучавања.

Радови у зборнику подељени су у четири тематска блока, а као посебан додатак налази се песников аутопоетички запис „Шта сам радио“ у коме је Максимовић изнео драгоцен осврт на сопствени песнички пут, поетичка уверења и околности настанка конкретних збирки – од *Сјавача њог ујијачем* до, још увек необјављених, *Београдских цркалица*. Нема сумње да ће овај запис послужити и као важна грађа будућим проучаваоцима Максимовићеве поезије, као и да је њиме зборник добио нову, вредну димензију, на чему смо песнику од срца захвални.

У првом тематском блоку налазе се радови који се тичу опште поетике Максимовићеве поезије, њених доминантних тема и мотива, али и формалне иновативности њеног стиха, пре свега сонетног тока. Други блок доноси темељне студије, за сада последње објављене, Максимовићеве збирке *Бол*, због чега представља драгоцену надоградњу досадашње критичке и научне слике о Максимовићевом песништву. Трећи и најобимнији део посвећен је појединим Максимовићевим збиркама и битним мотивима његовог песништва, док се у четвртом блоку зборника, како је већ речено, налазе радови који се баве Максимовићевом аутопоетиком исказаном у есејима, полемикама, али и у појединим песмама.

Захваљујемо песнику Мирославу Максимовићу на предусретљивости, разумевању и помоћи током

рада на овом зборнику, као и свим ауторима који су својим вредним прилозима допринели настанку зборника. Надамо се да је књига која је пред нама успела да бар наговести сложеност, разноликост и унутрашњу целовитост које карактеришу Максимовићев песнички опус.

Уредници

Београд, новембар 2021.

I

Радивоје МИКИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду

radivojemikic@googlemail.com

ТИПОВИ ТЕМАТИКЕ У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: У раду се осветљавају карактеристике начина склапања песме и њихова веза са тематским аспектом, што значи да се, све време, поезија Мирослава Максимовића посматра из перспективе односа између песничког облика и семантичких компонената садржаних у њему. И мада је сам песник врло ретко експлицитно указивао на основне карактеристике своје поетике, до ње се ипак може доћи кроз анализу и појединачних песама и циклуса, али и књига у целини.

Кључне речи: песнички текст, песнички облик, семантика, композиција, циклус, опис, симболика, алегорија

Кад год је реч о песницима са сложеним и богатим опусом, а Мирослав Максимовић је управо такав песник будући да је прву књигу, *Сивавац њод уицијачем*, објавио још 1971. године, траже се елементи који повезују вишедеценијско песничко деловање, елементи који, изнутра, у целину претварају један песнички свет у коме су, барем кад је елементарни морфолошки ниво у питању, важан састојак и песме у везаном и песме у слободном стиху, једнако као и песме у којима је приповедање добило чак и споља видљиву улогу у приказивању начина живота карактеристичног за модерна времена („Сећања једног службеника“, опис живота „породице која се свакога дана укида у три“) или је, пак, оно претворено у такву компоненту пес-

ничког израза која није, барем на први поглед, видљива, али нема сумње да, посебно кад се доведе у везу са цитатном подлогом, постоји (сонетни венац *Скамењени*). Већ и најповршнији поглед на морфолошки аспект књиге која је, посебно у време појављивања, наишла на изузетно добар пријем, књиге *Бол* (Чигоја штампа, 2016), показује нам да је Мирослав Максимовић, уз постојано укључивање наративних елемената у бројне песме, настојао да своје књиге организује онако како су их, свако из својих разлога, организовали њему драги Милош Црњански и Стеван Раичковић, иначе лирски јунаци у сонету „Догађај у Голупцу“ из књиге *77 сонета о животињим радостима и шешкоћама* („Црњански, Раичковић, у Голупцу. / Речи преписке око Три поеме / – да народ чита у штампарском ступцу – / у лап-топ слажем, уз старе боеме“). И кад се наш поглед усредсреди само на овај сонет, постаје очигледно нешто што је од значаја за разумевање природе песничког поступка Мирослава Максимовића. Овај песник, врло често, воли да у песму укључи неко градиво (у овом случају реч је о биографским и културно-историјским појединоствима – о чињеници да је Раичковић, као уредник Просвете, писао у Лондон Милошу Црњанском желећи да му, као емигранту уклоњеном из књижевног и јавног живота, у домовини објави књигу поема), а да, потом, то градиво повезује са различитим семантичким пољима (пошто ни Црњански ни Раичковић нису долазили у Голубац, та чињеница је подлога за разматрање односа између људске судбине и онога што су романтичари звали природом, и користили као основу за различите облике пресликавања збивања у свету природе на човека и његов унутарњи свет, а што, у овој прилици, симболизује Дунав, који, опониран људској пролазности, ефемерности свих људских настојања и прегнућа, „не зна зашто траје“, али траје, док су они од којих један „иште оловку, / а други вапи Суматру и Јан Мајен“ нестали, и само „лаптопско доба отвара им

таму“, претварајући их и у књижевну опсесију њиховог својеврсног настављача).

А кад су већ именовани као књижевне фигуре, тачније као књижевни јунаци у сасвим конкретном случају, треба рећи да су Милош Црњански и Стеван Раичковић, у поменутој песми, Мирославу Максимовићу били важни и због једног поетичког разлога. Наиме, и они су своје књиге *Ишака и коменџари* и *Зайиси о црном Владимиру* организовали укрштајући песничке и прозне текстове, градећи, са морфолошког аспекта, хибридне целине, тако честе у доба авангарде – којој је Црњански припадао и на неки начин је, посебно у изузетно важним књижевним споровима, и предводио током двадесетих година прошлог века. До те хибридизације никако није дошло случајно, пошто је Милош Црњански још у „Објашњењу Суматре“ желео да покаже шта све књижевни текст „прима“ из онога што се може означити као социјално-историјска раван и њено преламање у унутарњем свету лирског субјекта који је, уза све остало, и учесник у важним догађајима. Посебно истичући то што

свуд се данас осећа да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина, рушевина, и обишле свет и вратиле се дома, тражећи мисли, законе и живот какви су били. Тражећи стару, навиклу књижевност, познате, удобне, сензације, протумачене мисли. Лирску поезију вечних, свакидашњих метафора, оно драго циле-миле стихова, сликова, хризантема, које су цветале у нашим недељним, додацима. Али су дошле нове мисли, нови заноси, нови закони, нови морали. Може се бити против нас, али против наших садржаја, и интензија, узалуд (Црњански 1993),

Црњански, рачунајући на отпор новој уметности, жели да ту уметност прикаже као закономерни израз новог искуства, као објаву цивилизацијског хоризонта који је, уза све друго, легитиман и зато што је утиснут у искуство свих оних који су, као млади

људи, прошли „крај лешина, рушевина“ и „вратили се дома“, оних који Црњанском и дају право да, позивајући се на значај колективног искуства, говори „ми“. Црњански жели, једном речи, да свој књижевни израз повеже са духовно-историјском ситуацијом која је, поред деловања на све његове савременике, утиснула снажан печат и у његово лично искуство. А да би ту ситуацију дочарао са свим потребним појединостима, било му је потребно да споји песничко и прозно начело, да опише догађаје и њихово преламање у унутрашњем свету појединца, да се креће по оном простору који је авангарда, у сфери књижевних поступака, настојала да легитимизује као свој једини аутентични простор.

Стеван Раичковић се, опет, оглашава из једног другог поетичког хоризонта. Он сам никад није волео да се експлицитно изјашњава као заступник било каквих нових тенденција, и допуштао је да га посматрају и тумаче као песника који је, посебно због оданости везаном стиху и утврђеним песничким облицима, међу којима је за њега, чини се, сонет био на првом месту, близак тзв. традиционалном песничком изразу, једнако као што је, због трагова романтичарске поетике, због доминације оне дубоко меланхоличне интонације која је, примера ради, обележила Радичевићеву поему „Туга и опомена“, Раичковић означаван као настављач „стражиловске линије“ у српском песништву, линије која је, идући чак од романтизма, ушла и у сасвим модерне песничке токове. Додуше, о комплексности поезије овога песника сведочи већ и то што у Раичковићевим песмама, настајалим још током педесетих година прошлог века, могу да се сретну наговештаји оног доживљаја човековог положаја у свету који је суштински близак егзистенцијализму, а, кад је тематика у питању, честа појава певања о самој песми, њеном смислу и месту у тумачењу људске егзистенције, нешто је што је приближило Раичковића песницима изразито блиским симболистичком начину певања, какав је Бранко Миљковић, песницима који

су, више него било ко пре њих, поетичку тематику поставили у само средиште свога лирског света. И зато не може бити чудно то што је Стеван Раичковић једно од својих најбољих дела, *Зайиси о црном Владимиру*, и градио као хибридно дело, стављајући у један лирски циклус, на композиционо привилегована места, а то су увек почетак и крај, прозне записе („Уместо фусноте“ и „Без епилога“), добро знајући да, посебно почетак – и то не само код неких усменокњижевних облика, као што је, примера ради, бајка – има велики значај и за морфолошко одређење и за читалачко разумевање књижевног текста.

А зашто је Стеван Раичковић у један лирски циклус укључио два прозна записа? Једноставно речено, зато што је хтео да оцрта егзистенцијални контекст, да, другим речима, припреми подлогу за увођење поетичке тематике у *Зайисе о црном Владимиру*, зато што је, сасвим поједностављено речено, песму хтео да постави у онакво окружење драматичних егзистенцијалних појединости везаних за свог лирског јунака какво је неопходно да би се песма појавила као сведочанство о аутентичном облику постојања, на једној страни, и да би она постала сведочанство о изузетно драматичном тренутку у животу човека чији је живот кретање кроз многе недаће, на другој страни. А управо таква и јесте егзистенцијална позиција Раичковићевог црног Владимира, човека постављеног на границу између живота и смрти.

И Мирослав Максимовић је књигу *Бол* изградио као спој песничких текстова (реч је о 14 сонета) и прозног текста „Мио страх: трагом предака“. Иначе, лирски део ове књиге Мирослава Максимовића имао је дугу генезу – сонет „Упамтио сам то“ написан је још 1988. године, а сонет „Упамтио сам то, II“ 2008. године, док су остали сонети написани током фебруара 2016. године; прозни текст „Мио страх: трагом предака“ написан је октобра 2015. године, дакле нешто пре највећег дела сонета.

Кад се, са становишта морфолошких обележја, посматра само текст „Мио страх: трагом предака“, види се да је и он жанровски хибридан, пошто има елемената и мемоарско-аутобиографске прозе и елемената путописа, али и повременог прелажења у сферу документарне, историографске прозе. Основни циљ био је да се, најпре, песничким средствима представи оно што се догодило 9. августа 1941. године, када су, у оном делу западне Босне који је завичај песникове мајке, муслимани, као припадници усташких јединица, предвођени хоћом Бећиром Борићем, у Дурџића гају и по околним местима побили и у јаму бацили 233 Срба. Међу побијеним Србима је и породица песникове мајке Стоје Узелац. Иако је и сама, са најближима, била бачена у јаму, песникова мајка је, неким чудом, успела да се спасе, али, све до пред саму смрт, никад није говорила о ономе што је, заједно са породицом, преживела у ратном детињству (била је рођена 1928. године). Једном речи, Мирослав Максимовић је у књизи *Бол* хтео да покаже како се до онога што је национална судбина у историјски изузетно драматичним временима стиже не кроз неку општу и само ка историјским збивањима окренуто слику, већ кроз неколико у свести његове мајке сачуваних фрагмената о породичном / личном удесу. Из тих фрагмената је – током једног више пута одлаганог путовања и одласка у мајчин завичај, одласка на стратиште и суочавања са оним што су знаци простора (лоши и запуштени путеви, забетонирана јама у коју су бацани Срби), а ти знаци су, на неки чудан начин, утиснути и у живот и понашање данашњих житеља тих крајева – Максимовић успео да сложи једну страшну слику зла у наопаком времену. Управо кроз све те појединости њему се указао пут до самога средишта страшне историје Другог светског рата на просторима некадашње НДХ. И тако нам се књига *Бол* указала у једној необичној светлости: пошто је Максимовић, полазећи од онога што је, доста дуго, сазнавао, из чега је, постепено, слагао

историју породице своје мајке, дошао у прилику да проговори и о националној судбини у оном одсечку времена (прве године Другог светског рата) у коме су се припадници српског народа, посебно они у тзв. западним крајевима, крајевима који су, после распада Краљевине Југославије, ушли у састав НДХ, сучинили са страшним страдањима чији је крајњи циљ требало да буде физички нестанак српског народа на тим просторима.

И кад перспективу за сасвим сумаран поглед на књигу *Бол* сведемо на само један елемент, на сонет „Дечји свет“, опет долазимо у прилику да видимо оно што је у овој књизи најважније. У обликовању ове песме Максимовић се служи контрастом, постављајући на једну страну рат и сву страхоту коју он доноси, а на другу – чињеницу да су и у таквим околностима „деца као деца“: „крај Уне игре, / скакућу, машу, заврте се чигре“. Уводећи потом у видокруг лирског субјекта девојчицу Љубицу, која „замаче у луг ко срна“, сасвим очигледно се склањајући од неког насилника, и указујући на то да у истом правцу „прође мимо униформа црна“, Максимовић припрема подлогу за наговештај оних страхаота које су, већ на почетку рата, погађале женску чељад – у конкретном случају реч може бити о силовању (у прозном тексту „Мио страх: трагом предака“ се и говори о силовању девојке Смиље – „излазећи из куће, после силовања, усташа се закопчавао“). И није контраст у првом катрену једини контраст са којим се читалац среће у сонету „Дечји свет“, будући да је и у другом катрену реч о нечему што се не може адекватније представити осим кроз контраст. Наиме, док „увече у кући“ све обасјава „ватра са огњишта“ (а то је, у ствари, слика једног древног али, у амбијенту у коме живи породица песникове мајке још сачуваног обрасца живота који подразумева човекову блискост са светом природе) и док „мајка теши Луку“ говорећи му „Није то ништа“ (настојећи, сасвим очигледно, да тим речима прикрије суровост ратне стварности, чињеницу да се много тога нагло

губи) деца, за тренутак, опет одлазе у свој свет безазлености и игре: „ми бацамо коцке – добитак, вриска“. А што је посебно важно, и овај приказ дечје игре постављен је у контекст уобичајених животних садржаја: „напољу хук сове и воза писка“. У првој терцини Максимовић се опет служи могућношћу да преко једног топонима јасно просторно одреди свет: „Сунце над Грмечом кад се појави“, и да потом тај свет, преко мотива млина (а песников деда по мајци, једна од жртава које, додуше, нису бачене у јаму већ у реку Уну, и сам је млинар) истовремено повеже и са једним другим простором сањаног изабављења („млин сличан меље и на Морави“) и са далеким крајевима у којима живе сународници, крајевима који се указују као могућност изласка из оних невоља које својом суровошћу бришу и дечји свет. А да су ратне невоље, ратна страдања и патње нешто што даје основни печат животу, показује и друга терцина: „Капну крв због црне купине трна, / Љубица искочи из грма срна. / Тад прође мимо униформа црна“. У овој терцини основно средство којим се Максимовић служи је симболичко кодирање самог исказа, остварено, поред осталог, и у контрасту несташног кретања срне и црнила усташке униформе. И то је главни разлог што је у први план постављена кап крви, и што је црна боја два пута повезана са оним што, у сасвим конкретном тренутку, доноси бол и невоље (трн купине, усташка униформа). Кад се са самог краја овог сонета баци још један поглед на целину, јасно се види да је све што се може означити као „дечји свет“ помрачено суровошћу ратног времена (о чему сведочи сваки од 14 сонета, свака од малих прича о ратном удесу).

Књига *Бол* је, поред високе вредности песама од којих је сачињена, у исто време и добар пример за сагледавање једног типа тематике у поезији Мирослава Максимовића, једнако као што се баш та књига може посматрати и као крајња тачка у сталној еволуцији тематске димензије поезије овог песника, у њеном кретању од потребе да се лирски опис

заснује на зачудности (књига *Сйавач йог уйијачем*) до захватања социјално-историјских садржаја.

Нема сумње да се, по степену отварања семантичког аспекта лирске песме ка знацима једног времена, песмама из књиге *Бол* придружују Максимовићеве песме из књиге *Небо* (Народна књига, 1996). Већ прва песма у овој књизи, песма „Ево“, указује на то да је лирски субјект – који нам се обраћа као неко ко је спреман да преслуша „лелеке цвиликe“ – неко ко је спреман да „мирни слепац буде(м) тамо / где нови свеци вргоше приликe“, да је он, једном речи, нека врста хроничара оног доба у коме су се појавили „нови свеци“ и приликe њима примерене. Укључивање епског подтекста, односно више него видљиво ослањање на симболичку димензију песме „Почетак буне на дахије“, у песму која је замишљена као пролог, као увођење основне и интонационе и тематске перспективе у књизи *Небо*, може да значи само једно: може да буде знак потребе да се једна нова тачка у времену доведе у везу са оним што већ има јасно обликовану и добро познату семантичко-симболичку димензију. Указивање на то да „нема земље“ и да „небо зјапи тамом“ треба да обликује подлогу на коју ће бити постављена слика оних година које „као клатна / лик нам срезаће“, и које ће лирском субјекту омогућити да „невољно слути(м) / нашим душама растуриће платна“. Тај удар на платна људских душа, то преуређивање оне сфере живота која се најдуже опире свему што долази споља, сигнал је да ће у песмама из књиге *Небо* бити реч о драматичним тренуцима, о трагичким аспектима људских доживљаја и искустава. Од свих искустава најважније је, чини се, оно из песме „Земља“: „нема истине важније су вести“. Кад се у обзир узму таква искуства убрзане разградње сваког прихватљивог вредносног поретка, може се и рећи да „еп такав полет није описао“. Та искуства постављена су на врло широку подлогу, подлогу коју образује само доба, сам цивилизацијски хоризонт: „Како да кажем душо мило моје / и да те руком при-

вучем до себе / кад наше сенке у даљини стоје / у њима празно наша душа зебе“. И у песми „Тврдоће“ реч је дакле о души, али се такође појављује и она цитатна подлога без које нема потребног временског контраста: „Изломљени су свих душа рубови / лица тргова нагрдиле красте / где смо стајали од града стубови / онуда смиље и босиље расте“.

Чини се да је временски контраст – до кога је Мирославу Максимовићу, у објављивању оног цивилизацијског хоризонта који је обележио крај прошлог века, понајвише стало – највидљивији у песми „Вредности“. Мада је цитатна подлога у овој песми композитна, углавном је преузета из наше епике, али се, нимало случајно, као веома важан семантички тон појављује и стих из Костићеве песме „Santa Maria della Salute“, а њено укључивање има јасан циљ: оно треба да покаже како се вредносни хоризонт оног времена о коме говори наша епика и времена из кога се оглашава лирски субјект (деведесете године прошлог века) не подударају баш у основним елементима, у односу према систему вредности. У овој песми се епска подлога некад користи да дочара удес појединца, да прикаже контраст између унутарњег и спољног света: „Тужан сам знао да то није нада / да неће проћи болне израслине. / А кад погледам брду изнад града / свуда порасле смокве и маслине“. У другим случајевима, пак, епска подлога има сасвим другачију улогу, тачније речено, указује на објаву новог поретка у свету: „Нова господа у новом изгледу / кућним језером златна утва плива / на свили седе ал свилу не преду / на плећима им кадива и дива“. Поред свега тога, фрагменти епских текстова могу да добију још једну функцију – могу да указују на изразито неподударање епског и стварног света: „А пријатеља слушам како лаже / умотава се момчиловим крилом. / Он је видео шта му књига каже / и то је њему врло мило било“. Густина појављивања елемената захваћених из само једне песме, овога пута из „Женидбе краља Вукашина“, песме у којој је епски певач хтео да мотивише

преношење јуначких особина са ујака (горостасног војводе Момчила) на сестрића (Марка Краљевића), али и песме у којој се појављује низ иновативних елемената у односу на уобичајену технику епског певања (у питању је варијанта песама о женидбама, позната као женидба помоћу преваре, коришћење контраста у опису два простора, Скадра на Бојани и Пирлitora, контраста оствареног помоћу динамизоване, „покретне“ тачке гледишта, тачке гледишта која се креће и нагоре и надолу, коришћење лажне мотивације у склопу издајничких планова „кује Видосаве“, укључивање бајковних елемената – чудесна средства, тачније речено, Момчилови помагачи (крилати коњ, сабља са очима) и, у складу са митологијом, повезано обележавање времена у коме ће крилати коњ моћи да демонстрира своја натприродна / демонска својства, кажњавање издаје (убијање „кује Видосаве“), награђивање врлине (женидба Момчиловом сестром Јевросимом), мотивисање сестрићевог јунаштва („А Марко се тури на ујака, на ујака војводу Момчила“ и сл.), само је још један, али, у исто време, и најснажнији извор контраста између онога што је било могуће у времену у коме су носиоци врлине стављани на велика искушења и, на крају, бивали награђивани, а није могуће у оном амбијенту у коме су се нашли протагонисти / лирски јунаци Максимовићеве песме који су: „У гомилама попустили крила / историја их густом крвљу стеже / заборављена посестрима вила / нова родбина кришом перје реже“.

У највећем броју песама које чине књигу *Небо* и сам текст песме и подтекст на који она упућује (примера ради, тај епски подтекст је најуочљивији у песми „Балачко“, будући да на њега указује и метатекстовни елемент, односно наслов песме који упућује на јунака који је, по запажању Илариона Руварца, митолошко биће), према стварности су постављени тако да је у први план избила она семантичка димензија која подразумева универзализовање онога што садржи свако време: „Земља ће

мирно после рата сваког / сложити реке планине и села / као из неког подухвата лаког / вратиће куће и племена цела“. И не само што се све појединачно преводи у опште, свеprisутно, већ се наговештава и могућност да се ратом нарушена равнотежа поново успостави – додуше, уз поништавање оне средишње, сакралне димензије: „Тамо где рат је срушио знамења / и божја дела извргао руглу / ставиће земља гомиле камења / уместо храма новог лашца куглу“. То значи да се у књизи *Небо*, у највећем броју песама, објављује једна особена тачка гледишта, тачка гледишта чија је црнохуморна димензија врло видљива, пошто без ње не би биле могуће слике свеопштег снижавања: „На разбојишту где се чују крици / дижу кржаве до рамена руке / земља већ прима странке по сатници / тражи тишину за клавирске звуке“. Местимично та црнохуморна димензија прераста у отворени подсмех новом цивилизацијском хоризонту: „Празни призори слике у бусији / бар да нас негде мисао још чека / нема описа чак ни у русији / ноћ је улица фењер аптека“. Узимајући, на овом месту, за цитатну подлогу стихове великог руског песника Александра Блока, стихове из кратке песме (два катрена) у којој Блок сам живот види као једну врсту сталног кружења, понављања онога од чега ни смрт не може да спасе несрећног човека, Мирослав Максимовић, у песми „Распадања“, гради основу за једну дубоко песимистичку визију света и живота: „Језик се неће огласити криком / која је књига наспрам овог века / не чита блока у русији нико / не светли фењер шта ће аптека“.

Управо у оваквом хоризонту постаје разумљивија песма „Јани девојка (Удаја Јани Плећевић)“. Мада дубоко лирска, песма „Јани девојка“ спада у песме у којима велики значај има фабула, пошто је у песму морало да уђе неколико детаља без којих несрећна удаја изузетно лепе девојке не би, у потребној мери, била разумљива, без којих се та удаја не би могла посматрати као дубока трагедија, у основним елементима изједначена са трагедијама о којима

говоре најпознатије усмене баладе: „Отац јој србин мајка францускиња / а у загребу од рођења живи“; „Скину са руке часовник од злата / а у часовнику три драга камена / то је мој прстен рече па с рамена / капутом танким заштити је од зла“; „изабрала сам човека једнога / шапуће мајци баш уинат добу“; „па црвенило шири се тканином / цури из ране Јаниног младића: / лежи далеко од сватовског пића / у мрачном јарку венчан са празнином“. Причајући причу о оној врсти књижевног јунака који има врло важно место у опусу Иве Андрића, о девојци мешане крви („Наше горе лист. И свуда странкиња“), девојци изузетне лепоте („Заслепљен Боже рекао сам хвала / што ми је дато да призор упамтим“), Максимовић баш ту лепоту ставља изнад свега (та лепота је виђена као „виши смисао нестајања општег“), тачније речено, ставља је у службу самом животу („и сви су хтели да као знак поште / очима пипну ватрице што хује“). И мада је живот Јани Плећевић и њеног вереника постављен у хоризонт нашег времена, и у урбани свет, кад буде приказивао њихову веридбу, Максимовић ће користити флоралну симболику, тако честу у нашој усменој лирици: „Чедно јој пружи румене руже струк / а она њему струк босиљка бела“. Ово померање симболичке основе, сасвим очигледно, треба да Јани девојку и њеног вереника измести из савременог урбаног света и да их врати у древно окриље, у коме могу да симболизују ону чистоту чији је нестанак разлог да се на самом крају ове четвороделне песме нађу баш стихови: „Ал дан ниједан без ње смисла нема / са њом смисао никад неће доћи“.

Ово значи да се и у књизи *Небо* појављује тематика која је захваћена из сфере којој најдубље обељежје дају важни догађаји, догађаји који се, у овом случају, лако препознају као грађански рат који је пратио распад комунистичке Југославије у деведесетим годинама прошлог века, рат у коме је било много несрећа онаквих каква је и несрећа Јани Плећевић, оличена у бесмисленој погибији њеног

вереника, убијеног, сасвим очигледно, на подмукао начин, из заседе. Чињеница пак да се у већем броју песама врло видљиво појављује подтекст који, у најважнијим аспектима, образује наша епика, а посебно тако значајне песме као што су „Женидба краља Вукашина“ и „Почетак буне на дахије“, може се, из перспективе чињенице о којој тако сугестивно говори Јован Христић у есеју „Песник Стерија“, нарочито онда кад указује на то да песници „добацују један другоме слике и метафоре“, што је, за Христића, знак да „поезија као и свака друга литература, зависи од свега што је дотада било написано“ (Христић 1964) – посматрати и као резултат настојања да се у песму истовремено уведе, и у интерпретативни однос доведе, два типа искуства: најпре оно које се образује кретањем кроз културу, а потом и оно које се рађа у сусрету са тзв. стварношћу, односно са догађајима у тој стварности.

У поезији Мирослава Максимовића готово да нема бољег примера за укључивање искуства образованог у свету културе у поље искуства коме је родно место све оно што обједињава појам стварности, од сонетног венца *Скамењени*. Наиме, цитатна подлога у овом сонетном венцу је песма, иначе и сама сонет, „Камена успаванка“ Стевана Раичковића. Чим се каже *Камена усјаванка*, помисли се на једну од најбољих песничких књига Стевана Раичковића, на књигу којој се аутор у више наврата враћао, стално је допуњујући, скрећући и на тај начин пажњу на њено посебно место у своме опусу. У верзији која се може наћи у Раичковићевим Сабраним делима (Завод за уџбенике, БИГЗ, СКЗ, 1998) књига *Камена усјаванка* садржи 71 песму. Све те песме настајале су од 1952. до 1991. године, а кад се гледа природа песничког поступка, види се да се оне крећу од дескрипције у коју је укључен алегоријско-симболичко-поетички елемент („Кућа“), преко приказа појединости обједињених романтичарским мотивом мртве драге („Седим на твоме гробу“, „Ти си мој живот видела изблиза“, „Уместо да у свилу лаку“),

до из епифаније захваћеног градива („О сјај су само врата краја“), или до предочавања једног сасвим особеног виђења живота („Нити“).

Сонет „Камена успаванка“ има веома важно место у Раичковићевој песничкој књизи, и то не само зато што јој је позајмио наслов, већ и због тога што је чак и семантичка димензија ове песме сва у знаку оне „сложене једноставности“ о којој је, додуше поводом једне сасвим другачије творевине, *Зајиса о црном Владимиру*, писао Никола Милошевић, сматрајући је важном одликом Раичковићевог песничког поступка. На једној страни, и у овој песми појављује се свет Раичковићу тако драге природе („ви црне воде у беличастој пени“), само што је тај свет захваћен страшним дејством неке рушитељске, самом животу непријатељске силе, која и чини да они који су данас живи буду „сутра убијени“, да чак и невени постану „тужни, уморени“. Чини се да има много разлога да се сонет „Камена успаванка“ доведе у везу са оним Раичковићевим песмама у којима се, иза лепоте и склада, наслућује нешто страшно, у којима се, другим речима, објављује језа самог постојања, језа коју понајпре доноси време које тече. А та језа, то поништавање лепоте у самој основи постојања, преуређивање њене основе (а симбол свега тога су, нема сумње, „црне воде у беличастој пени“), или измештање смисла из људских подухвата („мостови над празно извијени“), мора се довести у везу и са неком врстом дубоке амбиваленције у самим облицима постојања („Ви закрвављени и ви заљубљени“, „Ви живи, ви сутра убијени“). Такав поредак ствари, толики степен угрожености саме основе постојања и оних који су „добри“ и оних који су „горки“, као и чињеница да опасност прети и „рукама у трави“ и „устима у сени“, и постаје подлога на којој израстају налози: „Успавајте се где сте затечени“; „Зарастите у плав сан камени“; „Заустави се, биљко, и не вени: / Успавајте се ко камен, невени, / Успавајте се тужни, уморени“, једнако као што из такве атмосфере проистиче и завршни налог: „По-

следња птицо: мом лику се окрени, / Изговори тихо ово име / И онда се у ваздуху скамени.“ Излазак из постојања, улазак у успаванку која је „камена“, која ће сваки облик живота моћи да сачува од пролазности, да га уведе у некакву вечност / непокретност, онај је тематски елемент који Раичковићевој песми, насупрот свим семантичким тоновима, даје једну врсту смисаоне отворености, недовољне прозирности, чиме се, нема сумње, овај сонет приближава оној врсти песама које као да су настале према Малармеовом идеалу:

Ја, напротив, мислим да треба да постоји само алузија. Певање је, у ствари, контемплација предмета, слика која полеће из сањарења, њима изазваних... Именовати предмет то значи уништити три четвртине уживања у песми, које се састоји у постепеном одгонетању... (Маларме 1975).

И ма колико наше одгонетање било постепено, сонет „Камена успаванка“, са призивањем слика заустављеног постојања, не престаје да за нас буде загонетка и основа за недоумицу: да ли постојање треба да се заустави да би измакло дејству сопствене пролазности или постојање доводи у питање нека друга сила.

Претварајући баш сонет „Камена успаванка“ у цитатну подлогу свог сонетног венца *Скамењени*, поред осталог и тако што је почетак сваког од четрнаест сонета један од стихова „Камене успаванке“ и претварајући тако, по логици самог облика, Раичковићев сонет у магистрале свог сонетног венца, Мирослав Максимовић је, у то сумње нема, имао у виду основне, ма како тешко одредиве, семантичке тонове Раичковићевог сонета. А ти тонови су у некој врсти склада са тематским хоризонтом Максимовићевог сонетног венца у коме је врло видљиво настојање да се обликује слика кретања од заноса, о коме је реч у првом сонету: „Свако је хтео нешто, а сви свашта / Ко год је хтео, мнио је да може / И да родити имао

се рашта“, до дубоке резигнације коју подразумева чињеница да се лирски субјект оглашава из времена у коме „Нема љубави не постоји душа“, доба у коме се, сасвим логично, он суочава и са питањем: „И да ли има нечег у људима“. Баш ово питање омогућава нам да видимо основну тематску компоненту четрнаестог Максимовићевог сонета, да видимо крајњу тачку до које се стиже у развијању оног стања о коме је реч у првом катрену првог сонета: „Успавајте се где сте затечени / Кад сте у живот коракнули бољи / Кренусте, бодри, нечим усхићени. / А да л то беше по божијој вољи?“ То стање заноса и вере у бољи живот, та животна бодрост и усхићење оним што ће доћи, од самог почетка је суочено не само са недоумицом о томе („да л то беше по божијој вољи?“), већ и са чињеницом да они који су, пуни наде, „у живот коракнули бољи“, они од којих „свако је хтео нешто, а сви свашта“ нису били свесни опасности које прате сваки покушај мењања света и прилика у њему: „Нисте знали да ваше страшне снове / Други већ с новцем мешају и броје“. И тако је у сонетни венац *Скамењени* уведен контраст који има епохално значење, контраст у коме су супротстављене две покретачке силе свих идеологија модерног доба: занос и новац који укида сваку назнаку простора у коме би могла деловати она страна људске природе која подразумева кретање по стази неког идеала, неког вишег смисла. Указујући на то да су они који заносе са новцем „мешају и броје“ они који о свему одлучују (захваљујући томе се протагонистима деловања у заносу поручује: „закони су за вас донесени“) и због тога им је лако да идеалисте претворе у „лађе које изгубљено плове“ и не знају „да више не постоје / По свету добри, горки, занесени“.

Иако је сонетни венац *Скамењени*, у свим својим најважнијим елементима, лирска творевина, Максимовић се потрудио да у сонете укључи довољан број елемената који образују све што је потребно да представи социјално-историјску подлогу, да исприча причу о заносима и рушењу свих прет-

поставки на којима су се ти заноси успостављали. Та социјално-историјска подлога, оним што је у њој најважније, усмерава читаоца ка грубо схваћеној стварности прошлог века, стварности доба у коме су се појавили и срушили велики социјално-историјски концепти, везани пре свега за изградњу света једнакости и правде. То су, нема сумње, баш они снови за које се у другом сонету каже да „миришу прејако“ и да су због тога „ко цвеће када, склоњено у сени, / Жуди за сунцем, жељно и нејако“. Показујући, потом, и како се одвија процес губљења онога што је најважније, тачније речено, како почиње изокретање правца епохалног кретања („Па када изађе међу ствари дана, / Када та светлост почне да га меље, / Цвеће постане мали украс стана / Снови постану краљевске повеље“), Максимовић у првој терцини поставља и оно питање које се, све више, указује као неизбежно: „Све ваше чежње, заноси говора / Сва ваша надања, прављена да трају, / После слављења, шта буду на крају?“ Нудећи, у другој терцини, могући одговор, указујући на то да ти снови могу да постану „Тишина. Ветар. Сув венац ловора“, он ће наслутити простор за незадовољство и за далекосежно питање о идентитету тобожњих носилаца епохалних промена: „Ви жељни, где сте, у шта претворени“.

Кад је реч о сонетном венцу *Скамењени*, необично је и то што се, практично све време, уз лирску фабулу у чијем је средишту судбина оног поколења које је у живот кренуло вођено намером да промени свет, појављује и једна врста дискурзивног градива чија је основна одлика то што према тзв. стварности једног времена успоставља превасходно интерпретативни однос: „Кад ничег нема, страхови се јаве / Пошаљу абере тешкој успомени / Пробуде се звери, аждаје и страве“. А куда је усмерена та интерпретација, шта је њен основни циљ? Она је усмерена ка тражењу одговора на питање шта се догађа у социјално-историјском хоризонту кад пропадну велике идеје; бивају ли оне замењене нечим што доводи

у питање сваки хуманистички потенцијал људске заједнице. Једна врста одговора понуђена је у другом катрену трећег сонета: „Сви турци и немци, одјекну ратови, / Зајаучу песме, запуцају праге, / Једнима се чини: витешки атови, / Други ко да виде шверцере и раге.“

Изокретање вредносног поретка, замена великих циљева грубим и суровим ратовима у којима они који су сањали велике снове, у неком необјашњивом преображају, постају „турци и немци“, постају носиоци принципа рушитељства, симболизована је и у оној гротескној забуни у којој се једнима пред очима указују „витешки атови“, а у том истом амбијенту „други ко да виде шверцере и раге“. Укључујући у тачку гледишта, са које осветљава социјално-историјску позорницу, и ону димензију која непосредно сведочи о дубокој амбивалентности саме људске природе („Док сте волели, волели сте лудо / А када мрзите, мрзите још луђе“), повезујући ту амбивалентност са још једним важним елементом из антрополошке сфере: „Кад себе немате, све вам бива туђе“, лирски субјект оснажује оно интерпретативно становиште које је све време уграђено у његову тачку гледишта. Наопако постављен поредак ствари свакако је повезан и с инверзијом у сфери сакралног: „Баш вас једва чека бог без људског лица“, бог „коме ни обриси нису измишљени: / Сунце није око, месец трепавица“. Замена бога „компјутерском главом“, улазак у свет у коме је технологија врховна вредност, чињеница да се „уместо Моцарта“ свуда по свету свирају „људска права“ и да ново божанство „није љуто“, „нити преко, као они бивши“ и да је батина његова „смирена“, основа је на којој се указује на то да је нови бог „И кад нуди снове, више склон намени“, да је он, у ствари, врховни прагматичар, проповедник користи. Указивање на дубоку промену у устројству света води и ка потреби да се укаже и на нов начин освајања људске воље, нов начин подјармљивања. Они који су раније хтели да мењају свет, они чији су снови „мирисали прејако“, у

новим околностима постају „коректни“ и нису више „закрвављени и заљубљени“. Дочаравајући нови цивилизацијски хоризонт свеопштег прагматизма („Зашто с надом умишљати нешто, / На страшном месту зашто стајати?“), лирски субјект даје и сасвим конкретну препоруку: „Своју причицу везите вешто / Кад постојите, зашто трајати?“ А напуштање снова о промени света доведено је у везу са променом самог историјског ритма: „Успорите откуцаје крви, / Нек се смире живци историје“. И ако већ неко и мора да сања, следи препорука: „снујте у мрви“, сведите свој душевни свет на најмању меру.

Кроз много појединости дочарана је и руши-
лачка компонента неодвојива од данашњег света („Моћни градови лако порушени, / У древном дому жишци угашени“), а ту су и „дискурси модерне“, за које је важно само да „Екрани. Сијају“, пошто је тај стални информативни притисак на људско биће основни услов да неко постане „Болани. Човек. Дојчин. Самлевени.“ А како човек и не би био самлевен кад је све што га чека одлазак „на посао, у канцеларије, / На врат кравату, јасно одевени, / Међу компјутере и којештарије“. У новом цивилизацијском амбијенту стварност је замењена оним што је виртуелно („Кликните бићем, онлајн поручите“), уместо конкретних радњи постоје „операције“, а последица свега тога је чињеница да „Ви сте уморени, / машина није“. И пошто је машина неуморна, „живот се сјаји и смислови плове / Преко јахуа, гугла, телефона“, а крајњи резултат свих тих процеса је да „Мрежа живаца сваког живог створа / Компатибилно трепери у духу“. Нестанак свега што је обликовало једну слику света даје и једну чудну али очекивану резултанту садржану у одговору на логички засновано питање („Како онда свуда лете птице?“): „По коридорима, радари их воде“. Претварање животних садржаја у нешто што је освојила / присвојила технологија не зауставља се ни пред светом књижевности и онога из чега она врло често ниче – митологије, и зато и долази налог: „Изгово-

ри тихо ово име / Бранко Иво Десанка Змајова / Сава Милош Његош и Стерија / Перун Страор Вид и Хранивоје“. Основни циљ ређања великих књижевних имена и митолошких фигура, које су у основи једне данас потиснуте културе, јесте то што ћеш тако „доћи до свог презимена“, и то што ће се тим макар и привременим одласком у један другачији свет створити претпоставке за оно што може, упркос свему, да буде спасоносно: „Па ћеш наћи воду сан и боју / Нешто мало у свему велико / Наћи себе наћи земљу своју“. И ту се, у ствари, затвара круг: идући за својим сновима, следећи чежњу за бољим и лепшим светом, човек, у ствари, стиже до наличја, стиже до света чији је симбол, у хоризонту нашег доба, друштво политичке коректности и обезличена технологија, и опет се излаз тражи у нечему малом које је „у свему велико“. Излаз се проналази у ономе што омогућава да се налог „наћи себе наћи земљу своју“ представи као егзистенцијално кретање које постаје судбински важно, једино искупујуће.

Ако је у сонетном венцу *Скамењени* Мирослав Максимовић хтео да у Раичковићев сонет, за који се не може рећи да се може семантички довољно одређено конкретизовати, унесе једну верзију разлога који су довољни да се излаз из једног крајње неповољног тока ствари у свету потражи у заустављању егзистенцијалног кретања, у једној врсти „зарастања у плав сан камени“, онда се и у другим песмама овога песника може пратити кретање од социјално-историјске стварности ка подлози на коју је смештена сасвим конкретна људска егзистенција, тачније речено: у овим песмама се види како се та егзистенција уобличава, шта „упија“ у себе. Нема сумње да у такве песме спада и сонет „Повест“ који је, како у поднаслову стоји, написан „По Стоји Узелац“ (тима се вероватно мотивише и околност да су у биографију песниковог оца у ствари унети детаљи из мајчине биографије, добро познати из текста „Мио страх: трагом предака“). У том прозном тексту Мирослав Максимовић је, у жељи да сасвим

јасно одреди перспективу лирског субјекта који се оглашава у сонетима из књиге *Бол*, да покаже колико га се и лично тиче све оно о чему је реч, написао: „Моја мајка, Стоја Узелац, рођена је 1928, као прво дете Ђуре и Милке (девојачко Родић).“ Стоја Узелац је, преживевши страшно страдање своје породице, уточиште нашла међу припадницима партизанског покрета, и ту је упознала песниковог оца, Мила Максимовића, такође партизанског борца, за кога се касније удала. Отуда и проистиче утисак да је сонет „Повест“ заиста казивање о ситуацији у којој су се нашли песникови родитељи, конкретно о ситуацији у којој се, према виђењу песникове мајке, нашао његов отац: „Завршио рат. Отпочео мир дуг. / Драгу машинку окачио о клин. / Мртвих родитеља гледа кућу, плуг. / Свањива: куда ничији креће син?“ Ако на тренутак преузмемо аналитичке инструменте којима се служе тумачи прозних дела, моћи ћемо да кажемо да је Максимовић одлучио да причу о судбини свога оца исприча прелазећи на тачку гледишта своје мајке (отуда, нема сумње, и долази поднаслов „По Стоји Узелац“, што је, у ствари, знак да су биографске појединости преузете од оне која их је добро знала, од мајке, и која их је, поред осталог, добро разумела јер се и сама нашла у истоветној позицији, истоветној у толикој мери да су неке појединости из њене биографије пренете у опис очеве животне путање, мењајући њену миметичку димензију; наиме, песников отац, за разлику од мајке, није у рату изгубио оба родитеља). Постављајући свог лирског јунака (а у песми је, као што је већ речено, да би се прикрила аутобиографска перспектива, то фигура оца) у позицију из које се виде и прошлост („Завршио рат. Отпочео мир дуг“) и будућност („А из будућности: ромор. Зврнда град“), Мирослав Максимовић је хтео да изнутра дочара драматичност позиције младог човека (он не може да се врати тамо где су му живели преци, не могу му од користи бити њихова празна кућа и плуг, симбол њиховог основног посла), он сам је, измеш-

тен из оног животног оквира у коме су се кретали ти преци, постао слаб и несигуран („Ко птица, стао на праг, једва петом“). Зато се драматичност његове егзистенцијалне позиције уводи у питање: „Куд ли ће, шта ли ће ничији син сад?“ Али, није једина невоља то што се Максимовићев лирски јунак нашао без заштите, без уточишта, додатна невоља је и то што сам живот мора да се продужи: „Дан навалује ко локомотива / Брзо ће живот обновити шине, / фабричка неба рашириће сива“.

И тако се у још једној песми Мирослава Максимовића види нешто уистину важно: користећи утврђене песничке облике, савлађујући захтеве које таква форма песме подразумева, овај песник настоји да се, што се тематике тиче, креће по сфери оних егзистенцијалних датости које су у тесној вези са хоризонтом епохе и онога што је основа егзистенцијалног ритма. И сам Миле Максимовић, у чије је име и постављено питање „Куд ли ће, шта ли ће ничији син сад?“, суочен је са тим ритмом, и покушава да пронађе егзистенцијални одговор. Чак и кад песма Мирослава Максимовића не буде непосредно усмерена на социјално-историјску сферу, кад више од других у њој буде видљива дескрипција – додуше, не чиста дескрипција већ онај тип песничког описа који се лако може преокренути у алегорију, као што је случај у сонету „Велики орах“ – она може да се, посредно додуше, повезује са оним семантичким сферама које подразумевају тражење одговора на крупна егзистенцијална питања. У сонету „Велики орах“ видимо нешто од оне дескрипције којом се од српских песника најбоље служио Војислав Илић, посебно у песмама као што је, примера ради, „Запуштени источник“: видимо настојање да се нешто што је очито захваћено из сфере успомена најпре што детаљније представи („Велики орах, гледан из Цвилина / окружен јатима чавки и врана“), а потом и доведе у интерпретативну везу са нечим изван света природе, са људским светом („поуздани хлад старачких врлина / дисање на лишће није му мана /

већ мирно чекан додир са тишином“)). Укључујући у опис и запажање да је велики орах „краљ који је схватио узрок ствари“, Мирослав Максимовић чини све видљивијом алегоријску димензију у песми, потребу да се у опису укрсте две семантичке равни, од којих једна води ка човеку. Захваљујући тој димензији „велики орах“ је „краљ који је схватио узрок ствари“ и који је „раскошно широк а прожет висином / јер за висину много и не мари“. Тако се у овом сонету прожимају дескриптивно градиво и лирска медитација, усмереност на „схватање узрока ствари“, на откривање разлога због којих онај ко има висину, за њу не мора да мари, она му је природно својство, једнако као што је сасвим нормално да „велики орах“ буде смирен у себи док „слуша шапат птица о слободи“ јер добро зна „да је на води, / био би прослављен као острво“, био би свет за себе – другим речима, био би слободан. У сонету „Велики орах“, баш у склопу алегоријски кодираног лирског описа, срећемо и сасвим особену интерпретацију саме људске егзистенције: „Бесмислом ветра на пусти брег донет / издвојен човек прерушен у дрво / читав је стао у обичан – сонет“. Једноставно речено, чак и тако обимом малена књижевна форма, као што је сонет, довољна је да се у њој каже нешто заиста важно о људском животу, довољна је да се, кроз пресликавање, казивање о старом и усамљеном дрвету претвори у казивање о човеку на крају животног пута, о ономе ко и тада жели да „схвати узрок ствари“ и ко, вођен том жељом, своје постојање види као нешто што се може повезати са „бесмислом ветра“, са крајње неизвесним кретањем по оси неке тешко схватљиве драматике.

А кад се имају у виду тематски елементи у поезији Мирослава Максимовића, чини се да је сасвим логично што је једна од његових ретких песама са отворено поетичком тематиком, песма „Цртање стварности“, која је, како стоји у поднаслову, испевана „По Васку Попи“. Сам Васко Попа није, све до песама из књиге *Рез*, дозвољавао да тзв. стварност непосредно буде укључена у грађу за обликовање

песме, што значи да је он у својим најбољим књи-
гама (*Кора*, *Нейочин-џоље*, *Споредно небо*) користио
ону врсту песничког описа која се заснива на по-
ступцима захваћеним са подручја фолклорно-ми-
толошке сфере српске културе, поступцима који су
му омогућавали да средишње семантичке тонове у
својим песмама изгради уз помоћ пресликавања,
тачније речено: двоструког моделовања песничког
описа (у таквоме моделовању један крак смисао-
ног кретања увек подразумева оно што би се могло
означити као представљање света у коме је главни
актер човек, односно разнолики садржаји људског
живота). За такав тип песничког описа карактери-
стично је то што се тзв. стварност нити именује,
нити довољно одређено представља, али се на њу
све време, низом сигнала, низом симболичких еле-
мената, постојано упућује, она се, другим речима,
претвара у подлогу из које израста значење песме.
У песми „Цртање стварности“ Мирослав Максимовић
користи поступак којим се и Васко Попа често
служи: поступак обраћања / давања налога: „Узми
мало празне приче, / добро је упакуј / са доста шаре-
них врпци, / што више, / да се нико не сети да погле-
да унутра“. Нема сумње да овај налог садржи добар
опис песничког поступка којим се служио Васко
Попа, али и поступка којим се служи Мирослав
Максимовић. Основни циљ тога поступка је, као
што видимо, да семантику текста учини што мање
видљивом, и то тако што ће читаочеву пажњу да ус-
мери на оно што се старински звало форма. И кад је
реч о самој тематици, о ономе што ће бити унето у
песнички опис, сугестије иду у истом правцу: „Узми
један предмет, / опипљив, најновијег пипања, / нај-
боље машину, одакле било / али да се лепо врти / и
има дугме / које свако може притиснути, / да се не
сети / да провери шта машина, заправо, ради.“ Од
песника се, дакле, тражи да у опис који гради унесе
и миметичке елементе, тако потребне за оствари-
вање сугестивности самог казивања, али да никако
не дозволи да читалац, пратећи опис машине, види

и „шта машина, заправо ради“. И нема сумње да је у песни „Цртање стварности“ Мирослав Максимовић добро приказао два веома важна аспекта својих песама: песнички опис и начин укључивања тематских елемената у тај опис, начин изградње претпоставки за откривање тематике својих песама. А и једно и друго показује да је реч о песнику који, с једне стране, велику пажњу посвећује самом песничком опису, једнако као што, на другој страни, тематику захвата из оних сфера које су репрезентативне за позицију / судбину човека модерног доба.

Литература

- Милош Црњански. *Лирика*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског; БИГЗ; СКЗ; Лозана: L'Age d' Homme, 1993. 289.
- Јован Христић. *Поезија и филозофија*. Нови Сад: Матица српска, 1964. 40.
- Стефан Маларме. „О књижевној еволуцији“. *Рађање модерне књижевности – поезија*. Прир. Сретен Марић и Ђорђије Вуковић. Београд: Нолит, 1975. 60–61

Radivoje Mikić

TYPES OF THEMES IN THE POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The paper analyzes the segments of Miroslav Maksimović's poetic oeuvre suitable for showing the degree to which this poet captures the material for shaping the poem from the sphere of content important for presenting the most significant socio-historical processes, which, in other words, means this is a poet who does not avoid the possibility to include in the poem the details that connect his poem with the horizon of a very specific moment, especially the events that form the tragic dimension of human destiny.

Key words: poetic text, poetic form, semantics, composition, cycle, description, symbolism, allegory

ПАРАДОКСАЛНО ПРЕПЛИТАЊЕ
СВЈЕТОВА: ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКЕ
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: У раду се разматрају експлицитна и имплицитна поетика Мирослава Максимовића. Сам пјесник истиче као важан однос између поезије и епохе у којој настаје. Наглашава и маргину, посебно њено метафорично значење. Као доминантна особина његовог писања види се преплитање свјетова, прије свега стварности и текста, али и других. У основи тога преплитања је парадокс. Максимовићева поетика доводи се у везу са поетиком Т. С. Елиота, посебно са појмом предметног корелатива. Често је код Максимовића тема пјесме тренутак у коме је ухваћен додир различитих свјетова. Важни елементи су и гротеска и иронија, као и хумор. Слобода и поезија исто су за Мирослава Максимовића; писати поезију значи говорити о слободи; важи и обрнуто: говорити о слободи значи писати поезију. А у основи је емотивност. Смисао поезије је у поезији самој.

Кључне ријечи: експлицитна поетика, парадокс, предметни корелатив, преплитање свјетова

У експлицитној поетици Мирослава Максимовића као важан истиче се однос поезије према друштвеном контексту. У вези са тим карактеристичан је Максимовићев текст о пјесми „Мизера“ Милоша Црњанског. Узевши у нешто слободнијем значењу појам жанра, Максимовић говори о жанру љубавне поезије, па примјеђује:

Међутим, са становишта песника, тај жанр не постоји. Као ни други жанрови. Песници пишу *своје* песме. Тек после, други, или они сами, стављају те песме у ове или оне преградке. Тако ни „Мизера“ није тек љубавна песма, него, и по духу и по начину писања, органски припада свему ономе што је Црњански писао у то време [...]. Све песме из *Лирике Ишаке* написане су или у току, или (већина) непосредно после Првог светског рата. И то је битно утицало на њихову осећајност (Максимовић 2010: 179; истакао аутор).

Максимовић као читалац поезије прије свега има у виду однос поезије са епохом у којој она настаје. И то не у позитивистичком смислу, наравно, него у смислу о коме говори важан Максимовићев израз поводом те пјесме Црњанског: „песничко осећање животне ситуације“ (Исто: 180). За Максимовића, дакле, то осјећање примарни је смисао пјесме, о чему год да пјесма иначе говори.

Књига аутопоетичких записа *Скривени посао* почиње управо текстом „Поезија и епоха“, којим се поменути однос ставља у први план. Ту Максимовић износи тезу да поезија више не постоји, и да је то посљедица промјене у „глобалном амбијенту културе“, коју су донијеле „такозвана глобализација и експанзија економског неолиберализма“ (Максимовић 2014: 8). Необично је да један пјесник тврди нешто такво. И, дабоме, то није озбиљна тврдња, него полемички заоштрено виђење, тј. „песничко осећање животне ситуације“. Књига се завршава текстом „Како читати ову књигу“, у коме се даје својеврстан двоструки, постмодернистички обрт. Нуди се упутство за читање и интерпретира сама књига као један „кримић“, прича о нечијем нестанку, а онда се мистерија изокреће: поезија, наравно, постоји, а „можда смо нестали ми, читаоци“ (Исто: 134). За Максимовића, писање је скривени пјесников посао, а такво је и читање, па том скривеном послу прилазимо као „поарои-читаоци“ (Исто: 135). Истовремено, читање је и потврда да постојимо.

У другом по реду тексту књиге *Скривени йосоа*, „Поезија и светска криза“, говори се како је поезија „увек била на друштвеној маргини“, гдје је имала слободу, „одатле је могла да на свој начин гледа комешања у средишту“ (Исто: 11). Максимовић истиче да су се „у последњим деценијама 20. века догодиле промене које су, чини се, за поезију најважније од почетке њене бодлеровске ере“ (Исто: 12). Тржиште је дигнуто „у ранг малтене универзалног закона напретка човечанства“, профит је постао мјерило вриједности, а то претјеривање је нашло легитимитет, како уочава Максимовић, „тако што је појму 'тржиште' додало придев 'слободно'“ (Исто: 12–13). Јасно је, потцртава се иронија у таквом појму слободе јер слобода на тржишту није права слобода, већ ту она значи само, каже Максимовић, „могућност да се прави профит“ (Исто: 13). Зато: „'Слобода' на тржишту је укидање слободе поезије“ (Исто: 14). На крају текста пјесник нам скреће пажњу да је маргина заправо метафора, и онда однос поезије и наше епохе он представља развијањем те метафоре у одломку који, може се рећи, јесте и примјер и сажетак Максимовићеве поетике:

Комешање и надметање слободних слова на тржишту историјске странице произвешће неки графички облик, понеко слово ће се удебљати, остала стањити или нестати. Али тек на (људском памећу) уређеној страници, са јасном и неопходном маргином, појавиће се смисао реченице. И нада да још има реченица (Исто: 15).

Осим односа између поезије и епохе, могу се ту уочити још неки важни елементи, прије свега преплитање стварности и текста. То је и један од главних поступака у Максимовићевој поезији, и на њега је пажњу скренуо већ Новица Петковић.¹ Ко-

¹ Петковић, у тексту „Светлости и сенке“ из 1978. године, тумачи како се код Максимовића „назиру две равни које песник у немерљивим тренуцима унутарњег времена преплиће; он, у ствари, с једне на другу раван стално прелази [...]. Природа

ришћењем тога поступка ту се постиже једно веома комплексно значење јер се укрштају конотације које долазе из двију (удаљених) сфера. Општи однос на коме почива то преплитање јесте однос сличности, метафора: стварност личи на текст. Комешање и надметање о коме је ријеч одвија се на тржишту, па самим тим упућује, рецимо, на људе, робу и капитал, како је то иначе у дискурсу економије. Умјесто тих појмова уводе се слова, а она доносе своје конотације. Можемо их разумјети у смислу синегдохе, као ознаку за текстове, па би се то онда односило на сукоб различитих погледа на свијет, сукоб идеологија и борбу за моћ. Слова, поготово у контексту књиге есеја о поезији, могу бити и синегдоха за поезију или за књижевност уопште. Основно је: умјесто појава из стварности јављају се слова, као елементи текста, тј. као нешто што припада сасвим другој реалности. Са друге стране, и само тржиште дато је двоструко, као „тржиште историјске странице“. То значи да је и у њему самом дошло до преплитања стварности и текста. Стварност се види као текст, али и као страница историје. Другим ријечима, посматра се из једне временске дистанце, као нешто привремено и завршено, као једна фаза у историјском кретању, па се размишља какве ће бити њене посљедице. Тим двоструким преплитањем метафора се *реализује*, па, прије осталих конотација, ту слику треба да разумијемо у дословном смислу, као стварање једног графичког облика до кога се долази трансформацијом слова. На тај начин се конструише једна слика, тешко замислива, али која, можда баш због тога, има нешто неодољиво. Штавише, то није само слика, него једно (фантастично) збивање, ланац догађаја у коме нека слова дебљају, нека се тање, а нека нестају, да би се на крају добио неки облик, форма. Али, та форма добиће смисао

и књига, свет и свеска [...] или библиотека, то су наизглед два међусобно тешко самерљива реалитета“ – Петковић 2007: 158–159.

једино када страница буде уређена људском памећу, тј. кад на та слова утицај оствари аутор.

Код Максимовића се стварност види као текст. Затим, поезија се даје као ред, и то ред у хаосу историје. Поезија је, онда, нешто што даје смисао таквој стварности. Истакнут је и значај маргине, и опет у двоструком значењу. Маргина је знак посебног, необичног пјесничког погледа, дистанце у односу на стварност. Али, маргина је и бјелина, нешто неисказано, нешто што је важно толико да се тек у односу према њему појављује смисао исказаног. У вези с тим, тако схваћена маргина указује и на положај поезије у друштву, на њен значај и утицај, који нису видљиви на први поглед, али ипак постоје.

Присутно је ту и осјећање да је језик истрошено средство. Гради се и супротност између хаоса језика и тек слућеног поретка, тј. реченице која настаје стваралачким поступком. Говор о стварности истовремено је и говор о самом говорењу, о језику и његовој употреби, о стварању.

Један избор из Максимовићеве поезије (из 2009. године) почиње програмском пјесмом „Вољење слободе“. Самим тим позиционирањем пјесма је добила посебан значај, она је нека врста пролога, увертире. Значајна је и по тематици, а и са становишта технике. Пјесма почиње питањем: „Како доћи до Слободе?“ У наслову је мало слово, слобода као заједничка именица, док се у првом стиху проширује значење употребом великог почетног слова – може се разумјети као истицање. Затим Слобода постаје властита именица.

Како доћи до Слободе?

Може се доћи до жене с тим именом,
кажу да још постоји у телу глумице
са осмехом што унутрашњим луком
спаја зубе и очи

у светлуцање непознате будућности.

Може се доћи до кафане с тим именом,
кажу да још постоји у забаченој улици,
има кариране столњаке,

има олајисани под
што мирише на стара добра времена.
Може се доћи до робне куће с тим именом,
кажу да од јуче на булевару
отвара врата и мами:
уђите у рај сад или никад,
узмите Слободу на кредит.
Може се доћи до споменика Слобода,
кажу да га је именовао народ
онда када се његовим вођама
учинило да је дошао час победе
над вековима.
Може се доћи до решетке са тим именом,
кажу да га је дао сужањ у бесконачној ћелији
који четрдесет година
има оловку и папир
као једини живот.

Много је путева до Слободе.
Кажу да се на њима могу видети
заљубљени који никад неће загрлити жену,
опијени који никад неће пронаћи кафану,
богати који никад неће имати ништа,
народи који никад неће бити слободни,
сужњи који су слободни
кад пишу.

Након уводног стиха ређају се цјелине од пет стихова који чине по једну реченицу. Видљива су понављања: „Може се доћи до“ у првом стиху цјелине, „Кажу да“ у наредном стиху. Набрајају се слике, пет појава које носе исто име: глумица; кафана, носталгично дата као неки утопијски простор; робна кућа, као топос потрошачког друштва (притом, јавља се иронија као важно средство: нуди се „Слобода на кредит“); споменик, који упућује на идеологију; то име има и решетка на ћелији, што је контраст у односу на претходну слику, а и на све раније. Сужањ коме су оловка и папир једини живот аналоган је са пјесником. То је појачано оксимороном: ћелија је по дефиницији нешто ограничено и мало, а ту је сужањ „у бесконачној ћелији“ (бесконачно се, онда, односи на вријеме које сужањ проводи у ћелији). У другом дијелу пјесме, другом строфоиду, дају се

путеви до слободе, паралелно мотивима из првог, тако да се на тим путевима налазе појединци и народи који неће доћи до Слободе коју желе. Сужњи се јављају као нека врста рефрена, чиме се ствара паралелизам са првим дијелом. На завршетку је понта: слободе нема нигдје, она је у само у писању.

У тексту „Како написати песму о појму“ Максимовић говори о настанку те важне и програмске пјесме. Почетни импулс је у реалности, у глумици и причи о томе како је добила име. Проблем како написати пјесму о слободи, о појму, за Максимовића јесте питање како да се „апстракција спусти на земљу“.

Песму о појму не можете направити његовим разлагањем или описивањем помоћу других појмова, како то чини филозофија. Нити је можете направити од парола борбе за слободу, а поготово не од данашњег глобалног новоговора о слободи који нема везе са слободом него са интересима (Максимовић 2014: 121).

Говор поезије разликује се од говора филозофије и од идеолошког говора, и то зато што је особина тих двеју врста говора апстрактност. Зато Максимовић истиче: „уметност настаје кад се апстракција спусти у конкретно“ (Исто). Такође, наводи да размишљајући о глумичином лицу примјењује неку врсту „сликарског поступка“, јер сликари „и иначе имају здравији и конкретнији приступ свом послу него песници“ (Исто: 122).

Такво схватање о тежњи ка конкретном можемо донекле довести у везу са појмом који уводи Томас Стернс Елиот. Познато је, у есеју „Хамлет и његови проблеми“ (1919) Елиот износи теорију „објективног корелатива“, како гласи наш уобичајени превод енглеског „objective correlative“, а заправо би било прецизније, како истиче Петар Пенда, израз превести као „предметни корелатив“ или „корелат предмета“, јер ту се не мисли на објективност, непри-

страсност (како сугерише наш уобичајени превод), већ се мисли на предмет (види Пенда 2012: 78н). Елиот каже:

Једини начин да се изрази емоција у умјетничкој форми јесте да се нађе „предметни корелатив“; другим ријечима, низ објеката, ситуација, ланац догађаја који ће бити формула те *одређене* емоције; такви да, када су дати спољашњи фактори, који се морају завршити у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира (Елиот 1934: 145; истакао аутор).

Према Елиоту, ту је потпуна адекватност између спољашњег и емоције. Та теорија у складу је са имажистичком поетиком, у којој се наглашава конкретност слике и језика, као и са идејом о „објективности“ и имперсоналности поезије (која је карактеристична, иначе, за добар дио поезије 20. вијека).

Максимовић нам допушта да завиримо у „скривени посао“ пјесника и, наравно, открива нам само један дио. Наиме, то јесте пјесма о појму, како сугерише пјесник, али је, једнако тако, ако не и више, пјесма о емоцији, о љубави – како каже и сам наслов пјесме, то је пјесма о вољењу слободе. За поезију, умјетност уопште, пресудна је емоција, сугерише Максимовић.

Може се она у извјесном смислу повезати и са Миљковићевом пјесмом „Поезију ће сви писати“, као и са Бећковићевом „Поезију више нико неће писати“. Јавља се ту и асоцијација на пјесму „Слобода“ рокенрол пјесника Џонија Штулића, у којој се, између осталог, каже:

Слобода није подметање идеолошки закржљале
форме

Слобода није подметање идеолошки било какве
форме

Слобода није једноставни домаћи задатак
Она је свијест о складу несклада несавршених људи
(Штулић 1998: 49)

Штулић поентира: „Слобода је жена / узми је“. То су сличне идеје о одређивању слободе, њеном дефинисању насупрот идеолошком или истрошеном говору, као и парадоксална идеја о складу несклада несавршених људи. И, прије свега, љубав.

Максимовићева пјесма „Вољење слободе“, и идеја коју она носи, јесте нека врста исходишта. Исту идеју налазимо и у Максимовићевој експлицитној поетици. Може се рећи овако: слобода и поезија исто су за Мирослава Максимовића; писати поезију значи говорити о слободи; важи и обрнуто: говорити о слободи значи писати поезију. А у основи је емотивност.

На плану самог поступка може се рећи да Максимовић полази од концепције сличне Елиотовој, а онда се креће ка стварању једне комплексне слике, ситуације, ланца догађаја, гдје ће доћи до споја двије сфере, или чак и више. Максимовићев предметни корелатив заснива се на парадоксалном преплитању различитих свјетова. Зато он често тематизује такав спој. Рецимо, у пјесми „Приватна јесен“, први стихови дају спој стварности, маште и снова:

Лишће опада у машту,
неко, изгледа, опет сања.
У велику душу, у башту
слажу се различите магле.

(Максимовић 2008: 44)

Слично је у ненасловљеној пјесми из збирке *Сјавац њод ујијачем* (гдје је и сам назив збирке парадоксално преплитање стварности и текста), чија је прва строфа:

Свака пчела из сна долеће:
звезда са ситним очицама
слети на руб јаве.
Ножице јој трепере.

Паралелизам се даје у посљедњој, трећој строфи, гдје је, као и у првој, важна управо граница из-

међу свјетова, спољашњег и унутрашњег, стварности и сна:

Свака звезда са јастука прхне
на окно да гледа спољни свет.
(Исто: 11)

Преплитање свјетова у основи је и минијатура о Београду (*Београдски дејтали*), као што је пјесма „Панчевачки мост“:

Зглобови шкрипе.
Газише га, па срушише
војске.
Обнови га чекић, уз помоћ
српа.
Па је срп по њему комбајнима звецкао,
па је чекић гојзерицама куцкао
одлазећи у историју.
Шкрипе зглобови наши.
(Исто: 206)

Гради се ту слика једног објекта на граници свјетова: мост је персонификован, његови „зглобови шкрипе“, затим се на метафоричан начин дају промјене које носи историја, да би се на крају пјесме варирао почетак: „шкрипе зглобови наши“.

Важна тема и важно осјећање за Максимовића јесте усамљеност. Како закључује у једном есеју:

Песниково дело остаје усамљено, за усамљене, као што је – без обзира на однос који је имао са заједницом – био и он (Максимовић 2014: 29).

Слику те усамљености, тј. њен предметни корелатив, налазимо, између осталог, у пјесми „Велики орах“:

Бесмислом ветра на пусти брег донет
издвојен човек прерушен у дрво
читав је стао у обичан – сонет.
(Исто: 156)

Ту се даје преплитање три сфере, човјека, природе и текста, које слику претвара у приказ егзистенције, трагања за смислом, и проналаска смисла у поезији.

Сам наслов Максимовићеве збирке *Сећања једној службеника* (1983) може се разумјети у иронијском кључу, као својеврстан парадокс. Сјећања, по жанровској конвенцији, имала би да потичу од некога ко је изузетан, са изузетним искуством, или некога ко је обишао неке далеке и непознате предјеле. Код Максимовића је то неко по претпоставци обичан, у обичном свијету. Али, службеник има двострукост, јер он је и пјесник. Исто тако, наизглед прозаичан свијет указује се као нов, непознат, показује своје двоструко лице, а људи се у њему претварају у демоне, у вједогоње. То је нека врста кафкинског чуђења и осјећања.

Још једна тема, или једно осјећање, често се среће код Максимовића, а могло би се можда рећи и да је увијек присутно – осјећање да свијет нестаје. Типична је у том погледу пјесма „Криза“:

У подне, средином јула,
схватих да сам у кризи.
На многим пољима.

Отворим славину
а млаз празнине напуни ми чашу.
(Максимовић 2008: 95)

То је криза због нестанка свега. Њена слика је парадокс: празнина која пуни чашу. Чак се и писање показује као нешто гротескно: „редови као црви гмижу са хартије“. Нестају предмети, нестаје живот, нестаје жена, љубав, занимање, нема ничега. Топи се вријеме. На крају, писање је (ипак) дато као нека могућност за излазак из кризе. Свијет може поново настати писањем.

Гротеска је у вези и са иронијом и хумором, што Максимовићевом свијету даје један важан квалитет.

Он омогућава да се не оде у патетику, већ се свијет, и кад изгледа испуњен ужасом и трагиком, посматра са одређеном, рекло би се, не-озбиљношћу. Тако је од првих Максимовићевих збирки. Рецимо, у нена-словљеној пјесми чији је први стих „Циц по миц и – ту смо“ треба отворити врата чија је брава „зарђала од озбиљности“ (Исто: 18). Бирокуратски простор на сличан је начин приказан у пјесми „Канцеларија будућности“, са столовима који су „окренути наопако, ногама према небу“ (Исто: 109).

Симболична је и вишезначна слика у пјесми „Гледање моста“. Лирски субјект из своје канцеларије види само пола моста, не и другу обалу: „Незнано је са чиме нас мост спаја“. Из његове перспективе „Иза руба прозора / нема слике“, а њему је потребна „стварна обала“. Поново се преплићу различите сфере, видљиви и слућени свијет, стварност и онострано, реалност и слика реалности, живот и умјетност:

Иза руба прозора нема моста.
Руб прозора је друга обала,
линија од тамних цигли.
Њој су окренути наши животи,
тражећи висока врата,
која не видимо унутрашњим очима.
(Исто: 92)

То је слика човјекове ситуације.

Из осјећања да свијет нестаје развија се тематика поновног настанка свијета, стварања свијета писањем, односно трансформација фрагмената стварности у поезију, као и обрнуто, поезије у стварност. Истовремено, настаје и трансформише се и сам пјесник. Такав је, рецимо, сонет „На веранди, писао сам есеј“, сав од двојности, од преласка из једног у други облик, из једне у другу стварност.

О песницима, о невидљивој висини
која све празне животе као епопеје

диже над време, да отежају у близини
вечности, да ту ћуте – писао сам есеје.

Бачен у свет, звер са тужним оком у суштини,
завлачио сам се у књиге као под стреје;
на ветру, на киши, овде као у тишини,
тражио сам оно што не постоји а греје.

Радости, тешкоће. Али више сам волео
да се у мрежи речи запраћака смисао
па да онда све то што сам јасно записао

изнесем на веранду где сам се разболео
од заласка сунца које као епопеја
тоне у мирну мисао вечерњега есеја.
(Исто: 179)

Мјесто је гранично, између унутрашњег и спољног свијета, веранда. То је пјесма која говори о писању есеја – додир два текста, двије врсте дискурса. У поезији се „празни животи“ дижу у висине, над вријеме, у вјечност. Јавља се и опозиција говор – ћутање, или, прецизније, претварање говора у ћутање, јер поезија уздиже појаве до ћутања, које је смисао. И сам лирски субјект дат је у двострукости: „звер са тужним оком у суштини“. Он склониште од свијета тражи у књигама, тражи оно што „не постоји и греје“ – још један парадокс. Најзад, у терцетима се даје прелажење из једног у други свијет: из есеја (писања) у стварност (на веранду), из стварности у поезију (епопеју), из поезије у есеј, да би све то заједно изградило пјесму. Магија ријечи и стварања.

Преплитањем свјетова Максимовићев текст наглашава аутореференцијалност, на једној страни,² и откривање новог лица стварности, на другој.

Често је код Максимовића тема пјесме управо тај тренутак епифаније у коме је ухваћен додир

2 Поводом збирке *Сивач пог уијачем* Саша Радојчић ће примијетити: „Максимовић је себи отворио аутореференцијалност као димензију поетског говора која ће постати једна од константи његове поезије“ – Радојчић 2006: 91.

различитих свјетова. Нпр. у сонету „Попео сам се у воз“:

Попех се у воз, и као да у том тренутку
непозната тежина са мога спаде тела:
лак и млад, гледао сам како на завијутку
бившег живота зграда остаје сиво-бела.

Уђох у купе: као да је из неке приче.
На стаклу прозорском угледах бледо лице.
Лик, изнад предела што јуре, непомичан,
као слика претка, гледао ме нетремице.

Нису му сметали мостови, тунели, шуме,
ни река која, некуд, иза њега је текла:
вечан, пуштао је и ствари да вечност глуме.

Саздан од себе, од стакла, од ваздуха и светла,
одвојиће се, срећан и лак, на завијутку,
од тешког тела које седи на клупи, у кутку.
(Исто: 177)

На граничном мјесту прозаични свакодневни свијет трансформише се, као и сам лирски субјект, па у једном магновењу настаје нов живот. Долази до преплитања свјетова и планова: садашњости и прошлости, новог живота и предачког наслеђа, времена и вјечности, кретања и стајања, динамичног и статичног, тијела и вантјелесног постојања, душе. То је тренутак једне више егзистенције. Могло би се рећи да се ту налази један модернистички елемент, откривање суштине свијета и откривања истинског себе. Са друге стране, та суштина ствара се писањем, и у вези је са текстом. Однос између стварности и текста у самом је средишту Максимовићеве поетике. Долази се, може се рећи, до својеврсног уздизања изнад реалности, до надилажења њених ограничења. Ето, онда и елемента на основу којег можемо Максимовићеву поетику видјети као постмодернистичку.

Једним Максимовићевим текстом из књиге *Скривени йосао* успоставља се аналогија између поезије и шаха.

Шах. Комбинаторика. Брза мисао, без објашњавања, спајање удаљених праваца. Бескрај. Као у поезији. [...]

Песник је шахиста који одбија да партију одигра до краја. Започне комбинацију, прецизним потезима назначи њен ток и онда (мора да) остави читаоцима да уживају у њеним даљим могућностима (Максимовић 2014: 92).

Максимовић закључује да је пјесник као генијалан шахиста који доживи пораз од пацера кога занима само „практична логика властитих интереса“. То што Максимовић описује личи на шаховски проблем, који нема практичну сврху, него је једна врста чисте умјетности – сјетимо се, Набоков и Борхес, између осталих, вољели су тај аспект шаха. Текст се схвата као нека врста шаховског проблема, чија поента није у рјешењу, него у рјешавању, гдје у стварању ефекта учествују и читаоци.

И то је још једно преплитање у поетици Мирослава Максимовића, можда само привидно парадоксално: пјесник који, програмски, као кључну емоцију истиче вољење слободе, а однос према епохи као примаран – истовремено одриче поезији практичну сврху, и њен смисао види у поезији самој. За Мирослава Максимовића смисао поезије је, упркос свему, у поезији самој.

Извори

- Максимовић 2009: Мирослав Максимовић. *Шайаџи кише о слободи: изабране њесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије.
- Максимовић 2010: Miroslav Maksimović. „Једна лјубавна песма“. *Polja*, god. 55, br. 462 (mart–april 2010). 179–181.
- Максимовић 2014: Мирослав Максимовић, *Скривени њосао*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

Литература

- Елиот 1934: T. S. Elliot. *Selected Essays*. London: Faner and Faber.
- Пенда 2012: Petar Penda. *T. S. Eliot: Poetska i teorijska kontekstualizacija*. Banja Luka: Filološki fakultet.
- Петковић 2007: Новица Петковић. „Светлости и сенке“. *Словенске њчеле у Грачаници*. Београд: Завод за уџбенике. 78–85.
- Радојчић 2006: Саша Радојчић. „Иронија и видови свакодневног“. Драган Хамовић (ур). *Мирослав Максимовић, њесник: зборник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 87–104.
- Штулић 1998: Branimir Štulić Johnny. *Nemam više ni s kim ni protiv koga*. Prir. Mladen Radišić. Subotica: Heroina.

Goran Radonjić

THE INTERTWINING OF WORLDS: ELEMENTS OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ'S POETICS

Summary

The paper explores explicit and implicit poetics of Miroslav Maksimović. The poet himself stresses the relation between poetry and the epoch in which it comes into existence. He stresses the margin, considering particularly its metaphorical meaning.

The intertwining of worlds is seen as a dominant feature of his writing. Those worlds are mainly reality and text, since Maksimović regards reality as a text. The intertwining can also include realms of dream, past, future, imagination, and so forth. The root of that intertwining is paradoxical.

Maksimović's poetics is compared to T. S. Elliot's, namely Elliot's "objective correlative". Maksimović starts from a similar conception, and moves toward creation of a complex image, situation or chain of events where two worlds intertwine. Therefore, the moment when two or more worlds are intertwined is a frequent theme of Maksimović's poems. Also important are grotesque, irony and humor. For Maksimović, the discourse of poetry contrasts the discourses of philosophy and ideology inasmuch as those discourses are abstract, while poetry inclines toward concrete.

Maksimović writes about crisis and the disappearance of reality, about loneliness, about searching for purpose and finding it in writing.

For Maksimović, freedom and poetry are the same. To write poetry is to talk about freedom, and to talk about freedom is to write poetry. Emotionality is crucial. The meaning of poetry lies in the poetry itself.

Key words: explicit poetics, paradox, objective correlative, intertwining of worlds

Бојдан РАКИЋ

Indiana University

brakic@indiana.edu

О ПЈЕСМАМА И ЖИВОТУ: МЕТАПОЕТСКИ И МЕТАМЕТРИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У РАНОЈ ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: Однос поезије и стварности представља једну од темељних поставки Максимовићеве поетике а на њега се по први пута наилази већ у прве двије пјесничке књиге, *Сјавачу њог ујијачем* (1971) и *Мењачима* (1972). У раду се полази од запажања да се преокупација *њоезијом* у тим књигама сасвим очигледно испољава кроз присуство бројних метапоетских мотива, док се однос са *стварношћу*, између осталог, успоставља и на метаметричком плану посредством најразличитијих обликотворних елемената, односно кориштењем њихове способности да – како би рекао Светозар Петровић – „наговјесте неко значење“. Манипулишући језиком (односно његовом *дејајшејизацијом* и *јрозаизацијом*) и формом (разбијањем устаљених метричких и римовних конвенција које су типичне за традиционални сонетни облик у пјесми „Лист“ из *Сјавача њог ујијачем*, или успостављањем неуобичајених римовно-ритмичких образаца по схеми *abac* у катренским строфама *Мењача*) Максимовић, наиме, успијева да укрсти два међусобно неподударна дискурса – пјеснички и прозни – и тако на језичко-формалном плану репродукује однос *њоезије* и *стварности*. Различите могућности овог метаметричког поступка користе се и у дјелима која су услиједила наредних деценија, да би тај поступак своје највише могућности досегао у посљедњој објављеној Максимовићевој пјесничкој књизи, *Болу* (2016).

Кључне ријечи: поетика, однос поезије и стварности, метапоетске теме, метаметрички еле-

менти, пјеснички језик, пјесничка форма, сонет, катренска строфа, римовна схема, пјеснички и прозни дискурс

Почетком седамдесетих година, Мирослав Максимовић појавио се у српској поезији као минималиста који је заговарао начело по коме у живот (и поезију) „треба да нас уведе / мирис и моћна ситница“ урбане свакодневице (Максимовић 1972: 19).¹ Међутим, ратна збивања деведесетих навела су га да крене у супротном правцу, и прикључи се другачијој традицији, која – како каже Светозар Кољевић – „почиње с народном поезијом, наставља се са Његошем, Ракићем, Дучићем и води ка тако различитим новијим песницима као што су Матија Бећковић и Љубомир Симовић“, али и „Рајко Петров Ного, Милан Ненадић, Ђорђо Сладоје“ (Кољевић, С. 2001: 33), дакле ствараоцима који су се често прихватили изазова великих историјских тема. Пјесничке књиге које су услиједиле након овог заокрета занимљиве су, између осталог, и по томе што се ова два дивергентна усмјерења у њима не разликују, већ, напротив, почињу да теку паралелно, да би се понекад, наизглед парадоксално, приближила, па чак и преклопила, омогућујући Максимовићу да се, у широком распону између *живошних радости и шешкоћа* свакодневице, с једне стране, и *бола историје*, с друге, на јединствен начин позабави *цршањем стварности*, у којој се разнобојне нити људског постојања неразмрсиво сплићу, назначујући у потки ове, у почетку лично интониране поезије, и једну, помало неочекивану, ширу националну шару.

Сигурност с којом Максимовић уобличава тако разноврсну грађу не би требало да чуди. Наиме, закорачивши, под драматичним, ратним околностима, у тај „нови велики песнички свет“ српске

¹ Ријеч је о стиховима из пјесме под насловом „Сливена у удбенике, против моје воље“. У даљем тексту, у фуснотама ће се наводити наслови пјесама само ако нису непосредно поменути у тексту.

историје – односно премијештајући поглед са једног животног феномена на други и, умјесто лупе, посежући за дурбином – он није битније мијењао свој пјеснички поступак, који је остао чврсто „утемељен [...] у свему што му је претходило“ (Кољевић, С. 2001: 33). Другим ријечима, одређени *йосџички образац* који се – као одраз неких од темељних претпоставки Максимовићеве умјетничке визије – успоставио већ и у раној, минималистичкој фази, наставио је да функционише и касније, у свеобухватнијем историјском контексту, иако се, наравно, прилагодио новим садржајима. Без обзира на могуће варијације, тај образац најчешће подразумева садејство неколико константи које се уочавају већ и у најранијим пјесмама. На првом мјесту, то је начин на који Максимовић барата језиком, семантички га растеређујући и усмјеравајући „у правцу непосреднијег говора“ (Максимовић 2017: 135),² пуштајући, дакле, ријечи „са ланца симбола“ (Максимовић 2001: 51)³ и нагињући их „над стварност живота“ (Максимовић 2017: 135),⁴ али у исто вријеме искориштавајући и њихове најразличитије изражајне могућности – укључујући и *културалне коноџације*⁵ – с пуном свијешћу да „[п]есник [...] постаје песник тек онда када нађе властити језик“ (Максимовић 2001: 70). Ту је, затим, и наглашено интересовање за традиционалне пјесничке облике, којима он радо експериментира, приступајући

2 Наведеним ријечима Максимовић описује језичке промјене које су се у поезији Бранка Миљковића одиграле пред крај пјесничког живота. Међутим, појава *нейосреднијеј начина љовора* уочава се од самог почетка и у његовим властитим стиховима.

3 На овај начин Максимовић описује долазеће промјене у српској поезији, које је Миљковић својим пјесништвом наговјестио.

4 И овдје је ријеч о фрази коју Максимовић користи говорећи о Миљковићу. Уосталом, Максимовић сасвим отворено истиче да је до властитог језика дошао обрачунавајући се са Миљковићем (Максимовић 2017: 134).

5 Често истицани *урбани карактер* Максимовићеве поезије у великој мјери је утемељен у природи језика којим је та поезија писана.

форми као „резултант[и] дејства различитих унутрашњих и спољашњих елемената“ (Максимовић 2014: 86), која превасходно пружа „могућност и средство израза“ (Максимовић 2017: 19). Коначно, ту је и занимање за однос умјетности и живота, поезије и стварности, онога што сањамо и онога што нам се дешава, односно потрага за одговорима на питања шта је „стварност“, „како до ње доћи“ и „шта с њом [радити] у поезији“ (Максимовић 2001: 72). С обзиром на природу ових неколико основних елемената, не чуди присуство великог броја *мешајоеџских* и *мешамејричких* појединости у књигама које су настале у вријеме док је Максимовић још увијек развијао свој пјеснички поступак. У том погледу, *Сјавац њог уијацем* (1971) и *Мењачи* (1972) могу се посматрати и као нека врста коријена из кога је израсло потоње пјесничко стабло, које је наставило да се храни тим првобитним поетичким соковима, без обзира што се, у току година и деценија, у тематском смислу разгранало у неколико веома различитих праваца.

Говорећи о околностима у којима су настале његове прве двије књиге, Максимовић је истицао да су оне, прије свега, „резултат [...] осећања да тадашње доминанте у нашој поезији нису довољно живе и продуктивне“ (Максимовић 2001: 69). Први наговјештаји оваквих размишљања јавили су се већ у новембру 1967. године, када је – написавши пјесму под насловом „Песник на краковилском тргу“ – коначно схватио да је за младог писца неупоредиво важније да пронађе „себе“ него „књижевност“ (Максимовић 2001: 69), односно да, идући трагом других (што је до тада, углавном, чинио), никада неће изаћи на властити пут.

„Песник на краковилском тргу“ представља, дакле, први покушај обрачуна са постојећим *књижевним доминантима*, који, међутим, није успио

из неколико разлога. Прије свега, Максимовић још увијек није могао да се потпуно ослободи свега што је већ раније преузео од младалачких узора, па се у „Песнику на краковилском тргу“ – уз гласну осуду *ειπιονσῖβα* у савременој поезији – могу чути и готово исто толико гласни одједи неких позних пјесама Бранка Миљковића.⁶ С друге стране, све пјесме из *краковилској* рукописа написане су „претходним језиком“, што значи да се одликују истим „приступом тексту“ (Максимовић, 6. март 2020) као и ранији пјеснички покушаји. Стога не чуди да је – упркос томе што је за неке од тих пјесама добио и своју прву књижевну награду⁷ – Максимовић на крају ипак од свега дигао руке и читав пројекат убрзо „ментално напустио“ (Максимовић, 6. март 2020). „[П]обеда над собом“ (Максимовић 2001: 70) – која је подразумевала дефинитиван раскид са прошлошћу – могла се извојевати једино радикалном „дијалектичком негацијом“ (Максимовић 2017: 146)⁸ свега онога чему је до тада стремио.

6 Довољно је навести свега два очигледна примјера. Као прво, Максимовић критикује колективистички дух краковилског пјесништва истичући да се у Краковилу ријечи „премештају у птице“ и папагајски „лете од уста до уста“, њихови слогови у врапчјим низовима „скакућу по жици“, а појединачна слова се „пажљиво просејавају / и после се од њих меси хлеб: довољан је један / залагај да постанеш песник“ (Maksimović 1968: 8), што непосредно упућује на Миљковићево пророчанство да ће „поезију [...] сви писати“ (Миљковић, „Поезију ће сви писати“, 1972: 316). С друге стране, Максимовић истиче могућност да се пјесници на крају окрену против себе, и почну „певати протестне песме против песника“ (Maksimović 1968: 8), што је Миљковић, уосталом, и сâм учинио у „Критици поезије“ – довољно је присјетити се шта он ту каже за оног свог пјесника кога „однесе [...] ђаво међу речи, / да се удвара својој властитиј сенци, / да пева у лажном врту: // трице и кучину своје чаробне месечине, / псећу ружу и своју гадљивост“ (Миљковић, „Песник“, 1972: 296).

7 Награду из Фонда А. Б. Шимића, коју му је додјелило Народно свеучилиште града Загреба, у априлу 1968. године.

8 Максимовић ову фразу користи да би описао процес којим је дошао до властитог пјесничког језика, али нема сумње да је он на исти начин трагао и за *самим собом*, односно за властитим пјесничким становиштем у ширем смислу.

То се коначно и догодило у новембру 1968, када се – на први поглед парадоксално за пјесника који је, тражећи себе, тежио нечем новом и самосвојном – Максимовић окренуо једном од најстаријих пјесничких облика написавши у једном даху три сонета сродних назива, „Корен“, „Лист“ и „Палма“, чија симболична, *бошаничка* имена наговјештавају процес органског раста – а чија ће се прва фаза заокружити у *Мењачима*.

Наиме, осим неоспорних пјесничких квалитетâ (због којих су сва три сонета убрзо објављена у сарајевским *Лицима*), у њима се уочавају и назнаке неколико темељних поетичких начела која ће наставити да се развијају у пјесмама од којих је склопљена Максимовићева прва пјесничка књига, у којој ће се коначно пробудити и онај „спутани спавач“ који је годинама дријемао „под тешким ђебетом књижевности“ (Максимовић 2001: 69). Максимовић је касније наглашавао да пјесник може да пише једино о властитом животу, али да о том животу он „успешно може да пише само изнутра, из песничке (језичке) а не из животне ситуације“ (Максимовић 2001: 72). Стога је *Сјавац њог уицјачем*, као „књига о уласку у живот“ (Максимовић, 23. април 2020), пред њега превасходно и поставио обавезу да коначно пронађе одговарајући, потпуно самосвојан начин пјесничког изражавања. Будући да се у „Листу“ наслућују први резултати тих напора, на овом мјесту потребно га је навести у цјелини:

Његова је моћ да буде тих,
да никада не јаукне гласно.
Порекло тишине у њему се јасно
одражава: мисао. Стишан стих.

Бледа крв у танким жилама
доји га снагом земље: силама
ветровитог света одолева.
Смешну славу висина преболева

зеленилом. Али остаће небрањен
пред страшним смислом, усамљен
и сух: сува мисао. Обешен утварно.

Тихо зна због опште гране расти,
бити нежно јак. То што ће пасти
само је доказ да је живео стварно.

(Максимовић 1971: 9)

Марко Паовица први је уочио програмски карактер ових стихова, истакавши да се у њима јасно артикулише „*т̄ӣӣ* песничког исказа“ који Максимовић „програмски најављује и аутопоетички заговара“ (Паовица 2011: 85). Пјесник, наиме, већ на почетку наглашава „три основна аутопоетичка захтева: *мисао*, *т̄ӣӣшин*[у] и *с̄т̄ӣӣшан с̄т̄ӣих*“, чиме одређује и властито мјесто у српском пјесништву тога времена, односно најављује „потребу раскида са звучном, патетичном и, често, испразном песмом псеудостражиловског традицијског тока и надобудног шездесетосмашког таласа“ (Паовица 2011: 87). Другим ријечима, „Лист“ представља значајан искорак у односу на „Песника на краковилском тргу“ утолико што ту не долази само до *о̄ӣклона* у односу на неке доминантне токове у српској и југословенској поезији, већ се потпуно јасно „обелодањује песников доживљај властите стваралачке судбине“ (Паовица 2011: 85), дакле све оно чему ће он тежити у будућности, и што ће, у знатној мјери, успјети да оствари већ у *С̄ӣавачу њод ӯӣјачем*.

Међутим, начин на који Максимовић приступа метапоетској тематици у „Листу“ не открива само тих неколико битних аутопоетских захтјева о којима говори Паовица – овом пјесмом се по први пут наговјештавају и неке могућности једног истанчанијег приступа метапоетским темама, који ће се у Максимовићевој поезији у потпуности испољити нешто касније, но који своја исходишта ипак има у овом раном сонету. Максимовић се, наиме, већ у „Листу“ хвата укоштац са проблемом традиционалне форме, приступајући сонетном облику на један

нов и необичан начин, чиме се активирају и друга два поетичка елемента – специфичан начин језичког обликовања и усредсређеност на однос поезије и стварности – који ће, у најразличитијим пјесничким контекстима, наставити да садејствују и доцније, тражећи и, у већој или мањој мјери, налазећи свој израз и у свим будућим књигама.

Наиме, нешто пажљивији поглед на формалне елементе и начин на који им Максимовић приступа у „Листу“ – односно на његову наглашену склоност да експериментише устаљеним пјесничким облицима преиначујући их у складу са властитим пјесничким начелима, или са тематским потребама појединих пјесама – открива и један запретени метапоетски слој који се активира тек на плану онога што називамо „метаметричким својством“ стиховних облика, односно њиховом способношћу „да наговијесте неко значење“ (Петровић 1986: 39). Управо у односу на те *семантичке* могућности властитих обликотворних елемената, „Лист“ је занимљив и као сонет у коме се крше готово сва традиционална сонетна правила. Као прво, занемарујући канонски једанаестерац карактеристичан за италијански сонет, Максимовић се овдје не опредјељује ни за један од постојећих *правилних* метричких образаца који се традиционално употребљавају за писање сонета – рецимо, енглески јампски пентаметар, француски александринац или дубровачки ренесансни двоструко римовани осмерац или дванаестерац – већ слиједи неку своју, потпуно јединствену метрику, користећи стихове различите дужине у којима се број слогова варира дословно из стиха у стих: 9, 10, 12, 10 (први катрен), 9, 10, 10, 11 (други катрен), 12, 8, 13 (први терцет) и 10, 10, 12 (други терцет).⁹ Он и

⁹ Занимљиво је да је Максимовић, у својим потоњим књигама, „Лист“ прештампао још шест пута и да је у свим тим верзијама у више наврата мијењао метричке обрасце стихова, претварајући их, са само једним сталним једанаестерачким изузетком у 8. стиху, углавном у десетерачке стихове са различитим начинима рашчлањења, различитим бројем акценатских цјелина и помичном цезуром. Не узимајући у обзир неправилну метрику прве

рими приступа на један нов начин, односно – како примјећује Иван Негришорац – потпуно напушта „конвенције римовања карактеристичне за петраркински облик“ (Негришорац 2001: 91–92), и почиње да „испоставља различите риме, а мења чак и тип римовања“, комбинујући у катренима „обгрљене (abba)“ и „парне риме (ccdd)“, да би се у терцети-ма вратио „класичним узорима [...] (дакле eef ggf)“ (Негришорац 2001: 92). Ништа мање шаренило не влада ни у избору врста риме, па тако у истом сонету имамо „мушку (aa)“, „женску (bb, ee, ff, gg)“, „дечју (cc, dd)“, „чисту (aa, bb, cc, dd)“, „праву (gg)“, „неправу (ee, ff)“, па „чак и богату (aa, ff)“ риму (Негришорац 2001: 92). Максимовић одлази и корак даље разбијајући синтаксичке цјелине чак четири пута у четрнаест стихова, односно уводећи по једно снажно обиљежено опкорачење у оба катрена (прелаз између 3. и 4. стиха у првом катрену: „Порекло тишине у њему се јасно / одражава: мисао“, и прелаз између 6. и 7. стиха у другом катрену: „силама / ветровитог света одолева“), и једно, нешто мање наглашено опкорачење, у првом терцету (прелаз између 10. и 11. стиха: „усамљен / и сух: сува мисао“). Овај поступак у четири наврата доводи и до појаве *случајној римовања* (bb, cc, dd, ee). Но, до најдрастичнијег нарушавања синтаксичке цјелине и опкорачења долази на најосјетљивијем мјесту сваког италијанског сонета, на прелазу из 8. у 9. стих, дакле управо у оној тачки у којој се сонет разлаже на два асиметрична дијела, нагло се преламајући у *волџи*. Кидајући, дакле, синтаксичку цјелину и вршећи опкорачење баш на мјесту на коме се из окта-

верзије „Листа“, о којој је овдје ријеч, Иван Негришорац је извео занимљиву анализу метаметричких својстава ових измијењених, десетерачких стихова (видјети Негришорац 2001: 87–93). Максимовић је и сâм потврдио да је та промјена била узрокована потребом да се искористе метаметричка својства десетерачког стиха, нагласивши да је метричке измјене у потоњим издањима, између осталог, уносио и због „уштивавања овог сонета у нови контекст“ књиге у којој је прештампаван (Максимовић, 17. фебруар 2020).

ве прелази у секстину („Смешну славу висина пре-болева // зеленилом“), Максимовић у знатној мјери ублажава драматски интензитет *волџе* и готово у потпуности неутралише снагу преокрета који она подразумејева. Овако започет процес разарања традиционалне сонетне форме наставља се и на плану употребе језика, будући да Максимовић у „Листу“ слиједи правописну логику прозне реченице, а не сонетног стиха, те се почетак сваког новог стиха, уколико се не подудара са почетком нове реченице, досљедно пише малим словом, док се нова реченица чак четири пута започиње усред стиха (стихови 4, 9, 11 и 13). На тај начин, од свих формалних одлика карактеристичних за традиционални италијански сонет, „Лист“ задржава једино фиксирани број од четрнаест стихова подијељених у два катрена и два терцета!

Будући да се у „Листу“ Максимовић тако очигледно оглушује о највећи број формалних захтјева које пред пјесника поставља један вијековима устаљен пјеснички облик, логично је упитати се због чега се он уопште и определијелио да ову пјесму напише у форми сонета. Јер сонет – како каже Светозар Петровић – није „случајна него интенционална, намјерна творба“ (Петровић 1968: 17). Осим тога, сонет је можда најбољи примјер пјесме чији „метар, стих или облик уопће – сâм за себе, као голи облик, као самосталан симбол, одвојен од пјесме и прије пјесме у којој га замјећујемо – може имати неко значење и може непосредно постати дио 'садржаја', 'пјесничке поруке' или смисла дјела“ (Петровић 1986: 77). Какав је, дакле, *смисао* могао Максимовићу понудити сонетни облик за који се он определијелио пишући „Лист“?

У овом погледу занимљиво је запазити да, у својим огледима и аутобиографским записима, Максимовић појам поезије најчешће повезује са начелима *īрадње* и *слободе*. А та начела најдјелотворније се преплићу баш у сонету, будући да сонетна форма – како каже – својим ограничењима само

подстиче људску склоност ка грађењу, афирмишући тиме и начело стваралачке слободе:

Мислим да је тајна сонета у парадоксалној вези закона и слободе: он је складна и продуктивна равнотежа закона и слободе, задатих ограничења и неограничених могућности стваралачке градње (Максимовић 2001: 148).

Начело градње манифестује се превасходно посредством задатих, унапријед одређених обликованих елемената:

Сонет је форма. И то утврђена, унапред задата и непроменљива форма. [...] Сонет је сан о коначном облику (Максимовић 2014: 88).

С друге стране, пак, сонет је и пут у слободу: упркос свим својим строгим правилима, сонет је „слободнији него слободни стих“, будући да се њиме „из ограничења одлази у слободу“ (Максимовић 2014: 87). А „[б]ез слободе“ – наглашава Максимовић – нема ни „поезије“, јер је „слобода биће поезије“ (Максимовић 2014: 13). Ако је, дакле, поезија концентрисани „дестилат различитих животних сокова“ (Максимовић 1995: 19), придружен начелима градње и слободе, онда је сасвим природно да тај „концентрисани живот“ тражи и једнако „концентрисану форму као што је сонет“ (Максимовић 2014: 89).

Што би се могло рећи да сонети за Максимовића представљају јеснички облик који се, на метаметричком плану, изједначава са појмом поезије.

А ако се пође од те претпоставке, како објаснити све побројане захвате којима се у „Листу“ разара формално ткиво сонета? Шта се, дакле, постиже нарушавањем метричке, ритмичке и римовне схеме једног тако традиционалног и тако чврсто компонованог пјесничког облика, уз истовремено кориштење извјесних, за поезију нетипичних, језичких и правописних конвенција?

У трагању за одговором на ово питање може се кренути и од наизглед најмање важног елемента, употребе великог и малог слова. Значајно је да се на ову правописну специфичност не наилази само у „Листу“ већ и у свим осталим Максимовићевим пјесмама, односно да је ту ријеч о једној од одлика његове пјесничке праксе у најширем смислу.¹⁰ Како и сâм каже, Максимовић је одувијек „стих отпочињао малим словом, осим ако стих није био и почетак реченице“, чинећи то „без размишљања, и планирања“, јер је напросто „било [...] природно да буде тако“ (Максимовић 2014: 41). Међутим, у питању ипак није била само пука ортографска инерција. Наиме, он у исто вријеме истиче да је посредством правописних конвенција утицао и на квалитет језичког исказа, будући да је мало слово „спуштало тон стиха, није било патетично – што је сасвим одговарало духу и карактеру песама“ (Максимовић 2014: 41). Наравно, промјена тона подразумијева и промјену значења, те тако употреба *дейатетизованої* малог слова на почетку неминовно „наглашава и смисао“ стиха, и то у истој оној мјери – само на супротан начин – у којој то чини и употреба великог слова, од које стих, како каже Максимовић, постаје „ритмички израженији, оделитији“ (Максимовић 2014: 127).¹¹

Тај исти процес *дейатетизације* језика одвија се и у „Листу“, и у први мах изгледа да се он ту јавља тек као посљедица једног од она три аутопоетска захтјева са почетка сонета, гдје се Максимовић, из-

10 Једини изузетак представљају сонети из сонетног вијенца *Скамењени*, гдје је досљедну употребу великог слова на почетку сваког стиха наметнула Раичковићева „Камена успаванка“, која ту има улогу магистрала (видјети Максимовић 2014: 127).

11 Као потврду овог запажања, Максимовић се позива на Раичковића: „Погледајмо 'Камену успаванку', па ћемо одмах то [утицај писања великог слова на значење стиха, Б. Р.] приметити. Ставите мало слово на почетак стихова: 'Ви живи, ви сутра убијени / Ви црне воде у беличастој пени', и одједном ће и ти живи бити мање живи, и те црне воде бити мање црне“ (Максимовић 2014: 127).

међу осталог, залаже и за *стишан стих*. Међутим, до промјене тона – како је већ показано – долази и због дјеловања других елемената, којима се, уз *стишаване*, нарушава и ритмичка стабилност стихова на хоризонталном плану,¹² односно подрива чврста сонетна структура по вертикали. Другим ријечима, стална измјена неправилних метричких образаца, варирање стихова са различитим бројем слогова, промјена типа римовања, увођење разних врста риме, разбијање синтаксичких цјелина, и опкорачења која се због тога јављају (проузрокујући појаву *случајних рима* и тако још више компликујући римовну и ритмичку организацију пјесме), не доводи само до *дејашеџизације* ових стихова, већ и до њихове знатне *прозаизације*, драматично приближавајући језик којим је сонет написан прозном, а не пјесничком изразу. Ево, наиме, како „Лист“ изгледа када се текст транскрибује слиједећи своју реченичну, а не стиховну логику:

Његова је моћ да буде тих, да никада не јаукне гласно. Порекло тишине у њему се јасно одражава: мисао. Стишан стих. Бледа крв у танким жилама доји га снагом земље: силама ветровитог света одолева. Смешну славу висина преболева зеленилом. Али остаће небрањен пред страшним смислом, усамљен и сух: сува мисао. Обешен утварно. Тихо зна због опште гране расти, бити нежно јак. То што ће пасти само је доказ да је живео стварно.

Са изузетком понеке заостале ритмичке каденце, инверзије у реду ријечи или једва чујног лирског призвука у реченичном обрту, овако транскрибован

12 У овом погледу карактеристичан је и примјер елиминисања консонанце у једанаестом стиху сонета: „сух: сува мисао“. Комбинујући стандардне језичке облике тзв. *зайагне* и *источне* варијанте тада још увијек заједничког српскохрватског језика, Максимовић очигледно нема намјеру да даје лични допринос жестоком језичко-политичким препуцавањима Хрвата и Срба, која су се тих година распламсала, већ настоји да додатно *де-ритмизује* овај стих, како би га још више приближио прозном изразу.

текст сонета готово у потпуности губи свој првобитни лирски карактер.

Која је, дакле, сврха тога преображаја, односно да ли ова *укришћена њјесничко-ћрозна дикција* има и неки свој шири метаметрички значај? Нема никакве сумње у то да је Максимовић, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, и сâм припадао оној генерацији српских пјесника, за коју је, у једном тексту о Миљковићу, рекао да су најавили битно „другачији однос према стварности тј. према употреби речи и података из свакодневног живота“, што се превасходно манифестовало „у темама, у форми, а понајвише у лексици и битно другачијој употреби и улози речи у поезији“ (Максимовић 2001: 48). Но дубљи разлози за овако радикалну стилистичку интервенцију могу се, можда, уочити и у оквирима оних његових мисаоних преокупација чији су обриси почели да се наслућују управо у ово вријеме. Није ли, наиме, овдје ријеч о једном од Максимовићевих првих покушаја да поезијом „’пипне’ стварност“ (Максимовић 2001: 72), да сонет – као отјелотворење савршеног пјесничког облика и метафору крајњег стваралачког напора – манипулацијом формалних елемената, која подразумијева *дећаћетћизацију* језика и *деритћизацију* стиха, приближи *ћрозном изразу*, и тако доведе у што непосреднији додир са *стћварношћу* људског живота?

Одговор на ово питање нуди се већ у *Мењачима*, гдје се поезија непосредно укршта са стварношћу на неколико нивоа. С једне стране, наиме, налазе се пјесме јасног метапоетског усмјерења, које се баве проблемом стваралаштва („Концерт“, „Путујем, али нисам видео одсутну равницу“, „Израћивачи цигара“), док су са друге оне које говоре о разним видовима свакодневног живота у граду, али и једном ширем историјском оквиру унутар кога се тај

живот одвија („Баново брдо“, „Светлост из општих станова“, „На топлој обали Саве“). Ова два тематска блока нису, међутим, оштро разграничена, већ се увелико преклапају, будући да их повезује лик лирског субјекта, пјесника по позвању, који – причајући причу о властитом сазријевању и промјенама кроз које је прошао од дјетињства до младићког доба и ране зрелости („Излог“, „Силазак у кафану“, „Можда једино могућа, љубавна песма“, „Пролећна киша“) – непрестано преплиће пјесничка са животним искуствима, с лакоћом прелазећи с метапоетског на стварносни план и успостављајући чак и извјесне назнаке веома лабаво уланчане фабуле, због чега би се ова књига могла посматрати и као нека врста *пјесничкој аутобиографији једној српској умјетника у младости*.

Осим тематских, међутим, постоје и очигледни поетички разлози који објашњавају истовремено постојање двије поменуте равни у *Мењачима*. Наиме, пишући Николи Кољевићу о неким елементима свог пјесничког поступка и објашњавајући значај односа поезије и стварности у ширем смислу, Максимовић говори „о спољном свету као форми за израз духовног и душевног, дакле људског“, а затим посеже за сликом брзог рјечног тока као метафором свега онога што пјесничко стваралаштво подразумева:

Ако је стварност форма, ток у коме су видљиви али у обале упрегнути унутрашњи брзаци, онда је писање могућност пловљења, уже којим се вуче претешка лична дереглија (Максимовић 1984).

Поезија, дакле, настаје у провали аморфне бујице која стиже из мутних дубина *духа*, а затим се, на површини, пропушта између чврстих, препознатљивих обала *стварности*. Стога не чуди да се у *Мењачима* – без обзира на то о чему је ријеч у непосредном тематском смислу – неријетко налази на стихове у којима се говори о прожимању

унутрашњих и спољашњих простора, о спојевима „маште“ и „стварност[и]“ (Максимовић 1972: 9)¹³ или „сна и материје“ (Максимовић 1972: 20),¹⁴ који настају у часу када „душа“ коначно успије да „боље пипн[е] ствари“ (Максимовић 1972: 23),¹⁵ односно када се „слој папира“ уметне у „слој живота“ (Максимовић 1972: 41).¹⁶

Како се ти спојеви у овој књизи поново испољавају и на формалном плану, и у *Мењачима* се може говорити о значају *меџамеџричких* елемената. Међутим, за разлику од „Листа“, у коме је Максимовић традиционални сонетни облик заодјенуо рухом савременог прозног дискурса, у *Мењачима* је он кренуо другим путем, определијеливши се за примјену јединственог облика катренске строфе која, својом метаметричком суштином, и сама осликава тренутак у коме се поезија спаја са стварношћу. Као очигледан примјер такве строфе – која уједно говори и о стварности као феномену који идејама подарује препознатљиве облике – могу се навести и два катрена из пјесме „Израђивачи цигара“ у којој лирски субјект, прерушен у вјештог кубанског *torcedora*, док говори о властитом поступку *израде циџара*, открива важност поступка којим се први, још увијек мутни подстицаји пјесничког духа артикулишу превођењем у реалну раван *сџварној живоџа*:

Две-три просте справе
додирују самоћу.
Како да димове из главе
изведем у простор?

Како да покрет цигар-ножа
добије нешто од чврстине

13 „Баново брдо“.

14 „Фабрика, права“.

15 „Повратак у дом“.

16 „На топлој обали Саве“.

берача дувана? – њихова је кожа
груба од природне лакоће.

(Максимовић 1972: 38)

У овим строфама, дакле, користи се само по једна рима, којом се, међутим, не римују други и четврти стих – што је иначе уобичајено, будући да се на тај начин природно наглашава уједначеност ритмичког обрасца – већ, напротив, први и трећи стих, због чега завршни, неримовани стих *ритмички по-срће*, чиме се у великој мјери поништава претходно створени утисак склада, па се таква строфа – да се послужимо ријечима Николе Кољевића који је први уочио ову њену римовно-ритмичку одлику – „завршава трпко отворена, с изненадним *ипрозним* 'додатком' [подвукао Б. Р.]“ (Кољевић, Н. 1979: 2090). А о томе да ни овдје, као ни у случају сонета „Лист“, у питању није тек *случајна* него *иницијациона, намјерна шворба*, говори и то што се, од укупно 148 строфа *Мењача*, у само њих осам користи укрштена рима (abab), док су све остале римоване по наведеном обрасцу, са *ипрозним догађајком* (abac).¹⁷ Имајући на уму процес *ипрозаизације* језика до кога долази у „Листу“, може се претпоставити да Максимовић и у *Мењачима* настоји да оствари сличне ефекте, што, уосталом, потврђује и природа већег броја пјесничких слика, за које Кољевић такође наглашава да су, „баш као и стих, непрестано у знаку преласка у прозно и обрнуто, стално на тешко видљивој граници између буквалног и метафоричног“ (Кољевић, Н. 1979: 2091).¹⁸

17 Претпоставку о *намјерној шворби* потврђује и Максимовић у једној електронској поруци аутору. По његовим ријечима, строфе са укрштеном римом настале су „случајно“, и тако нарушиле првобитно „начело целе књиге“, али је он одлучио да „на силу не утеруј[е] у принцип оно што је само од себе легло“ (Максимовић, 8. јули 2020).

18 Максимовић је о необичној ритмичко-римовној структури строфе *Мењача* говорио и касније, у једном аутопоетичком огледу из 1995. године. Разматрајући неке од разлога због којих се, у разним приликама, опредељивао за употребу везаног, односно слободног стиха, он каже да су, у *Мењачима*, те двије форме

Занимљиво је да је Максимовић лакоћу с којом је написао *Мењаче* и сâм у великој мјери приписивао проналаску ове необично римоване катренске строфе. Како каже у писму Кољевићу, „доследно римовани стихови“ навлачили су га „на раширену патетику тадашњих песмица“, док му, с друге стране, није одговарало ни потпуно одсуство риме, јер га је „водило у сувише необавезне просторе“, које није могао „концентрисати тзв. озбиљношћу мисли“ (Максимовић 1984). Још једном тежећи *гејташети*-*зацији* и *йрозаизацији* пјесничког израза, морао је, дакле, пронаћи одговарајућу римовну схему и активирати њене метаметричке потенцијале:

Морао сам наћи нешто у чему би моја природа природно дисала: рима са које висе неримовани стихови, хаос који се придржава за греде дисциплинованог духа (Максимовић 1984).

Другим ријечима, метапоетску замисао о односу поезије и стварности, склада и хаоса, требало је још једном подупријети метаметричким средствима. С обзиром на искуство стечено писањем прве књиге, овдје је тај циљ било много лакше остварити:

[П]ошто сам завршио и скратио *Сйавача*, написао сам песму с таквим катренима, па још једну, сложиле се форма и садржај (то се увек осети, не може се планирати, а баш ни много објашњавати), па су покуљале саме од себе песме, већ код треће, четврте („Баново брдо“) имао сам наслов, тему и идеју књиге, требало ми је само време, десетак месеци, да ствар на опште задовољство приведем крају (Максимовић 1984).

Опредијеливши се, дакле, за досљедну употребу катренских строфа у којима – како се то ефектно каже у пјесми под насловом „Путујем, али нисам

„стољене у посебан, само тој књизи одговарајући облик“ (Максимовић 2001: 73).

видео одсутну равницу“ – „и рима попречно стоји, / као греда са које виси садржај“, Максимовић још једном успијева да дјелотворно испреплетује два различита дискурса, пјеснички и прозни, чиме и на метаметричком плану остварује оно исто што је успио да оствари и на плану слике, мотива, али и најзначајнијих тематских усмјерења која се развијају у *Мењачима*.

За разлику од *Сјавача њог уијачем*, чији рукопис је дорађиван, мијењан и допуњаван пуне три године, са *Мењачима* је, дакле, све било завршено релативно брзо, у „једном цугу“ и „без икаквих измена“ (Максимовић, 18. април 2020), у незадрживој „провали стваралаштва“ (Максимовић, 19. новембар 2019). Био је то најбољи доказ да се у првој књизи трагало за нечим што није било једноставно наћи, да би се, када је та потрага коначно успјешно приведена крају, у другој, која је непосредно услиједила, његова имагинација брзо, слободно и у потпуности разиграла. Због тога је Максимовић касније и забиљежио да је, завршивши рад на рукопису, с лакоћом могао да напише „још десетак *Мењача*“ (Максимовић 2001: 71). То, наравно, није учинио – знао је да је један значајан стваралачки период иза њега, и да је неопходно окренути се нечем новом. Занимљиво је, међутим, да је он и даље остао привржен поетичким начелима из те прве двије књиге, о чему, уосталом, свједоче и неки од наслова потоњих пјесничких дјела – три књиге *Сонета о животињним радостима и шешкоћама* (1986, 1991, 2008), рецимо, или *Црпљење стварности* (2012) – али и понеке збирке огледа, као што је она *О књијама и живоју* (2001). У извјесном смислу, та приврженост могла је бити и израз бојазни „да поезија неће бити довољно уверљив елеменат живота (или довољно животна замена за њега) ако у њој не буде именована сасвим конкретна стварност“ (Максимовић 2001:

72). Међутим, такав став никако није подразумијевао онај критички отклон од поезије какав је, пред крај живота, испољио његов младалачки узор Бранко Миљковић, а још мање потпуни губитак вјере у смисао писања, што се десило другом младалачком узору, Артуру Рембоу.

Напротив – иако је признавао да у животу постоје тренуци у којима „[с]тихови нису довољни“, Максимовић је све вријеме наглашавао да „оно чему 'стихови нису довољни'“ ипак „живи само у стиховима, оваквим или онаквим“ (Максимовић 2014: 79). „Стварност за којом жудимо“, писао је, „није оно што пипамо, гледамо и слушамо“, већ само и искључиво „оно што стварамо“ (Максимовић 2014: 79).

Овакво схватање можда се најдраматичније испољава у посљедњој објављеној књизи, *Болу* (2016), будући да се у њој непојамна страва једног незамисливо крвавог личног искуства посредством пјесничке ријечи претвара у универзални израз људске патње, још једном потврђујући поставку да „[б]ез поезије стварност није стварност“ (Максимовић 2014: 55). Тиме се стиже и до, за сада, најудаљеније тачке једног узбудљивог пјесничког пута, чији је основни правац наговијештен уз помоћ неколико јасних поетичких путоказа већ на самом свом почетку.

Извори

Максимовић, Мировслав. „Pesnik na krakovilskom trgu“. *Telegram*, 9.414 (5. travanj 1968): 8.

Максимовић, Мировслав. *Сјавац њог уиџацем*. Београд: ДОБ, 1971.

Максимовић, Мировслав. *Мењачи*. Београд: Просвета, 1972.

Максимовић, Мировслав. Недовршено и непослато писмо Николи Кољевићу у поводу Кољевићевог критичког текста „Домаће животиње Мировслава Максимовића“. Без датума, вјероватно 1984.

Максимовић, Мировслав. *Поред*. Ниш: Просвета, 1995.

- Максимовић, Мирослав. *О књиџама и живојшћу*. Београд: Народна књиџа – Алфа, 2001.
- Максимовић, Мирослав. *Скривени џосао*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2014.
- Максимовић, Мирослав. *Велики џросћор слободе: есеји, зајиси, разјовори*. Београд: Чигоја штампа, 2017.
- Максимовић, Мирослав. „Ре. Краковил“. Електронска порука Богдану Ракићу, 19. новембар 2019.
- Максимовић, Мирослав. „Ре. Пар питања“. Електронска порука Богдану Ракићу, 17. фебруар 2020.
- Максимовић, Мирослав. „Ре. Питање“. Електронска порука Богдану Ракићу, 6. март 2020.
- Максимовић, Мирослав. „Ре. Jeste li ovo citali“. Електронска порука Богдану Ракићу, 18. април 2020.
- Максимовић, Мирослав. „Ре. Забава“. Електронска порука Богдану Ракићу, 23. април 2020.
- Максимовић, Мирослав. „Ре. Готово“. Електронска порука Богдану Ракићу, 8. јули 2020.
- Миљковић, Бранко. *Вајџра и нишџа*. Сабрана дела Бранка Миљковића, I. Приредили Димитрије Миленковић и Вице Петровић. Ниш: Градина, 1972.

Литература

- Кољевић, Никола. „Домаће животиње Мирослава Максимовића“. *Летћојис Мајџице српске*, 155.6 (1979): 2085–2094.
- Кољевић, Светозар. „Слој папира у слоју живота“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска, 2001. 17–37.
- Негришорац, Иван. „Лист, плод и пузавица: магновења лирске визије“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска, 2001. 86–101.
- Паовица, Марко. „Заводљивост свакодневице (о песничком делу Мирослава Максимовића)“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Нада Мирковић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011. 75–127.
- Петровић, Светозар. *Облик и смисао*. Нови Сад: Матица српска, 1986.

Petrović, Svetozar. *Problem soneta u hrvatskoj književnosti*.
Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1968.

Bogdan Rakić

ON POETRY AND LIFE: METAPOETIC AND
METAMETRICAL ELEMENTS IN THE EARLY
POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The relationship between *poetry* and *reality* is one of Miroslav Maksimović's central preoccupations. His focus on poetry accounts for the frequent, quite obvious presence of a number of *metapoetic* elements in his poems, while the interest in reality and the way it connects to poetry is conveyed more obliquely, by way of *metametrical* devices, i.e., by manipulating poetical language and form in order to add to them an implied meaning. This process is most apparent in Maksimović's two early volumes, *The Sleeper Under the Sheet of Blotting Paper* (1971) and *Agents of Change* (1972). It may appear that the sonnet "The Leaf" from the first book deals with metapoetic issues simply because of its programmatic nature, as it describes the kind of poetry Maksimović wants to write. However, the poem contains yet another, not-so-obvious metapoetic layer, at which the occurrence of various metametrical elements point at the importance of the link between poetry and reality. Maksimović sees the sonnet form as symbolic of poetry because it combines two crucial poetical principles, "restrictions and freedom, the limitations of formal rules and unlimited possibilities of creative imagination". With this in mind, it may appear strange that, in "The Leaf", he consistently violates most of the sonnet rules, changing the poem's rhyming patterns and metrical organization and sticking only to the division regarding two quatrains and two tercets. The process of deconstruction of the traditional sonnet form is accompanied by the process of language *depoetization*, i.e., the introduction of various linguistic elements that turn the language of "The Leaf" into the language that rhythmically resembles everyday prose. That is how poetry and reality are brought together – the remaining formal elements of the sonnet and

various 'accidental' rhymes still suggest the symbolic concept of *poetry*, while the metrical alterations and the depoliticized language introduce the concept of *reality*. A similar process of intertwining the poetical and prosaic discourses at the metrical level takes place in *Agents of Change*. In addition to numerous direct references regarding the relationship between poetry and reality (as in the often quoted lines from the poem "On the Warm Bank of the Sava River", in which the poet describes his writing method as "inserting a layer of paper / between the layers of life"), in this book Maksimović consistently uses a four-line stanza with the unusual rhyming pattern *abac* instead of commonly used *abcb*. Literary scholars have long noted that this kind of rhyming pattern makes the stanza end "on a harsh rhythmical note, with an unexpectedly *prose-like* fourth line", which again evokes the mixture of poetical and prosaic discourses. Subtly combining metapoetic and metrical elements in his early works, Maksimović is able to link the references to things poetical and things real in a non-obtrusive way, which prepares the ground for a development of a similar although much more complex process that takes place in his later works, from the three volumes of *Sonnets on the Joys and Difficulties of Life* (1986, 1991, 2008) to the most recently published *Pain* (2016).

Key words: poetics, relationship between poetry and reality, metapoetic themes, metrical elements, language of poetry, poetic form, sonnet, quatrain stanza, rhyming pattern, poetical and prosaic discourse

Сања Ј. ПАРИПОВИЋ КРЧМАР

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
sanja.paripovic@ff.uns.ac.rs

ПАРАДОКСАЛНА ВЕЗА ЗАКОНА И СЛОБОДЕ – ТАЈНА СОНЕТНОГ ФОНДА МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: У раду се преиспитују функционалност и књижевноисторијска карактеризација Максимовићевог сонетног серијала, методолошке претпоставке аутопоетичких сведочења и досадашњих описа и критичких процена. Указаће се на допринос садржаја у освежавању и обнављању облика, који је истоветан доприносу облика садржају јер му омогућује смисаону слојевитост и флексибилне координате. У обзорју оваквих разматрања изродило се мноштво питања; поврх свих, питање удела индивидуалности партиципирањем у општој „игри“ и да ли употреба сонета тендира више сазнању о песнику или о сонету самом.

Кључне речи: сонет, сонетни серијал, облик-садржај, функција, парадоксалност, закон-слобода, индивидуалност, општа игра

Продуктивна критичка мисао о стваралаштву Мирослава Максимовића* одавно је троваријантни сонетни серијал прогласила његовим магистралним поетским током.¹ Иако смо у низу те вишеструке

* Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

¹ Видети рад о Максимовићевим сонетима, Паовица 2011: 75–127. И пре овог серијала (*Сонети о животињним радостима и шешкоћама* (1986), *55 сонета о животињним радостима и шешкоћама*

аналитичности трагали за олакшицом у приступу Максимовићевој поетици, односно усвајали туђе виђење да бисмо градњом сопственог досегли ниво прихватљивог разумевања онога који нам је иста окупација, те на тај начин допринели употпуњавању тога истог стваралаштва, ми смо уједно, са предумишљајем, врло утанчано осликавали другу страну медаље критичком, па и књижевноисторијском карактеризацијом обликовног модела чија је фреквентност у овој поезији надасве доминантна. Таква позиција нужно рађа бар два неизбежна питања: Је ли се Максимовић идентификовао сонетом? Је ли сонет као облик задобио примарност у таквој извесној идентификацији? Да не звучимо престрого: да ли је важније његово опредељење за облик који је значењем вишевековно оперважен или пак значењско-тематско-мотивско програмско обележје песничког гласа? И колико чињеница о матичном току ремети, па чак и редукује нашу рецепцију целокупног песничког дела? Није згорег ове дилеме оставити недоречене, готово подстицајне, у циљу континуиране већ поменуте надоградње стваралачког пута, али се ипак, а све су прилике да је тренутак подобан, могу преиспитати методолошке претпоставке како аутопоетичких сведочења, тако и досадашњих описа и процена.

Функција овога сонетног серијала у најмању руку је дуална: сонет као форма саодноси се са другим сонетима у традицијском низу, али се и сонети истог поетичког система саодносе међусобно – готово аналогно аутофункцији и синфункцији елемената у разматрању књижевне еволуције Јурија

(1991), *77 сонета о животињним радостима и шешкоћама* (2008)), да подсетимо: Максимовић је писао сонете у првој збирци *Сјавац њод ујијачем* (1971) и у збирци *Песме* (1978), од којих је неке унео у овај серијал. Током креирања серијала, пре треће књиге, објављена је и коначна верзија књиге *Сјавац њод ујијачем* (1997) и сонетни венац *Скамењени* (2005). У последњој књизи сонета *Бол* (2016) налазе се два оквирна и 12 средишњих сонета, који су тематски повезани, а о којима ће у овом зборнику бити речи у другим радовима.

Тињанова. Уписујући се у вертикалу сонетизма, дозивањем у традицији потврђених примера ове „раскошне песничке форме“ (Кољевић 2006: 19), Максимовић је везивао чврсте чворове са поетским искуством сабраће по обликовном сензибилитету: Дучићем – у спознаји нераздвојивости мисаоно-сензитивног импулса и његовог транспарентног уобличења;² Раичковићем³ – једним од његових „најближих пјесничких рођака“ (Делић 2006: 65),⁴ чијом је сонетном праксом пресудно одређен⁵ и

2 „Дучићу се, међутим, враћамо када осетимо да је облик само начин додир са смислом свега, могућност да погледамо крајње истине а да нас оне не сагоре, и да је облик без истраживања смисла тек празна (може бити и лепа) љуштурса, а да је истраживање смисла без облика најчешће вртња у бескрајном кругу вечних истина“ (Максимовић 1995а: 81).

3 Видети два Максимовићева огледа о Раичковићу са истим насловом „Песник“ у књигама *Поред* (1995б: 86–89) и *О књијама и живоју* (2001а: 54–61).

4 Детаљно о односу Мирослава Максимовића према Стевану Раичковићу видети Делић 2006: 63–86. У раду се указује и на Максимовићев запис / есеј о сонету у којем је изражена наклоност ка парадоксу, као и на детаљан однос Максимовићевог сонетног венца *Скамењени* и његовог подтекста, камена темељца, Раичковићевог сонета „Камена успаванка“, са проблематизовањем звучне организације песме и метричких нерегуларности. Посебно се указује на присутност ироније, карактеристичне за поетику овога песника, која иначе није спецификум сонетног облика, али код Максимовића добија и такву функцију. Њоме се, тврди Делић, појачава трагика и горчина, тек наслућене у Раичковићевом сонету. „Овај сонетни вијенац јесте својеврсно горко-иронично опело добрим, горким и занесеним, њиховим сновима, надама и илузијама. Максимовићу је својствена – сонету, иначе, несвојствена – иронија, којом се горчина подиже, појачава и универзализује, постајући основно осјећање свијета у књизи и вијенцу *Скамењени*“ (Делић 2006: 82). О односу двојице песника видети и рад истог аутора у овом зборнику.

5 „Обојица песника прихватају оквирне захтеве традиционалног облика, али су итекако склони да се тим захтевима релативно слободно поигравају. Ни један ни други, примера ради, неће одбацивати изражајне могућности везаног стиха, али ће осећати потребу да испробавају разноврсне поступке нерегуларног структурирања задатог облика. Одступања, притом, нису велика ни радикална, већ се тичу извесних парцијалних аспеката форме. Тиме песници потврђују да поштују традицију, али настоје да

чији је сонетни венац нит водиља и стиховни предложак у плетиву *Скамењених* (2005), откривши да је његов сонет „’у ствари, песма о данашњем времену, актуелним околностима нашег живота и судбине’, али да у исти мах носи ’својеврсне митотворне елементе, баш онакве какви одговарају миту о свакодневици у његовој поезији, посебно у *Сонетима о живојним радостима и шешкоћама*“ (Кољевић 2006: 16); Миљковићем – кога и сам наводи у аутобиографском запису упућујући на утицај тројице песника (уз Миљковића, и Рембоа и Манделштама), као и посебну врсту љубави према Бранку,⁶ са којим га веже, између осталог, и један његов особен структурни распоред сонетних песама (раздвојених катрена, али терцета обједињених у једну целину, или у блок⁷), а поврх свега, и избор традицијом одређеног облика који је више Бранково „сећање на облик“ него класична строга форма, истиче Хамовић (2006: 23); а наводи се у литератури да је следовао још и сонетна искуства Р. Петрова Нога, Б. Радовића, И. В. Лалића, О. Манделштама, Б. Пастернака...

Не само да сонети претходника постају подстицај за настанак нових сонета, пролонгирајући тиме

мењају њене задатости“, истиче Негришорац о учинцима претходника на следбеника (Негришорац 2001: 98–99).

6 У аутобиографском запису, објављеном у зборнику о Максимовићевој поезији који је издала Матица српска, песник бележи: „Бивајући опчињен Бранком Миљковићем, био сам и загушен њиме. Пошто сам морао дисати, морао сам ући у борбу са узроком гушења и тако сам, борећи се са Миљковићем, открио да у поезији могу да мислим на свој начин“ (Максимовић 2001б: 122). У есеју „Миљковић, опет“, објављеном исте године у делу *О књијама и живојш*, удео Миљковићевог утицаја на потоње ствараоце Максимовић прецизно, а у сликовитом руху, предочава: „Шестар који је Миљковић направио, мерећи екстреме свог (неосимболистичког) поступка, помогао је многим каснијим геометрима речи да без опасности измере своје пројекте“ (Максимовић 2001в: 47).

7 Такви су Миљковићеви појединачни сонети: „Орфеј у подземљу“, „Сонет о непорочној љубави“, „Усних је од камена“, „Смрт Орфеја“, „Стеван Раичковић“. О Миљковићевим сонетима видети Париповић Крчмар 2017: 171–177; 202–208; 239–244. Максимовић тако структурира песму „Махао сам, у мноштву“.

животност и признајући свевременост ове непре-
сушне златне жиле песништва, него и сами Макси-
мовићеви сонети иницирају како креирање новог
значења постојећих сонета у новоствореном окру-
жењу, па и понеку језичку трансформацију унутар
редака, тако и умножавање на бази већ постојећих.
Тако се, у домену поменуте друге функције, креира
Књиџа сонетиџа од претпостављеног низа утемељеног
у три константе које надилазе баналну репетицију
управо новонасталим релацијама песама унутар
фонда.⁸ Чиниоци тога низа добијају нове, контек-
стом и позицијом условљене функције, чиме се по-
стиже еволуција како формалног узуса, обликовне
константе, тако и садржајне задатости. На делу је
истовремена двопланска интенција: континуирана
изградња личног сонетног фонда без потребе за фи-
нализацијом и прегнантна уградња у колективни ка-
питал обогаћивањем и учвршћивањем наслеђеног.

Питање које се намеће на разини је релације
облик–садржај; подсетимо, сонет је механичка
форма, полазиште је у понуђеним контурама, па се
потом крећемо ка садржају. Ако се тематизују свако-
дневне ситнице и моменти, онда се тај свакодневни
животни материјал нужно доводи уз књижевни низ
формалним средством. Односно, утврђени облик
коме прети нестајање, коме у постмодерном кон-
тексту бледи традиционално значење, који се доне-
кле и мултипликовањем и бројношћу аутоматизује,

8 Одговарајући на питање – покренуто тада актуелном збирком
55 сонетиџа о животињним радостима и тешкоћама – да ли ће се
сонетни фонд и даље попуњити, Максимовић потврђује: „Обе по-
менуте књиге настале су из фонда сонета писаних, у 'таласима',
од 1968/69. године. Мада су део истог 'низа', обе су компоноване
независно једна од друге. То значи да у прву књигу *Сонетиџа*
нису ушли неки који су годинама ћутали у рукописима, а да у другу
књигу *Сонетиџа* нису ушли сви из претходне, а јесу неки који су
раније писани а нису могли ући у прву књигу. Ако буде и треће
књиге, она ће бити сачињена из истог фонда (допуњеног, надам
се, у међувремену) и задржаће три стална елемента: број 11, као
делилац броја сонета у књизи, сонет, као форма, синтагма 'жи-
вотне радости и тешкоће', као 'ознака' садржаја“ (Максимовић
1995в: 157).

узима улогу везивног средства таквог материјала. Наиме, његова функција у том случају постаје споредна! Тако виђено, алармантно се опомињемо да је, у другом систему, другом времену, периоду који му је зајемчио жанровски статус, облик сонета био доминантан елемент! Међутим, с друге стране, ван домашаја овакве врсте поларизације и радикалности: уколико послушамо песника и увидимо да „описујући мале ствари, можемо штошта рећи и о великим“, што је један од уобичајених литерарних поступака, истиче Максимовић (1992: 279), јасно је да је у таквој парадоксалности облик сонета адекватан за свакодневни оквир – дакле, складно пронађен одраз израза. „Техника сонета је најефикаснија кад се сонет бави неком малом ствари (таква лепо стане у сонетну кутију), невероватно јој продужавајући димензије у значењски простор“ (1992: 279), постулира поета, да би нешто касније, другом приликом и другачије формулисано, симиларно констатовао: „У сонетној кутијици, наиме, тихо али јасно чују се јаки спољни звуци тзв. великих збивања која, сама по себи, не могу у ту кутијицу да стану“ (1995в: 159). Обе ове тврдње, очито, више говоре о својству форме која садржају у задатом раму омогућава резонирање значењског опсега,⁹ што надасве имплицира вековну виталност сонетне форме, и опчиње-

⁹ Концентрисана форма попут сонета не заостаје само на оном што можда сугерише наслов песме, већ размиче првобитно значење песме показујући „како поетска форма и зачколице поступка могу и најпростијем садржају да дају нову димензију и да га учине сложенијим“ (Максимовић 1995б: 87). Разматрајући Максимовићеву анализу Раичковићевог сонета „На септембарској плажи у Херцег Новом 1991. године“, Јован Делић бележи да та анализа „хоће да нас увјери како се ова пјесма, 'зачета у опису најобичније ситуације усамљеног човека на плажи, у касно лето, насловом унапред гурнута у сасвим одређено време и сасвим одређене историјске околности, уздиже [...] до непрозирних метафизичких висина'. Тиме се превазилази њена дневна актуелност: [...]“ (2006: 70). Не крије ли се простирање значења и у стиховима првог катрена песме „Мала ваза“: „На рубове и бокове мале вазе / стао је источни свет, у њему Буда. / На сваку ситницу уметници пазе, / и на њроштору мањем учине чуда“? (сва подвлачења у наведеним стиховима су наша).

ност песника њоме кроз време, него што уздиже релевантност свакидашњих дешавања у малој мензури. Па ипак, оваквим опсервацијама и сами смо на прагу дистингирања свеprisутне поетичке тензије облик–садржај, што онима који су версолошки профилисани није прихватљиво; интегралност ових подручја потребан је захтев за резултат функционалне делотворности и једног и другог елемента, стога будимо опрезни! У овом случају, ова релација говори много шта више. Облик, наиме, задобија програмску улогу поетичке потребе за, како је истакнуто у литератури, митологизовањем свакодневице, чиме се маркира свеобухватност сустицања у прошлости утемељеног и агилност, па и променљивост савременог; прецизније речено, изнова се потврђује стара веза традиционалног (облика) и (пост)модерног (дискурса). Таква садржајна структура преузима функцију формуле за ревитализацију и реактуелизацију класичног облика. Дакле, садржај доприноси освежавању и обнављању облика у истој мери као што и облик садржају, као што смо рекли, омогућује смисаону слојевитост и флексибилне координате. Међузависношћу оваквог вида ствара се уравнотеженост те поменуте старе везе базиране на двосмерном процесу давања и узимања. Премда, у обзорју оваквих разматрања легитимно је запитати се је ли садржај неподесан по мерилима класичног облика печат индивидуалности, и колико се уопште може стећи индивидуалност партиципирањем у општој „игри“? Да ли се иновацијом ходи ка аутентичности песничког гласа или је аутентичност „савестан и осмишљен покушај да се изађе на крај са урушавањем сонетне форме којој дух времена прети одузимањем, не само песничког трона или актуелности него и смислености њеног постојања“ (Орлић 2011: 29–31).

Отуда, осмеливши се и да претерамо са упитаношћу и дилемама, стижемо и до следећег: Да ли употреба сонета тендира више сазнању о песнику или о сонету самом? Шта вагањем понире, тачније

претеже, тј., поново парадоксално, падањем на дно задобија важност? Извесно је да се одступањем, диференцирањем од нормираности постиже истицање управо тог нормативног модула. С друге стране, варијабилне могућности су исто тако мотивација за максималну изражајност. Што се више плете мрежа артистичких достигнућа, то се систем правила додатно потврђује. Занимљива је ова парадоксална чињеница на макроплану, са гледишта развоја. Из тога произлази да се и функција правила мења у зависности каква су нам настојања. Без правила се не може: јасно је да само са њима, у односу на њих, долази до либерализације па, у крајњој тачки, и радикализације.

Свака чврста форма има своја правила која је формом чине, она се може укидати, али се не може преко одређене границе мењати а да то не умањи њен резултат. Антисонет може бити нешто, али то није сонет. „Антисонетна настојања у простору самог сонета“ могућа су само у мери у којој индивидуалност песника тражи своје, али чим се та мера пређе – сонета више нема. (Током векова правила су либерализована, односно прилагођавана – петраркистички, шекспировски сонет, различити распореди рима – али основа је остала чврста) (Максимовић 1992: 282–283).

На микроплану парадоксалност је још маркантнија, и обележена истанчаном умешношћу сонетисте. Тајна сонетне дуговечности крије се у привидној противуречности, у својеврсном саживоту граница и потреби за размицањем граничних баријера; то је еликсир који резултира извесним вампиризмом форме. Тајна сонета је, тврди песник, „у парадоксалној вези закона и слободе: он је складна и продуктивна равнотежа закона и слободе, задатих ограничења и неограничених могућности стваралачке градње“ (1995в: 158–159). Подсећа ли нас то на Миљковићеве речи: „тежња ка строгој организацији песничког градива одузима песнику слободу да

буде произвољан и неодговоран, али му даје пуну слободу да сам одабере облик организовања песме и начин на који ће да искористи дату форму“ (1972: 207)? И није ли ово врло упоредиво са лингвистичким категоријама: присутном нормом (*parole*) и индивидуалном реализацијом правила (*langue*), што води томе да све више акцентујемо начин на који се правила спроводе, него саму њихову задатост, али је кристално јасно да се индивидуални израз посматра увек у односу на комплекс норми. Но ипак, и слобода, која егзистира условљена прописима, има извесна ограничења јер, у супротном, прелази у анархију, по поетиним речима. Занемаривање појединих сегмената, разглобљавање чврсте унутрашње композиције, раздрмавање задатих упутстава средствима модерне поезије, оно је што сонетна форма подноси јер она надасве онемогућава уништавање саме основе поетског. Интересантно је и да Максимовић сведочи о различитој потреби за обликовањем у фиксном моделу – у зависности од старосне доби, те разграничава потрагу за новим, својствену младима, и преиспитивање могућности, оних са дугогодишњим искуством (видети 1995в: 159). Но, потреба за сонетом, „најчвршћом и најтрајнијом конвенцијом поетске форме“ (Максимовић 2001в: 51), ипак опстаје, било да контролише „нагон за разградњом облика“, било као експериментална процена индивидуалности „на једном општем терену“ (Максимовић 1995в: 159).¹⁰

10 „У форми која подједнако припада другима, свима, најизразитије одређујемо себе, појединца, и тако, изнутра, чак мењамо форму“ (Максимовић 2001в: 51). Ово питање поетски је обделано у сонету „Махао сам, у мноштву“, где слика сонетног октета о заставама кукурузног поља, стабљикама које се њишу у скупини и прикључивање поворци која „плови у истој равнини“ семантизује сонетно богатство у дијахронији; док блок сестет по миљковићевском структурном маниру нуди лични удео и спознају индивидуалности на општем плану: „А можда и овако, изван бразде, / могу, сам, својом заставом да машем. / Зрно са длана (унапред га плаше / суша и вода, плуг бркатог газде) / нек падне где хоће, мрачно и лако: / *јер јесам један и јесам ко свако*“.

А када смо код процена, из другог угла гледано, ваља се осврнути и на суд оних који су вредновали успешност учешћа на поменутом терену, јер, каже песник, „ми смо и оно што други мисле о нама“ (Максимовић 2001б: 123). Анализа песме „Упамтио сам то“ Ивана Негришорца један је од изразитих примера крунисања Максимовићеве вештине на пољу српског сонетовања. Придајући овом сонету одличје ремек-дела, индицира управо, с једне стране, на предност сонета да разастре семантичке структуре и допуни их на нивоу асоцијација, бележећи да се примарна тематска потка о односу крвника и жртве, начињена визуелним песничким сликама, ојачава „историјско-политичким значењима везаним за искуство српског народа у Другом светском рату, као што је, на нивоу лирског коментара, уопштен и доведен на ниво односа окрутне судбине и крхког људског бића“ (2006: 46), док, с друге стране, указује на легитимне слободе које раздешавају строге конвенције форме пријемчиве модернистичкој књижевности, на које се песник одлучује (попут бодлеровске риме и хетеротоничног четрнаестерца без сталне цезуре).¹¹

Максимовић иначе већину својих сонета римује по моделу олакшане риме са разноликим распоредом и унутар октета самог (парне, укрштене, обгрљене; један модел у првом катрену, другачији у другом катрену). Има примера увођења и пете риме у други катрен, која потом прави звуковну спону са стихом терцета (нпр. песма „Индијански одгој“ abab / cdde / cfe / gfg, или пак „Италијански дијалог“ abab / cded / cef / gfg). Непредвидивост звучних поклапања и игриве комбинације весници су модерности у кругу конзервативизма од кога се полази.

Или исто то, на другом месту и другачије речено, но ипак метапоетски усредсређено: „бити сам у броју“ („Векна“).

11 „Песник се одлучује на нежно и одмерено казивање ослобођено метричке строгости, при чему вербални низ звучи врло природно и присно, а снажно добија на изражајности захваљујући силабичкој уједначености стиха и звучним поигравањима, међу којима рима има изразито важну улогу“ (Негришорац 2006: 47).

Знају они да буду поткрепљени и још понеким средством којим се попуштају стеге. Узмимо као пример песму „Држи ме“, у којој је пета рима *е*, функционална копча две сонетне целине – октета и сестета, оснажена преносом на оној међи која креира сонетни пресек 8 : 6, дајући ореол другој речи у оксиморонској синтагми „ланци слободе“, а све то још преливено ироничном нотом: „Покушаји, још увек безуспешни, // да се спустимо – изгледају смешни: / доле нас чекају богатства света: / еп, сонет, балада, елегија, глоса“. Но, и слутња гласовног подударана у понеким стиховима (а далеко од тога да су ретки), и понављање *а* риме кроза све строфе („Девојчица са улице“) или у сестету („Векна“), интенционалан је однос према правилности. И одступања у композиционом устројству пројекција су модела реформисаног сонета још из периода модерне; понекад су таква ремећења освежена и деструктивношћу садржајног аспекта, што асоцира на авангардне поетске текстове. Рецимо, и самим насловом астрофичне песме „Група болесника једе дебелу“ повлачи се паралела са асоцијативним и алогичним повезивањем појмова и преплитањем значења у песмама *Ошкровоња* Растка Петровића. Ефектно разилажење метричке и синтактичке границе у овом Максимовићевом сонету оптира једно значење врло провокативно, да би у наставку, речима које улазе у нови стиховни редак и завршавају реченицу, задobile нову значењску перспективу, мање шокантну: „Првотно јутро, брда на ранцима / носе зелену висину; у селу, / опкољена светлим кишним ланцима, / група болесника *једе дебелу / овцу ваздуха*. Удахнути вуну / и бити сит! Мљацају ли, мљацају!“ Сличну, или пак истоветну намену имају и Расткови стихови: „Два војника крај друма седе, / Говоре о вашкама и о сељанци, / Затим о оном *што се не једе* – / Бар у војсци и железничкој станици: / *О кокошци њрженој на кајмаку...*“ („Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног“).

Сонетна форма, премда строга, није и затворена класична форма, како се почесто наводи, нити је једноставна у својој класичности – да би то био разлог за комплексну семантику. Да будемо конкретнији: да ли је уопште потребно да се садржином надокнађује опредељење за јединствени формални образац, а посебно када говоримо о сонету који је одолевао времену развојним менама! Указујући на генезу Максимовићевог стваралачког односа према форми поједини критичари управо су, неопрезно, бележили „да се његов однос према формалном лику књига изменио утолико што је једноставност класичне форме у њима употпуњена вишеструко сложеном садржином“ (Аћимовић Ивков 2006: 164). Песме тематски хетерогене, у којима су предочени сегменти живота, што му обезбеђује тоталитет, лирска су хроника једног времена, како је закључено. Призвану хроничност лако је идентификовати и на једном вишем ступњу, поимањем самог облика као хронике времена; од ренесанских времена и иницијалне тематске усмерености на идеализацију љубави све до савременог урбаног тоналитета хумористичне и ироничне резонанце (Кољевић 2001: 17–37).¹²

12 „У Сонетима о живојним радостима и тешкоћама (1991) дијалог с другим световима и временима наставља се у знаку аналогног хумористичког обележја. Посредством, рецимо, 'анђела', који 'кафом послужује' дремљиве путнике у млазњаку; посредством 'верне љубе' која у неком прохујалом свету и веку залуд чека свог човека 'с пешкиром и бокалом рујног вина'; посредством оне мале вазе на коју је стао 'источни свет, у њему Буда', који [...]. Најзад, посредством чак и самог песника, који се – [...] – дозива с неким од најпотреснијих стихова нашег народног песништва [...].

Али то дозивање добија изузетно богату хумористичку и песничку резонанцу захваљујући и форми петраркистичког сонета. Та форма – изворно повезана с крајњом идеализацијом платонске љубави – отвара је широм песничка врата ироничном обасјању људских снова, још од ренесанских времена и Шекспировог поигравања с тамнопутом господ, коју можда, ко зна, само њена шминка тако унакажава. Код Максимовића та формална резонанца иронично бруји у петраркистичким катренима и терцетима, каткад у звонким римама, а каткад у

Међутим, уколико сонет доживљавамо само као „ексклузивни песнички облик“ коме је примерена само узвишена тематика, „већ пореклом нетипичног да се у њему говори о свакодневним, најчешће тривијалним догађајима и доживљајима“ (Павковић 2001: 45), засигурно му не само поричемо развој него га и онемогућавамо поетици модерног сензибилитета, што чини докидање и песничком изразу и формалном устројству. Нису Максимовићеви сонети о животним тренуцима (кумулирани под појмовима радости и тешкоће, са амплитудом „од ауто-поетичког до личног, до социјалног и историјског“ – Павковић 2001: 45) јединствени пример оваквог сусрета „нестандардне“ садржајне импликације и старомодног одела. Присетимо се потоњих *Сонети са села* његовог садруга по перу Слободана Зубановића.¹³ Све новине које је сугерисао Зубановић да треба спровести у задатој сонетној форми, али изнутра, „најпре у садржају, потом у језику и обради неке теме“ (2012: 249), код Максимовића су већ испробане и поетички делатне.¹⁴

Но, да ли се пише како би се испитивале све могућности облика или обликом испитујемо ауторску поетичку настројеност и оријентацију? Значи ли то да прилежношћу у традицији задобијеним формалним погодбама и потирањем опције њихових одступања, односно изневеравања, умањујемо и тиме постигнут естетски добитак; да у том случају преваже садржински над обличким нивоом? Или да

залудној чежњи речи да се римују [...]. Или пак, местимично, у веома вешто иронично коришћеним алитерацијским звуковним ефектима древне херојске поезије, као, на пример, у опису поспаности у авиону: [...]“ (Кољевић 2001: 28).

13 Видети рад „Дух времена у старомодном оделу – *Сонети са села* Слободана Зубановића“, Париповић Крчмар 2018: 82–93.

14 Константа Зубановићевог сонетног обрасца читује се у стилистичком ефекту опкорачења, односно разилажењу синтактичке и метричке сегментације текста (видети о томе поменути наш рад). Засебно би се, другом приликом, могао испитивати разнолики распоред реченичних целина у Максимовићевом сонетном фонду.

„сликовито и резигнирано лирско сведочење односи превагу над изазовима песничке вештине“, како је ексцептирано при анализи песме „Небо“ (Хамовић 2001: 85). Изнад свега, да ли једино искорак из круга норми усмерава пажњу на формални аспект? Мора се признати да је код јаких облика, попут сонета, који су изразито заступљени и бројни, потрага за прекршајима и очекивана и занимљива, до те мере да се почесто на том истакнутом ремећењу формалног / композиционог начела конципира комплетан интерпретативни увид.

Било како било, обличка и садржинска одабрана структура јесу „јединствено интегративно језгро“ трокњижја (Орлић 2011: 30) – 33 / 55 / 77 сонета о живојним радостима и шешкоћама, које имају усклађен развојни пут. Значењска померања као резултат реконтекстуализације – колико год да нијансирају семантизацију¹⁵ – исто толико сенче и способност сталног облика да изнесе иновативно тематско градирање.

Литература

Аћимовић Ивков 2006: Милета Аћимовић Ивков. „Стварност у речима“. *Мирослав Максимовић, ђесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 161–171.

Делић 2006: Јован Делић. „Камена успаванка спавача под упијачем и под поњавом“. *Мирослав Максимовић, ђесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 63–86.

15 Тако је, имајући у виду све три књиге овог сонетног серијала, уочено да је прва књига „младалачко, благо иронично и доброћудно испитивање резигнације и наде у оквиру митологије свакодневице“, у другој „иронични тонови као да постају снажније сенчени и одлучније наглашени, иронични самоодбрамбени став песничког субјекта као да фокусира умерену резигнацију, али још увек са јасном атмосфером наде“, док је трећа „окренута резигнираном осврту на свакодневицу у којој скоро да више нема правог места за наду али још увек постоји недвосмислено сећање на њу“ (Орлић 2011: 30).

- Зубановић 2012: Слободан Зубановић. „Сеоске теме – Дуг детињству и младости“. Зоран Хр. Радисављевић, *Лице испод маске*. Београд: „Филип Вишњић“: Просвета. 244–249.
- Кољевић 2001: Светозар Кољевић. „Слој папира у слоју живота“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 17–37.
- Кољевић 2006: Светозар Кољевић. „Поезија од обадва света“. *Мирослав Максимовић, ђесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 11–20.
- Максимовић 1992: Мирослав Максимовић. „Поезија је безазлена, и то је њена моћ“. Слободан Зубановић, Михајло Пантић. *Десет ђесама десет разговора*. Нови Сад: Матица српска. 265–288.
- Максимовић 1995а: Мирослав Максимовић. „Повраци Јована Дучића“. *Поред*. Ниш: Просвета. 80–82.
- Максимовић 1995б: Мирослав Максимовић. „Песник“. *Поред*. Ниш: Просвета. 86–89.
- Максимовић 1995в: Мирослав Максимовић. „Бављење књижевношћу је начин трагања за властитим животом“. Александар Јовановић. *Порекло ђесме – девет разговора о ђоезији*. Ниш: Просвета. 155–172.
- Максимовић 2001а: Мирослав Максимовић. „Песник“. *О књијама и живошћу*. Београд: Народна књижа – Алфа. 54–61.
- Максимовић 2001б: Мирослав Максимовић. „Скица за фотобиографију. Аутобиографски запис“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 105–128.
- Максимовић 2001в: Мирослав Максимовић. „Миљковић, опет“. *О књијама и живошћу*. Београд: Народна књижа – Алфа. 43–53.
- Миљковић 1972: Бранко Миљковић. „Поезија и облик“. Сабрана дела Бранка Миљковића, књ. 6. Ниш: Градина. 205–208.
- Негришорац 2001: Иван Негришорац. „Лист, плод и пузавица: магновења лирске визије (Међусобно призивање песама 'Лист' Мирослава Максимовића, 'Нагле сад јабука паде' Стевана Раичковића и 'Натпис'

- Јована Дучића)“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 86–101.
- Негришорац 2006: Иван Негришорац. „Пиктурални дискурс и ментална аура“. *Мирослав Максимовић, ѿесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 35–62.
- Орлић 2011: Милан Орлић. „Између традиционалног и постмодерног песничког говора“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Десанкини мајски разговори, књ. 27. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 19–32.
- Павковић 2001: Васа Павковић. „Песништво као улог за живот“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 38–48.
- Паовица 2011: Марко Паовица. „Заводљивост свакодневице“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Десанкини мајски разговори, књ. 27. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 75–127.
- Париповић Крчмар 2017: Сања Париповић Крчмар. *Сћални ѿеснички облици српској неосимболизма*. Београд: Службени гласник.
- Париповић Крчмар 2018: Сања Париповић Крчмар. „Дух времена у старомодном оделу – *Сонети са села Слободана Зубановића*“. *Поезија Слободана Зубановића*, зборник. Ур. Иван Негришорац, Ђорђе Деспих. Нови Сад: Матица српска. 82–93.
- Хамовић 2001: Драган Хамовић. „Запис о песми 'Небо' Мирослава Максимовића“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 83–85.
- Хамовић 2006: Драган Хамовић. „Песма са чистине и глас из дубине“. *Мирослав Максимовић ѿесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 21–26.

THE PARADOXICAL RELATIONSHIP BETWEEN
LAW AND FREEDOM – THE SECRET OF
MIROSLAV MAKSIMOVIĆ'S SONNET FUND

Summary

The function of the three-variant sonnet serial by Miroslav Maksimović can be perceived in two ways: on the one hand, sonnet as a form correlates with other sonnets in the traditional sequence, but, on the other, the sonnets of the same poetic system correlate with one another. By inscribing himself into the vertical of sonnetism, Maksimović tied firm ties with the poetic experience of his fellows in terms of formal sensibility. It is not only that the sonnets of his predecessors become an incentive for the birth of new sonnets, thereby prolonging the livelihood and recognizing the contemporaneity of this inexhaustible golden vein of poetry, but also Maksimović's own sonnets initiate the creation of new meanings of existing sonnets in the newly created environment, as well as the replication based on the existing ones. In this way, in the domain of the second mentioned function, *a book of sonnets* is created from the assumed series rooted in the three constants that rise over the banal repetition with its newly formed relations of poems within the fund. The readers of this series get new functions that are contingent on the context and position, which contributes to the evolution of formal use, formal constant, and given content. At the same time, a twofold intention is in operation: a continuous building of the personal sonnet fund without the need to finalize and a pregnant incorporation into the collective capital by enriching and consolidating the inherited. As much as the semantic shifts, which results from recontextualization, nuance semantization, they also shade the ability of a permanent form to present an innovative thematic gradation.

The form receives a programmatic role of the poetic need to mythologize the everyday, which marks the comprehensiveness of meeting what was rooted in the past and the agility, but also changeability, of what is in the present; more precisely, the old relationship between the traditional (form) and the (post)modern (discourse) is confirmed over and over again. Such content structure takes over the function of the formula for revitalization and reactualization of

the classical form. Therefore, the form contributes to refreshing and renewing the form to the same extent as the form enables a meaningful layeredness and flexible coordinates to the content.

Key words: sonnet, sonnet series, form-content, function, paradox, law-freedom, individuality, general play

II

Александар ЈОВАНОВИЋ

Учитељски факултет Универзитета у Београду

aleksandar.jovanovic@uf.bg.ac.rs

У ПРИСУСТВУ СИНА

Од сонета „Упамтио сам то“ и „Упамтио сам то, II“ до песничке збирке *Бол* Мирослава Максимовића

Сажетак: У раду се разматра претпостављена генеза збирке *Бол* (2016) Мирослава Максимовића. У њену основу положена је породична трагедија песникове мајке Стоје Узелац (преживела је усташко-муслимански покољ 9. августа 1941. године у родном селу крај Уне, изашавши некако, дан касније, из јаме у коју је бачена цела њена породица). Песник је до књиге долазио постепено и полако. У збирку је морало да стане много тога: од песничких до непесничких разлога, од породичне до националне судбине. Због тога је књизи био неопходан хибридни стиховно-прозни облик који разнолику грађу држи на окупу, омогућавајући читаоцу да се стално креће између поезије и историје. Хронолошки гледано, песник је још 1988. године објавио сонете „Упамтио сам то“ и „Повест“, затим следи његов „Аутобиографски запис“ (2001) и „Упамтио сам то, II“ (2007), да би се тек у сусрету са мајчиним завичајем, 2015. године, стекли сви нужни лични и поетички услови за настанак збирке. Својом композицијом (два оквирна, већ поменута сонета, десет нових унутарњих сонета и прозни записи о посети месту мајчиног страдања „Мио страх: трагом предака“), сонетним умећем, укрштањем личног и колективног погледа и високо симболизованим сликама, *Бол* Мирослава Максимовића јесте књига чији је значај не само песнички него је драгоцен прилог српској култури сећања.

Кључне речи: генеза збирке, емпиријски подстицаји, геноцид, култура сећања, композиција збирке, сонет, смена временских перспектива, песнички и културни значај

„Али први живот у јами дише / као да се нада, са стрепњом, тише / да ће се родити овај што пише“ – пева Мирослав Максимовић на крају сонета „1942“ у збирци *Бол* (2016). Укрштајући строги сонетни облик и породичну трагедију своје мајке Стоје Узелац (преживела је усташко-муслимански покољ 9. августа 1941. године у родном селу Миостраху крај Уне, изашавши некако, дан касније, из јаме у коју је, заједно са свих петнаест српских породица, бачена цела њена породица), *онај који њише* / песник потмак дао нам је збирку до које је морао кад-тад да стигне. У њу је морало да стане много тога: од песничких до непесничких разлога, од породичне до националне судбине. Због тога је књижи био неопходан хибридни стиховно-прозни облик који разнолику грађу држи на окупу, омогућавајући читаоцу да се стално креће између поезије и историје.

А до књиге је дошао постепено и полако. Трагично породично (а са њим и колективно) искуство било је у претходним књигама и песмама преобликовано и прикривено тако да га је било тешко уочити: оно ће се накнадно откривати, а тек у *Болу* у потпуности објавити.

Пођимо редом. Песник је још 1988. године објавио сонете „Упамтио сам то“ и „Повест“, најпре у периодичи,¹ а потом у збирци *55 сонета о живојним радостима и тешкоћама* (1991). Први сонет је, бар по два основа, прави увод у *Бол*, а други се, са доста права, може разумевати као могући а неостварени и пролог и епилог ове збирке. Сонет „Упамтио сам то“ наводи се у целини:

¹ *Око*, Zagreb, год. 16, бр. 423, 2–16. VI 1988, 19. Пре објављивања у збирци, песме су више пута објављиване у периодичи и антологијама (ПММ 2000: 153–154, 156).

Упамтио сам дан кад је у бачкој равници,
док су надлазили облаци мрачно-сињи,
велики нож забоден под уво једној свињи,
затим на крвниковој отрт је надланици.

Сећам се крви, некако снено се пушила.
(Као да та спава у дубокој унској јами.)
Тада сам знао да смо сви немоћни и сами
као млада свиња што се пред нама срушила.

И кољача се сећам, пословно је пушио,
радио брзо, замахивао је без муке.
После је на бунару прао алат и руке.

Пио је ракију док му се нож сушио.
Пошто рече: „Заклао сам их око осамсто“,
диже се и: „До виђења!“ Упамтио сам то.

У четрнаест стихова над уобичајеном сликом из свакодневног живота, јесењег клања свиња, наизглед неочекивано лебди осећање узнемирености и осећање беспомоћности пред могућношћу људскога зла. Максимовића је, можда и у складу са тренутком када је овај сонет написан, више интересовала феноменологија зла, прецизније: колико је зло већ потенцијално садржано у нашим свакодневним пословима и ритуалима, који су описани веома прецизно и, такорећи, хладно (клање, брисање крви са ножа, прање руку, пушење, навођење броја закланих свиња, итд.). И колико је потребно да се зло осамостали, изађе из свакодневице и да постане стварно. Због тога и завршетак песме, посебно због именовања кољача као „крвника“, претвара један конвенционални поздрав у претећу слику зла које нам непрестано стиже, колико из прошлости, толико и из будућности.

Али оно што је већина првих читалаца видела као певање о нечему што се догађа и што би могло да се догоди, сонет је памтио као оно што је већ било. Стихом-поређењем у другом катрену

Сећам се крви, некако снено се пушила.
(Као да та спава у дубокој унској јами).

успомена на јесењи свињокољ из песниковог детињства у Бачкој спојена је са мајчиним завичајем и најтрагичнијим даном у њеном животу. Слика кољача свиња, који ради стручно и брзо, поносног на број до којег је стигао у *йослу*, нагло се и неочекивано отела из дубина синовљевог памћења и призвала слику једног другог клања, давног усташког крвника и несмирену породичну крв, назначујући да зло, спремно увек да се непрестано враћа, има своја конкретна и историјска и национална својства.

Лирски јунак „Повести“, млад човек на месту разрушеног дома и мртвих родитеља, а и мото песме, „По Стоји Узелац“, довољно упућује на простор и подтекст: „Мртвих родитеља гледа кућу, плуг. / Свањива: куда креће ничији син?“ Његов поглед окренут је у оба времена, прошло и оно које долази („А из будућности: ромор. Зврнда град / [...] / Лево и десно кренуће даљине“), а у садашњем је на својој, али већ *ничијој* земљи. Из детињства му допиру заувек ишчезле слике сведочећи, у упитном облику, истовремено и пуни живот и празнину лирског јунака: „Ко ће му гужвом мајчиног предива / са лица обрисати крв малине“? Карактеристична је и метафора *крв* (малине) – спаја у себи дечји поглед и ужас који ће се потом откривати. Питање је реторско, заправо поетичко, јер одговор је већ два пута дат, у завршним стиховима оба катрена („куда креће ничији син?“, односно: „Куд ли ће, шта ли ће ничији син сад?“).

Ако је песнички субјект „Повести“ песник који ће мајчину повест до краја довести у *Болу*, ко је лирски јунак ове песме? Она којој је песма посвећена, у замишљеном а никад оствареном повратку у пределе детињства и несреће, њен син који је себе видео тамо где се нашао тек после две и по деценије, можда и син и мајка у могућој и позајмљеној слици оца? Или, што би можда водило ка потпунијем разумевању песме, умножени лирски јунак, осенчен злом, прекинутим детињством и огромним просторима самоће и беспомоћности.

Песник се *Болу* приближио и у збирци *Небо* (1996). Испевана, између осталог, и као песнички одговор на последњу деценију прошлога века, она ће памтити и у себи чувати читаву *йовесџи* о којој је реч. Песма „Људи ствари“ из ове збирке као да је више говорила о ономе што је већ било и што се сада делом поновило: „Причају о клању затим и кољу / тако збуњену одмарају душу / да разумеју изгубили вољу / буље ко бебе у збивања тмушу“ (у првој строфи) и: „Они што кољу причају о клању / очас ућуте ко бебе слушају: нејасни звуци да ли су у стању / да се из крви у речи згрушају“. Два пута поновљено неочекивано, чак гротескно поређење кољача са бебама („ко бебе“), а знамо одакле су могле да потекну ове слике, не само да ужас чини непојмљивим, а злочинце изводи из простора људскости, него, посредно, чак и на овом месту уводи дечју перспективу, без које, није претерано рећи, нема Максимовићевог певања. Исказ *зџрушайџи из крви у речи*, који би ван овог контекста могао да буде и патетичан, веома прецизно открива песников поступак: постепено и мукотрпно уобличавање мајчиног и породичног искуства по сопственим поетичким принципима.

Речи из сећања крви први пут су се *зџрушале* у песниковом „Аутобиографском запису“. У њему је сажето речено готово све што ће се наћи у прозном додатку *Бола*, деценију и по касније, с том разликом што је у овом тренутку Максимовић на записивање гледао као на „породичну историју“ (Максимовић 2001: 108–110). На крају овог дела записа, који се доноси у напоменама уз овај текст, читамо и:

Усмено предање с колена на колена изумире и не може се на њега рачунати, а поготово је изумрла његова функција подлоге за усмено народно стваралаштво. Из записивања података излази писање као тражење смисла живота. Било како било, после овог записа осећам неку врсту олакшања, као да сам вратио дуг или заложиио нешто што ће некоме једном затребати (Максимовић 2001: 110).

Неколико страница касније, говорећи о трострукости свог завичаја (Његошево у Бачкој, Цвилин на Дрини украј Фоче и Београд), Максимовић ће устврдити и: „С мајчиним завичајем немам никакве везе, јер више нема ни она. После 1942. никада тамо није била“ (Максимовић 2001: 115). Током мајчине болести, запретане и потискиване а никада згасле слике покоља и преживљавања почеле су да се ослобађају, да би се у смрти (2007) ослободила *шереџа* и предала га у наследство сину.² Тренутак је то настанка сонета „Упамтио сам то, II“ (са мотом „Смрт Стоје Узелац“).³ Он је – иако их песник у претходним књигама никада није саставио, нису били чак ни у суседним циклусима (први је, при томе, и мотивски био *прикривен* наредним сонетом) – у потпуности семантички отворио претходну песму истога имена, и учинио да поредбени стих међу градама („Као да та спава у дубокој унској јами“) постане основни.

Стављајући као мото свога сонета одредницу „Смрт Стоје Узелац“, песник је одредио њен основни мотив и тон. Мотив је мајчина смрт, а тон је стишан. Емпиријски подстицаји, довољно познати и када је песма први пут објављена, дају песми знатну дубину, али не омеђују њен пут.

Смрт Стоје Узелац

Ситна, у подруму високе болнице,
тихих апарата везале је жице,
спустила се сенка у наручје таме,
легла међу своје на дну унске јаме.

2 „Тако је остало и после можданог удара 2000. године, када је мајка почела да износи детаље из дана покоља (удар је разрушио кочнице у мозгу), тако је остало и после њене смрти 2007“ (Максимовић 2016: 52); „До тада, знао сам по неке детаље о покољу, које је мајка спорадично причала после можданог удара, а о њеном детињству и животу Узелаца, месту и амбијенту тог живота – веома мало“ (Максимовић 2016: 55).

3 Сонет је први пут објављен у дневном листу *Вечерње новости*, а потом у збирци *77 сонета о живошним радостима и шешкоћама* (2008).

Њених најмилијих навирање крви
(брат, сестра, ил мајка – ко је био први)
стално је кретало из Уне да плави:
да ли ће престати сад у њеној глави?

Мозак притиснули крв и моћна јава
двадесетог века бежање и клање
кратко одмарање, па бомбардовање –

све то је поднела стидљива доброта
коју танке цеви воде из живота
да први пут мирно негде се наспава.

На почетку сонета пева се, карактеристично за Максимовића, камерна слика која нам прва долази из болничког видокруга: „Ситна у подруму високе болнице, / тихих апарата везале је жице“, да би се већ у следећа два, „спустила се сенка у наручје таме, / легла међу своје на дну унске јаме“ призвао други, временски и просторно далек а неизбрисив и дубок свет који је никада није ни напуштао, а поново се сасвим отворио у тренутку њене болести.

Као и у Андрићевој приповеци „Смрт у Синановој текији“, и у Максимовићевом сонету најбитније и најболније животне тачке пробијају се кроз временске наслаге да би нас очистиле и извеле из живота. „Њених најмилијих навирање крви [...] да ли ће престати сад у њеној глави?“, односно, у стиху-зеугми: „Мозак притиснули крв и моћна јава / двадесетог века бежање и клање“, у последњим траговима свести лирске јунакиње се заувек укрштају породична крв из унских јама и сопствена крв коју више не могу да задрже болнички апарати.

Али песник даље од тога није ишао у призивању страдања. Активирајући, у завршној терцини, фразеологизам *одморити се у смрти*, односно, *наспаваће се када умре*: „све то је поднела стидљива доброта / коју танке цеви воде из живота / да први пут мирно негде се наспава“, Максимовић депатетизује песму у ефектно оствареном нежно-ироничном односу два завршна стиха.

Унска крв из првог сонета проврела је још једном у другом сонету, овога пута у нестајућим траговима свести оне која се у смртноме часу, у присуству сина, придружила својим најмилијима на дну мрачних унских јама и, истовремено, узнела у надземаљске висине препуне доброте и светлости.

Када је песник – стицајем околности које нису могле бити случајне – седам година касније (25. септембра 2015. године) посетио мајчин завичај и стао пред јаму Безданку у коју је бачена њена породица, настао је прозни запис „Мио страх: трагом предака”,⁴ а неколико месеци потом (февруара 2016) и дванаест нових, *јамских* сонета. Њима је песник као оквирне додао два претходна сонета о којима је већ било речи, „Упамтио сам то“ и „Упамтио сам то, II“. Учинио је то с разлогом:

Свих 14 односи се на исти догађај. То сам, када сам писао прва два сонета, знао само ја (и још понеко, близак), али нисам знао да ћу написати читаву књигу (Максимовић 2017: 274).⁵

Не само да је песник компонујући књигу редослед настанка сонета потчинио њеној унутарњој композицији, него је и прозни запис уместо логичнијег прошлог добио епилошко место, дошао је после песама којих без њега не би ни било. Учињено је то из поетичких разлога. Максимовић је пустио да прво поезија својим језиком сама говори оно што се на други начин не може изрећи, претварајући немоћ пред ужасом породичног страдања и непојам-

4 Прву, сажету верзију текста песник је написао непосредно након посете мајчином завичају (в. Максимовић 2015: 54–57); делом проширену верзију унео је у књигу као њен завршни део.

5 Односно, у наставку овог цитата: „Та два давна сонета настала су под сенком (несвесне) мајчине одлуке да ту јаму и тај догађај склони из свог живота и своје нове породице. Тек је мождани удар отворио у њеном мозгу врата за ту причу, а психолошки удар мог проналаска те јаме, после 74 године, широм отворио врата ове књиге“ (Максимовић 2017: 274).

ног губитка у речи.⁶ Зато су песме премрежене суптилним сугестијама, затамњеним и јасновидним песничким сликама, прожетим осећајношћу и иронијом, зачудношћу и онеобичавањем, само наизглед неочекиваним дечјим говором, укрштеним и претапајућим песничким временима – а додатно се уочавају и изоштравају одговарајућим местима (неретко и самим благо стилизованим) у прозном запису.⁷ При томе ништа није изгубљено: у стиховима је потенцијално садржано (готово) све што је у прозном тексту отргнуто од нестајања.⁸ Запис је тако постао, истовремено, подтекст и контекст сонетима, али и сасвим равноправни завршни део збирке.

На тај начин је у збирци успостављена трострука композициона равнотежа: најпре, између оквирних и дванаест унутарњих сонета, затим између дванаест унутарњих сонета, а потом и између песничке збирке и прозног записа, који не може бити њен додатак, као што стоји у садржају, него битни саставни део јединствене књиге, која и једино у овом облику може да се штампа.⁹ Због тога се бројне обликовне и

6 Видети: „Утолико је поетички индикативнији наслов прве песме 'Упамтио сам то', где је садржај памћења исказан заменицом 'то', дакле, семантички празном речју, што значење не црпи из сопственог садржаја, већ из текстуалног окружења у којем се налази. Читалац се одмах уверава да у основи овог поступка није песников лењост нити немушност, већ поетички знак да се у књизи ради о језички тешко исказивом искуству, о садржају који се опире речима, то јест захтева посебна средства изражавања и специфичну врсту говора. У том смислу као да важи следећи поетички концепт: што су искуства страхотнија, то је фигуративнији језик којим се саопштавају“ (Каровић 2018: 111).

7 О односу сонета и прозног записа видети детаљније у тексту Мила Ломпара „О болу постојања“ (Ломпар 2016: 80–87).

8 То, на одређен начин, и сам песник потврђује: „Мада је написан да би се аутор ослободио притиска теме, тема је била јача. Тражила је још. Нашла је ову књигу, у којој тај текст, ипак, не улази као природан предговор, већ се штампа на крају, као додатак, документ о припреми за писање, боље рећи довршење књиге која је (очигледно) давно започета“ (Максимовић 2016: 103).

9 Другачије речено, у доброј и целовитој поезији је, њеним унутарњим радом, много тога унапред припремљено. „Мислим да у

смисаоне линије – којима је Бол премрежен од почетка до краја – могу аналитички раздвајати и описивати, али су неразлучиво сплетене, сједињујући се у самој песми и читалачком доживљају. Читалац је зато принуђен да се креће *наипред-назад*, успостављајући и узглобљујући њене стварне и потенцијалне смисаоне линије. Равнотежа између проспективног и ретроспективног читања јесте, поред осталог, мера зрелости једне поезије.

Наслови унутарњих сонета и њихов редослед, који се не могу до краја семантизовати, битни су у разумевању збирке. Први од њих, „Код Дурцића гаја“, конкретизује стихове и вуче из породичног памћења онај наизглед изненадни страх из уводног сонета „Упамтио сам то“: „Тада сам знао да смо сви немоћни и сами / као млада свиња што се пред нама срушила“ → „До Дурцића гаја, Дурцића гаја / ко мирна марва дотерана раја“. У стиховима обе песме врши се непрестано стапање значења и временских планова: не зна само песнички субјект првог сонета да смо „немоћни и сами“ него знају и они који иду ка Дурцића гају, два пута поновљене слике „мирне марве“ – „раје“ враћају нас, опет, бачком догађају, а претпостављени дечји поглед из прве песме сачуван је и у другој (макар у њеном првом стиху).¹⁰

поезији (и уметности) ништа не пада изненада, с неба па у ребра. У поменутом два сонета, непосредно се помиње тај догађај, али и у низу песама из ранијих књига налазе се алузије на њега. Чак, у насловној песми прве књиге, *Сиавач њод уијачем*, један детаљ који је и мени лично на случајну метафору ('спава ко заклан'), у ствари је просјај далеког погледа на породичну историју. Али, у уметности, припреме су најчешће несвесне, нејасне, без рационалног плана, могу дуго да трају, а онда изненада – и наизглед нагло – преточе се у дело, јасно и свесно. Тренутак у коме се то догоди увек је прави, кад је једино могућ истински властити израз“ (Максимовић 2017: 274–275).

10 Осим са топонимима Дурцића гај и Дурцића заселак, у запису се песник среће са човеком из породице чије је презиме у њиховој основи. Реч о Мехмеду Дурцићу, чија се нова кућа налази у близини јаме, и који им је помагао у сналажењу. Иако је реч о добронамерном човеку, чији је отац непосредно после злочина спасао из јаме преживелу мајку са двоје деце – и мада

У наредним сонетима, свакодневна оруђа постају средства за мучење која и жртву и злочинца своде на анимално: жртву у немоћном понижењу, а злочинца изводећи из простора људскости у којем више не може да постоји. У поетичком смислу, текстови песама осамостаљују предмете: они нису симболи, него су персонификација својих нових, претећих улога („Секира, секира, мили члан куће. / А када је љута нема од ње љуће / [...] / Најблиставија је по месечини, / кад сече комшије”,¹¹ у песми „Секира“; „јер нисам само нож надалеко знан: // над нежним грлом врховна сам рука, крајња истина, кркљање злог звука“, у песми „Нож“). Може се рећи да се и ове песме повратно смисаоно уливају у уводни сонет. У наредним сонетима пева се о судбинама мајке и оца, сада већ у просторима овога и онога света, укрстили су се у највећој мери емпиријски подстицаји и њихова висока симболизација („Мајке са децом, седморо влашића, / слећу небеска озвездана бића / у понор јама као јата тића“, у песми „Мајка“; „Последњег јутра, дажд прско ситан, / он рече, крећући: 'Ако ко пита, / одох да мељем.' Вреће вечног жита“, у песми „Отац“), да би у средишњем и другом делу књиге, у заумним и муклим сликама пред нама оживео јамски свет и непрекинуто трајање закланог народа. Након тога, Максимовићево певање је, вођено дубоком унутарњом песничком логиком, могло да крене ка свом завршетку.¹²

се о њему у запису не открива све („Успут, Душан исприча невероватну причу, која ће остати приватна, како је дошло до реченице: Мехмед нас чека“, Максимовић 2016: 61) – над описом тог сусрета остаје да лебди нешто тамно и недоречено.

11 Ваља продужити овај стиховни цитат до краја песме: „Најблиставија је по месечини, / кад сече комшије. Тад јој се чини / да, спојена с небом, сја у висини“ („Секира“). Овакве ноћне, идилично језиве и претеће слике носе готово архетипску, исконску идентитетску мржњу која се рационално не може објаснити и пред којом је песник застао у прозном запису (налазећи јој друштвене разлоге и околности), али песма није могла да је заобиђе.

12 О композицији збирке видети детаљне анализе Мила Ломпара (Ломпар 2016: 71–90, посебно 75–84) и Радивоја Микића (Микић 2020: 135–142).

Национална и културна припадност, која је у основи и разлог страдања, прожима читаву збирку, почев од инстинктивног страха и жеље, описаних у прозном запису, да се из усташке државе бежи у Србију,¹³ па, потом, преко бројних стихова: „Глава је Ђорђе, из нужде буна хук [...] Глава откинута. Глава је српска“ („Глава“); „Али сан јачи у пети јој клија, / из ноћи у ноћ, на небо, избија: светли и греје: Сан је Србија“ („Нога“); „Сунце над Грмечом када се појави, / трчимо до млина, отац објави / да млин сличан меље на Морави“ („Дечји свет“); „С њим на исток, у страшне слободе, / прећи сва брда, прегазити воде“ („1942“). Србија је сан: конкретна, али далека и етерична отаџбина, звезда и усуд страдалника, од којих је многи нису никада видели. Чувени Црњансков стих из „Сербие“ „Умрећу због Сербие, а нисмо се ни срели“, у *Болу* је задобио буквално значење.¹⁴

„Нама је јама домаће збориште, / Женама кућиња, деци двориште, / А када, с вечери, гусле зацвиле / До нас дођу Милош, Марко и виле“, пева се у сонету „Јама“, и ови стихови су једно од смисаоних средишта збирке. Временско кретање *на-пред-назад* једна је од најбитнијих карактеристика *Бола*. У збирци су испреpletене различите временске перспективе, од времена косовског страдања,

13 „Баба Милка ишла је, почетком лета 1941, у Крупну, видела да руше православну цркву и када се вратила предложила је да одмах спакују децу и оно што могу понети и да оду у Србију. Деда је то одбио речима: 'Где да идемо? Ја нисам учинио никоме ништа нажао, живео сам као исправан човек у Фрањиној држави, па у југословенској, сад могу и у Хрватској'“ (Максимовић: 2016: 45) → „Одежде црне које су тог лета / сишле на Уну из свог тамног света, није гледао: 'Што да ми то смета!'“, у песми „Отац“ (Максимовић 2016: 27).

14 Видети изврсну анализу овог мотива у Ломпар 2016: 82–83. Тако је *сан*, не остваривши се као *џлан*, постао знак у чије се име одиграва *џокољ*: никада нису видели Србију, али су – сасвим по пророчком стиху Црњанског – умрли због ње. Наш песник повезује значења *сна* са значењима *џокоља*, па једну конкретно-историјску ситуацију, коју испуњава конститутивна осујећеност, јер је испуњава чежња, претвара у метафизички дах судбине“ (Ломпар 2016: 83).

претходних буна и ратова, усташких злочина, до садашњег времена песничког субјекта и саме песме. У овој сновидној, колико елегичној толико и гротескној слици, на окупу је много тога: давно прекинути породични живот, слава као заједнички празник предака, савременика и потомака, кућно и народно саборовање, живи епски јунаци који *с вечера* куцају на врата. Јама узнесена у свевремено сабориште, и земаљска и небеска, јесте временска и духовна вертикала која страдање претвара у трајање.

Сам сонет тражи засебну и детаљну анализу, од односа катрена и терцета (укључив и однос прве и завршне слике у њему), али нека у овом тренутку, сасвим кратко, буду поменута два момента. Први је дат у првој строфи: „Мисле да су за нас пронашли јаму – / у њу давнашњу своју скрише јаву. / Мисле да им јама даје имања – / јама је тајна њиховог немања“. Не може се, пева Максимовић, колективно и национално постојање градити на злочину и на (дословном) искорењивању другога. Све што је тиме стечено, чак и када се чини да је чврсто и вечно, непостојеће је (свако такво *имање* јесте *немање* ниједног сопственог својства). Јамски идентитет је од значаја за жртву, а злочинца он искључује из простора људскости и колективног достојанства. Својим тихим песничким средствима Максимовић је рекао исто оно што и велики српски песник Јован Дучић у песми „Сину тисућљетне културе“. И, друго, трећа строфа, „Живот прошао, у будућност! Веле. / Како прошао? Дуге ноћи целе / сви знамо да ће зоре да забеле“, јесте обеснаживање идеолошке присиле о заборау, настојања да људи будућност виде, како би рекао други велики српски песник Иван В. Лалић, као собу испражњену и пометену пре уласка новог станара. Пред *јамским искуством* позив на хрљење у будућност и заборав прошлости не може бити друго него свесно продужавање геноцида. У композицији песме, да се само напомене, наведене прва и трећа строфа дате су и као контрастно и полемичко увођење у другу и четврту, померајући и

динамизујући њихова значења. „Јама“ је најпонорнији и најетеричнији сонет ове збирке.

Још само један од примера који сведоче о књижевној и културној вертикали Максимовићевог певања, о његовом наглашеном подтексту и смисаоној сложености. У сонету „Рука“ градацијски се – у преплету *йоеџике* и *бола* – варира и пева читав низ мотива, почев од првог стиха, који може бити и дечји и песнички („Рука што се мучи с пером, хартијом“) до оних емпиријски сасвим покривених („Рука ујакова, рука од тетке, / рука што је знала само за претке, / потомка једног видела није / јер са свим својима јамом се крије“), да би се у трећој строфи потврдила судбинска везаност песничког субјекта и теме („Руко, ручице које више нема / непостојања ти си лична тема“). Деминутив указује на године несталих у јами, али и, парадоксално, на обраћање сестрића својим рођацима који су заувек остали десетоструко млађи од њега. Завршни терцет узноси личну судбину у поље националног страдања, а Максимовићево певање у нашу велику епску традицију, додајући (као што је већ наведено) модерном лирском гласу звук предачких гусала: „Руко откинута. Још си замахнута, / машеш сестрићу, који поред пута, / твог и свог, стоји, а за смислом лута“ („Рука“). Косовска судбина Мајке Југовића, а уз мало учитавања, и Милоша Војиновића, када се на вучитрнској раскрсници опрашта од ујака („Збогом остај, мој мили ујаче“), укрштени су са временом породичног страдања – док пред њима стоји сестрић лишен ујаковог постојања и битне предачке линије.

„Али први живот у јами дише / као да се нада, са стрепњом, тише / да ће се родити овај што пише“ – читамо на крају дванаестог, завршног унутарњег сонета „1942“. Наглашене и видљиве искуствене чињенице, насловна година у којој су се упознали отац и мајка, њихови ратни путеви до ослобођења и друго, јесу тек подлога да би се, кроз стрепњу и наду, изразио колективни налог оних који не могу да изађу из немости. Онај који се потом родио јесте

потомак, али и колективни предак: отац и мајка из овог сонета су не само његови него и мајчини отац и мајка. Песнички субјект у овом сонету и у овим сонетима – на размеђи између налога предака и терета будућности – јесте у најмању руку удвојен: он је онај који сада осећа бол и олакшање, али је и глас своје мајке и свих њених са којима је сишла у јаму. После завршних стихова овог сонета, *овај што пише*, вођен редоследом песама, улази у други оквирни сонет „Упамтио сам то, II“, који је, из више разлога, родно место ове књиге и у којем се *први живио* први пут ослободио стрепње да ће га потомак изневерити и да ће заувек остати у тами необележене и незаписане јаме. Насловно „Упамтио сам то“ стоји на почетку и на крају овог чистог и стишаног певања, а истовремено се њиме сажето може именовати и његов садржај: *што* је извукло из таме страдално и запретано предачко искуство, а *упамтио сам* дало му је немерљиви културни и идентитетски значај.

Извори

- Максимовић 1996: Мирослав Максимовић. *Небо*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Максимовић 2001: Мирослав Максимовић. „Аутобиографски запис“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска, 105–128.
- Максимовић 2008: Мирослав Максимовић. *77 сонета о живићним радостима и шешкоћама*. Београд: Просвета.
- Максимовић 2015: Мирослав Максимовић. „Миострах: трагом предака“ (скраћена верзија). *Печаш*, Београд, бр. 397, 27. новембар, 54–57.
- Максимовић 2016: Мирослав Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја штампа.
- Максимовић 2017: Мирослав Максимовић. *Велики простор слободе*. Београд: Чигоја штампа.
- ПММ 2001: *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска.

Литература

- Каровић 2018: Немања Каровић. „Између бола памћења и трагедије несећања“ (Мирослав Максимовић, *Бол*, Чигоја штампа, Београд, 2016). *Повеља*, Краљево, св. 2, 110–113.
- Ломпар 2016: Мило Ломпар. „О болу постојања“. Мирослав Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја штампа. 71–90.
- Микић 2020: Радивоје Микић. „Песничко лебдење изнад историје“. *Тексти иза шекспира*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 126–144.
- Петковић 1978: Новица Петковић. „Светлост и сенке Мирослава Максимовића“. Мирослав Максимовић. *Песме*. Београд: Српска књижевна задруга. 87–98.

Aleksandar Jovanović

IN THE PRESENCE OF THE SON
– From the Sonnets “I Remembered That”
and “I Remembered That II” to the Poetic
Collection *Pain* by Miroslav Maksimović –

Summary

This paper discusses the presumed genesis of the collection *Pain* (2016) by Miroslav Maksimović. The core of the collection concerns the family tragedy of the poet’s mother Stoja Uzelac (who survived the Ustasha–Muslim massacre on 9 August 1941 in her native village by the Una river, somehow managing a day later to come out of the pit where her entire family was thrown). The poet worked on this book gradually and unhurriedly. The collection had to fit in a lot of aspects: from poetic to non-poetic reasons, from familial to national destiny. This is why the book had to take a hybrid poetic-prose form that holds diverse material together, enabling the reader to move back and forth between poetry and history. Chronologically, it was as early as 1988 that the poet published the sonnets “I Remembered That” and “Story”, followed by his “Autobiographical Record” (2001) and “I Remembered That II” (2007), only to meet all the necessary personal and poetic conditions for the creation of the collection in the encounter with his mother’s homeland

in 2015. With its composition (two enclosed, already mentioned sonnets, ten new inner sonnets and a prose record of the visit to the place of his mother's suffering), sonnet skills, intertwining of the personal and collective perspective and highly symbolized images, Miroslav Maksimović's *Pain* is a book the significance of which lies not only in the realm of poetry but of Serbian culture of remembrance.

Keywords: genesis of a collection, empirical stimuli, genocide, culture of remembrance, composition of the collection, sonnet, interchanging of time perspectives, poetic and cultural significance

Бошко Ј. СУВАЈЦИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду

bosko@fil.bg.ac.rs

СОНЕТ И БОЛ

Поетика традиције у збирци песама

Бол Мирослава Максимовића

Сажетак: У раду се разматра поетика традиције у песничкој збирци *Бол* Мирослава Максимовића, почев од историјске тематике која се посредује кроз непоновљиво лично искуство, преко формалне анализе стиха и ритма, до архетипских образаца колективно несвесног. За *Бол* се песник припремао од почетка свог књижевног рада. Позиција детета и дочаравање усменог начина говора, мишљења и чуђења пред свакодневицом и загонетношћу света исказани су техником формуле и фолклорно-митским обрасцима. У песничкој збирци *Бол* предмети су оживљени, ствари онеобичене и туђе, свет је деперсонализован. Људи су претворени у одећу, гестове, предмете, ствари. Деперсонализација живота дата је техником усмене формулативности којом се детиње импресије чуде пред стварима оживљавајући их у машти и претварајући их у нешто друго.

Кључне речи: сонет, бол, поетика традиције, фразеологизам, бећарац, пословица, декомпоновање тела, прича о животињама, патриотска поезија

0. Увод: сонет и бол

Бол је магистрална линија српског песништва. У српском језику, само једно слово дели ову песничку реч од речи Бог. Бол, лични, општи, утемељујући, завичајни, у поезији Мирослава Максимовића заговорен је у клепсидру сонета. И то није случајно.

Сонет је идеална форма суштинâ. Кутијица смисла. Микросвет. Исклесана суштаственост поезије. Господствена жица лирског певања. Отменост којој нема равне.

Мирослав Максимовић је у својим аутопоетичким исказима (*Поред*, 1995; *О књиџама и живојш*, 2001) више пута истакао наизглед парадоксалне ставове о сонету и слободном стиху („Сонет даје више слободе него слободни стих. 2. Сонете је лакше писати него песме у слободном стиху“):

Слобода се, истиче Максимовић, најбоље препознаје и осјећа на фону супротности – ограничења и строгости – али се, парадоксално, оно што је строго показује као велика могућност слободе, а оно што је слободно као извор ограничења. Ограничење сонета је његова задата форма, а све остало му је допуштено. Пјесма у слободном стиху је слободна једино од строго везаног стиха и строфе и има само једну могућност опстанка – „да буде добра (’погођена’)“. Само је привидно све допуштено у слободном стиху, а заправо за пјесму постоји само један једини пут којим може ићи, ако га нађе. Пјесник у слободном стиху је без ослонца, „на чистини“; он мора да пронађе и „садржај“ и „облик“, док је облик сонетисти већ задат. „Сонет је форма“, категоричан је Максимовић, „цвет без сенке јер је сунце форме увек окомито изнад њега“; он је „сан о коначном облику“. Зато је у сонету „кретање од облика ка садржају“, а у слободном стиху најчешће обрнуто. Сонет изазива на игру и на комбиновање; он омогућава развијање смисла за игру, али инсистира и на строгим правилима игре (Делић 2006: 66–67).

Управо они метрички „прекршаји“, огрешења о сонетну форму / норму, ритмички преступи, хетеротонија, приступање везаном стиху са искуством и осећањем аутора слободног стиха (в. Негришорац 2006: 46–47), које Максимовић приписује мајстору сонета и Учитељу, Стевану Раичковићу („Песник“ – Максимовић 2001: 54–62), као изразито модер-

нистички поступци могу се приписати и самоме аутору *Бола*, од самих почетака његовог песничког огледања у сонету. У сонету ће, тако, пропевати музичко-мисаона фраза традиције, контрастно ће се разрешавати „унутарња драма“ катрена и терцета, контрапунктираће „брзих и лаганих ставова“:

Функционална су правила, али могу бити и функционална огрешења о њих. Музичку функцију има унутарња драма сонета, распоред катрена и терцета и однос међу њима. Катрени и терцети су два музички супротстављена дијела сонета, „и по темпу и по начину третирања исте теме“. Та супротстављеност „додаје музици сонета драмске зачине“ (Делић 2006: 67).

Док читамо Максимовићеву збирку *Бол*, долазимо до спознаје да је неисказива дубина затомљеног личног бола изискивала и најсавршенију песничку форму. Чини се да је одабир сонета као форме којом се проговара о најдубљим песничким стварима смисла и лепоте, али и живота и смрти, од Шекспира до Стевана Раичковића, био највиши улог песничке вештине и залог лепоте и смисла у Максимовићевој поезији:

Није, дакако, случајно што је та традиција утемељена у сонетној форми, која је од својих петраркистичких почетака била у знаку вапаја за недостижним смислом и лепотом, јер песник је по дефиницији човек који у овоземаљском шару живота тражи лепоту и смисао са бакљом ужегнутом на неком другом свету. Шекспиров сонет је изванредна панорама индивидуалног и колективног лицемерја, подлаштва, подваљивања, друштвеног алпинизма у којем најгори понајдаље стижу. Раичковић је сагледао тај свет као „црне воде у беличастој пени“, а поред тога унео у њега биљну, минералну и животињску сликовност, учинио га приснијим и универзалнијим (Кољевић 2006: 15–16).

Сама историјска основа Максимовићеве збирке *Бол* као да хрли сонетном уобручавању, како би лакше и трајније доспела до универзалног метафизичког смисла и симболичког обола класичног израза:

У оквирима и подстицајним оковима сонета, на пример, стварносне чињенице, које за овог песника јесу први, нужан, али не и завршни корак, извесније, да не кажемо лакше, доспеју до сабранијег и трајнијег симболичког смисла (Хамовић 2006: 23).

Сонет је она најузвишенија тачка у простору и најдубљи понор пропасти изнад чије застрашујуће пукотине песник плеше на савитљивом трапезу стиха, увек у опасности да једним неопрезним потезом пера склизне у дубину ништавила:

Када се помене име Мирослава Максимовића, не може а да се не говори о сонету као песничкој форми живо присутној у савременој српској поезији. Класична форма сонета поставља пред савременог песника велики изазов да песнички облик који одавно припада историји поезије осавремени и учини примамљивим захтевном модерном читаоцу. Изузму ли се могуће комбинације риме у катренима и терцетима, сонет не оставља превише простора за експериментисање на плану форме. Међутим, утолико је примамљивији за исказивање песничке виртуозности на плану садржине и семантике (Илишевић 2011: 50–51).

Већ од својих првих песничких збирки Максимовић се хотимично одваја од строге формалне структуре сонета. Тако ће пролошки сонет *Бола* „Упамтио сам то“, који је написан још 1988. године, бити пример еклатантног нарушавања строгих конвенција сонетне форме, особито строгих узуса петраркистичког сонета. Схема римовања у овом сонету је *abba cdde eff egg* – два катрена су одвојена засебним римама. Уместо уобичајеног јампског

једанаестерца или дванаестерца, стих је четрнаестерац. Када је реч о цезури, влада изразита хетеротоничност. У стиховима варира број акценатских целина, ритмичка структура делује раздешено, вербални низ звучи природно и присно, на моменте чак и колоквијално, што се постиже функционалном применом фразеологизама и усмених формула:

Из свих тих разлога, а нарочито због добре тематске структуре засноване на бриљантној поставци визуелних песничких слика, те њиховим дискретним богаћењем уз помоћ других лирских поступака, Максимовићев сонет „Упамтио сам то“ представља једно од ремек-дела савременог српског песништва (Негришорац 2006: 47).

Када је реч о пролошкој песми „Упамтио сам то“, не само описом бачког свињокоља, него и ритмом и интонацијом сугерише се прекидање и замирање живота у метафизичкој трансценденцији бачке равнице. Отуда ће катрени бити посвећени опису свињокоља, а терцети усредсређени на кољача, при чему ће завршни терцет хотимично бити саткан од ломљивог, испрекиданог стиха, испресецаног честим интерпункцијским паузама:

Пио је ракију док му се нож сушио.
Пошто рече: „Заклао сам их око осамсто“,
диже се и: „До виђења!“ Упамтио сам то.
(„Упамтио сам то“ – Максимовић 2016: 9)

Колоквијално: „до виђења“, на крају, поред сугестије лаконског става кољача према предметима / жртвама својих злочина, упућује и на могућност / извесност поновног активирања овог неименованог убице у неким, још неименованим, будућим клањима:

Одлучујући песнички учинак везан је за прозаизован поздрав „до виђења“, јер – испод привидне неузнемирености песничког посматрања – очитује неку не-

одгонетљиву уобичајеност кољачевог повратка као свакодневно искуство, као скривено лице неубрзале стварности. Кољач се, дакле, вечно враћа. Зашто би нас то узнемиравало? (Ломпар 2016: 76).

1. Поетика традиције: исходишта

Ако погледамо Максимовићеву песничку збирку *Бол*, видећемо да се за њу песник припремао од почетка свог књижевног рада. Позиција детета и дочаравање начина говора, наивне детиње свести, мишљења и чуђења пред свакодневицом и загонетношћу света, импресије невине и необичне (в. Радојчић 2006: 89), особито су карактеристични за циклус „Детињство“ из Максимовићеве прве збирке *Сивац њог ујијачем* (1971).

Говорећи о јединственом интегративном језгру Максимовићеве поезије, превасходно у вези са *77 сонета о животињним радостима и тешкоћама*, Милан Орлић посебно издваја јединствену песничку позицију, боље речено,

песничку ситуацију аутора који је две деценије стрпљиво градио и дограђивао своје песничко вјерују у погледу поетског става према тематизацији животних радости и тешкоћа, односно према песничкој митологизацији свакодневног живота у сонетној форми (Орлић 2011: 20).

У збирци песама *Бол* перспектива се помера са историјског искуства на породичну драму *лирској субјекта*, који из самог средишта разорне патње и бола пева о трагичним историјским збивањима. Лирски јунак се удваја и мултипликује. Мења се тачка гледишта и позиција наратора („овај што пише“). Живот се одвија у сенци страха. Мио страха.

Од почетка свог лирског певања Мирослав Максимовић давао је мутне сигнале о породичној трагедији која се одиграла августа 1941. године у западној Босни, када је породица његове мајке Стоје

Узелац, у усташком масакру, побијена и затрta у сеоској јами Безданки, а сама мајка се, као тринаесто-годишња девојчица, неким чудом извукла из јаме и спасла. О томе, поред 14 антологијских сонета, говори и потресан (ауто)биографски текст „Мио страх: трагом предака“, из којегa је збирка сонета и изнедрена. Овај прозни текст лирски исповедно говори о суочавању песника са попрштем и околностима страшног злочина у сведочењу савременика, али и са мајчином животном траумом. Напослетку, са самим собом:

Може ли страх бити мио? Не знам, можда и може. Моја мајка је, годину-две пред смрт, а после можда-ног удара, рекла да осећа да је читавог живота била у неком тихом страху. Од чега? Од људи? Родила се у месту које се зове Миострах. И ту је, у четрнаестој години, завршила први живот. Други је, до осамдесете, провела, у чудном страху, а да никад више није отишла тамо. Живот страх. Миострах (Максимовић 2016: 43).

Иван Негришорац без двоумљења наводи да је „Упамтио сам то“ антологијска и, истовремено, вишеструко контекстуализована песма:

Песма је први пут објављена у загребачком часопису *Око* бр. 423, 2–16, 1988, стр. 19; потом у збирци *55 сонета о животињим радостима и тешкоћама*, Свјетлост, Сарајево 1991, стр. 58, а онда и у збирци *Избране њесме*, Народна књига – Алфа, Београд 2000, стр. 175. Измена у тексту је било веома мало и то само у трећем и четвртном стиху прве строфе. У часописној верзији ти стихови гласе: „велики нож забоден у грло једној свињи / и затим отрт на крвниковој надланици“. Већ прво књижно издање (1991) уместо „у грло“ имаће „под уво“, а у завршном стиху уклониће везник и увести инверзију: „велики нож забоден под уво једној свињи, / затим на крвниковој отрт је надланици“. О библиографским подацима види прилог Марије Јованцаи у зборнику радова *Поезија*

Мирослава Максимовића, приредили Славко Родић и Иван Негришорац, Матица српска, Нови Сад (Негришорац 2006: 37, фуснота бр. 2).

Како речима описати злодела и бестијалности које се речима не могу описати?! Никада хроничарска и историјска документа о злу не могу да побуде такве емоције као врхунска уметничка остварења. А за *Бол* се Мирослав Максимовић, несвесно, припремао читавог живота. Песме и мотиви из различитих стваралачких раздобља Максимовићевог певања и иначе се интертекстуално дозивају и корелирају показујући јединствено хуманистичко исходиште овог певања:

Поезија Мирослава Максимовића захтева приступ који подразумева „хватање“ кончића који повезују стихове и мотиве који се „селе“ из песме у песму, из збирке у збирку. Тако ће се увидети да његовим раним књигама доминира мозаичка структура, и тек када се то схвати, може да отпочне херменеутичко, па и есхатолошко тумачење ове поезије (Ђорђевић Б. 2011: 6).

Као важан део поетике Мирослава Максимовића у интегралном смислу показује се поглед на стварност кроз призму дечјег погледа на свет („Моменат инфантилности, инфантилности која је стваралачки пожељна, неодвојива је од Максимовићевог песничког подухвата“ – Орлић 2011: 21).

У збирци *Мењачи* (1972) срећемо мутне асоцијације на страшне догађаје из детињства, везане за метафору лађа које плове низ Саву:

Над Београдом је балон
са затвореним ваздухом.
Молим се: бар мало
дуни ветре!

Равницу познајем: Срем,
а десно и непотребно – Банат.

У Бачкој сам се родио, али и пре
овуда сам пролазио: Сеобе.

Дунав – црево усисивача
за прашину; панонски тепих.
Са рукава историјског шетача
отпада труње и понека година.

Као васионска мрва,
случајно пала –
41.

За ручком, на салвету.

(„Лађе низ Саву“ – Максимовић 1972: 40)

„На топлој обали Саве“ „страшни људски строј“
прелази преко људи, а авиони, уз „подршку кише и
граната“, довршавају започети злочиначки посао:

Када је страшни људски строј
прешао преко људи,
нежно-плави небески крој
довршавали су авиони.

[...]

Имао сам снаге да у слој
живота уметнем слој папира,
да склопим свеску на топлој
обали Саве, крај речи.

(„На топлој обали Саве“ – Максимовић 1972: 41)

Представа Армагедона, есхатона смисла и ци-
визацијског (не)разбора, обавља се уз уобичајене
реквизите маљева, секира, и иних оруђа којима се
врше „брзи људски обрачуни“ са дрвећем, иза којих
остају опустошене ледине, пањеви и страшни траго-
ви *дрвокоља*:

Дубље у шуми, у влажној трулежи
где дрвосече руше нежне смреке
(згрануто грање са видика бежи,
младо на маховине пада меке),

бију маљеви, секира галами,
врше се брзи људски обрачуни,
док забезекнути пањеви се сами
не забелесају – хајде, душе, дуни! –

Јутарња магла с бојишта се диже,
а стаза избија, по вучјем трагу,
на пропланак, двеста метара ниже,

до колибе где, стишавши дисање,
црни радници обнављају снагу
на избјељеном папиру, писањем.

(„Армагедон“ – Максимовић 1991: 12)

Упоредо се може сагледати и песма „Коса и маљ“
(*Сонети о живојним радосћима и тешкоћама*):

Коса откида главе свему што расте,
укида биље, реже малена тела
(салату справља за богове, ил краве),
сечивом оцењује природна дела.

Маљ удара дрвене главе стубова,
утерује натраг у земљу све оне
што су хтели да крену изнад рубова,
да под капима у ваздуху зазвоне.

Неће, сине, трајати ваљда довека
време лагане косе и тешког маља!
Хуји ли доба трава, стуба-човека?

Да израсте све што расте како ваља.
Да усправност буде тиха слутња неба.
Да доле, у трави, чује се шум хлеба.

(Максимовић 2009: 197)

У двосмисленим играма речи скрива се низ асоцијација на злехуду судбину која чека човека у мучионицама светских метафизичких казамата. Само оруђе злочина (лакокрила коса и тешки маљ) вишеструко је контекстуализовано. Доминира антропоцентричност певања које обавија засад историје подупирући трошно здање људскости стаблом „стуба-човека“.

Вертикална позиција песника и поезије у опасности је да буде посечена или сабијена под земљу људском агресијом. Уз опојно певање трава и храпави хук млина хлебодавца („шум хлеба“) врши се програмско обраћање потомству („Неће, сине,

ваљда трајати довека...“), са надом да се доба епохалног губилишта људскости никада више неће поновити у таквом облику. Силе деструкције су високо аутоматизоване, радње наизглед потпуно независне од човекове воље („Коса откида главе“, „укида биље“, „реже малена тела“, „сечивом оцењује“; „маљ удара“; „утерује натраг у земљу“...)

И у сонету „Реке (По Херодоту)“ клатно историје дотиче се несувислог клања људскости на обалама светских река (небеских, али и српских): „Човек коље човека држећи га за браду“. Истовремено, у терцетима се контрастира вечита невиност река и њихово метафизичко *усојсйвење* у надљудску (нељудску?) висину и тишину:

Јер теку невине реке мирно, безобзирно,
и зато над рекама највећа је тишина,
под мостовима зато највећа је висина.

Зато изненада, у виру вечно прозирном,
сред тешког времена, може напаћено око
да види коњаника модрог. Јаше дубоко.
(Максимовић 2009: 198)

„Други сонет о пијењу пива“ дочарава нам атмосферу задимљених пивница у освит фашизма. Све је обично, свакодневно, реч је о ноторној банализацији зла. Присутни су ситни службеници, ту је и неки „Шваба задригли“. Лирски субјекат заузима удобну позицију посматрача („један тек пристигли“) и сведока. Овде је делатан исти механизам преноса значења са људи на ствари и појаве, поступак обезличавања, одвајања радњи од њихових носилаца, процес оживљавања предмета, привидна аутономија предмета (кригле пива) уз метонимијско представљање људи као одеда, гомиле кошуља (црнокошулаши), уз злослутни наговештај есхатона, као и у збирци песама *Бол*:

Одједном изнесу стотину кригли
за ознојену гомилу кошуља;

блед се службеник из сале одшуља,
за њим одмагли и Шваба задригли.

На поздрав пиву сви су руке дигли,
сви стоје, с хреновкама у стомаку;
крај улазних врата, црн у буцаку,
збуњено стао један тек пристигли.

Нико га не види, јер пивски поздрав
поносно шири стотину ноздрва:
„за криглу спремни!“, „зиг хајл!“, или „вива!“.

И лампе клати ритам овација,
снажне акције радост свима прија.
Расте, у пари, сабласт мрког пива.
(Максимовић 2009: 199; подвукао Б. С.)

Уз колоквијални приказ једења и разговора о празничном ручку, повремено заискре метафизички просеви ножева као страшног оружја чије су оштрице „лукаво сјајне, / увек приправне да боду и секу“. Готово да је опипљива атмосфера метафизичког страха и егзистенцијалне стрепње, која сигнализира духовну пустош окупљених за столом у том собном ритуалу клања и злочина, без колских мелодија и песама које прате свечарски об(р)ед („А опет соба дубоко је пуста. / Нигде певања, ни кола. Нашега.“). Тако долазимо до посмртног сијања очију печеног брера, које симболизују метафизички сјај жртава „последњих у веку“:

Сијају и очи печеног брера.
И та два сјаја последња у веку
нестају у диму попушених „драва“.
(Максимовић 2009: 200)

2. Фолклорно-митски обрасци

- а) Лексички обрасци:
лексеми и фразеологизми

У збирци песама *Бол* епитети су од посебне важности за дочаравање атмосфере архаично-митског, фолклорног, староставног: облаци су **мрачно-сињи**;

ко **мирна марва** дотерана раја; **љута** секира; „мамузала **царске** туђе атове“; „**жежене** ракије и хлеба **бела**“; „**дрвног** огњишта“; „под Грмеч **светле** пале дивизије“; и сл. Ту су и архаизми и фразеологизми: „раја“; „инсани“; „чакија“; „буна“; „смиље“; „ватра с огњишта“; „седморо влашића“ и др.

б) Понављање и митско-магијске формуле

Понављање синтагми и делова стиха у функцији је призивања дубинских структура традиције. Употреба митско-магијских формула у складу је са архетипским зазивањем предака: „До Дурцића гаја, Дурцића гаја“; „Секира, секира, мили члан куће“; „Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан“ и др.

3. Тематско-мотивске и жанровске паралеле

а) Епске песме и баладе

У збирци се хотимично евоцирају стихови, мотиви и јунаци из епског света („Милош, Марко и виле“; „светле дивизије“ које су „пале под Грмеч“; откинута рука призива у колективном памћењу баладу о смрти Мајке Југовића и сл.):

Управо тај процес историјско-митске фузије нуди и објашњење због чега се у *Болу* елементи непосредно преузети из народне поезије (углавном епске, али понекад и лирске, као у случају оног струка „смиљ[а]“, тог традиционалног знака дјевојачке милоште, који се помиње у сонету са називом „Глава“) јављају са готово истом учесталашћу као и историјске чињенице. Нису, наиме, невине жртве ту без разлога више пута назване „рај[ом]“ („Код Дурцића гаја“). А та „раја“ такође није случајно жељна „жежене ракије и хлеба бела“ („Нога“), као што ни рана на мајчиној мишици не постаје тек тако све „љућа“ („Бол“). Но крајње сазвучје историјске и митске димензије остварује се можда најпотпуније у слици оне „рук[е] откинуте[е]“ („Рука“), у евокацији језивог призора из исто-

ријске стварности унске јаме, у коме као да одјекује и предсмртни лелек Мајке Југовића, као једног од средишњих архетипа Максимовићевог *Бола* (Ракић 2016: 97–98).

Укључивање мотива, формула, ликова и стихова из народне епске поезије посебно је обележило Максимовићеву збирку *Небо*:

Није могао остати неуочен Максимовићев поступак укључивања мотива, ликова и стихова из српске народне поезије у своје песме. Не знамо из чијег је, личног или колективног, сна долетела она пчела у раним стиховима, али од трамваја као „металног јунака из народне маште“ до, нимало иронизоване, савремене Косовке девојке, или пакленог терапеута под именом Балачко који „помаже људима да то не буду“, наилазимо на дискретно или непрекинуто проткивање елемената из усмене песничке предаје. Упориште које песник проналази у усменој традицији поглавито је етичко. То је она тачка где се етика и поетика огледају једна у другој, и заправо су једно и недељиво (Хамовић 2006: 24–25).

б) Прича о животињама

Стих „Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан“ тананим асоцијативним током упућује читаоца на чувену причу о животињама „Јарац живодерац“. Да не заборавимо, радња у причи о животињама одвија се у лисичјој **јами**.

И тако пођу. Кад дођу пред јаму, повиче зец: „Тко је у тетиној јами?“ А јарац изнутра одговори: „Ја сам јарац живодерац, жив клан недоклан, жив сољен недосољен, жив печен недопечен! Зуби су ми као колац, прегришћу те као конац.“

Вук, медвед и лав прођу на исти начин. Онда долази на ред јеж:

На то му јеж рече: „Ја сам јеж, свему селу кнез, савићу се у трубицу, убошћу те у г...у.“ А мој ти јарац бјежи! („Јарац живодерац“ – Самарџија 2002: бр. 66).

Без претензија да помислимо да је песник хотимично унео елементе приче о животињама у своју збирку, морамо ипак нагласити да овим сплетом асоцијација народна прича о животињама у Максимовићевој поезији постаје Прича о Животињама.

в) Поетика шаљиве приче

Иронија и хумор су важна поетичка средства којима Мирослав Максимовић гради комплексна значења своје поезије. У наизглед објективној и дистанцираној наративи у *Болу* ти наговештаји шаљивих обрта иду само до одређене границе, оне која неће угрозити тематску структуру збирке као кенотафа, у коме се уједињују времена (1941–2007) и простори (Бачка – западна Босна) и спаја општељудска историјска перспектива са митском дубином времена и породично-личном трагиком:

Глава има разних, с косом, без косе.

Људи на врату обично их носе.

(„Глава“ – Максимовић 2016: 19)

г) Легенде и предања

Помињање седам Влашића у збирци широм отвара фолклорно-митски репозиторијум традиције. Влашићи су народни назив за *Плејаде*, звездано јато у сазвежђу Бика, за које су од древних времена везана различита митолошка тумачења и објашњења.

Мајке са децом, седморо влашића,

слећу небеска озвездана бића

у понор јама као јата тића...

(„Мајка“ – Максимовић 2016: 29)

У народним причама, веровањима и обичајима Влашићи су група од шест или седам звезда. У мно-

гим крајевима постоје веровања да су то шесторица браће и једна сестра. У народу се по Влашићима одређује време. Верује се: када се појаве Влашићи, сељаци знају колико има до свитања, и тада треба предузимати неке пољске радове (косидба). Негде се каже, када се Влашићи појаве с истока: „Пробудила се квочка с пилићима.“

Гдешто Влашићи имају у народу специјална имена. У Шумадији Влашиће звезде сељаци држе као седам брата и зову их: Мика и Миока, Рака и Раока, Орисав и Борисав и седми Милисав. Други их опет овако називају: Воле и Волета, Рале и Ралета, Миле и Милета и Мали Пржожак. У Босанској крајини оне прве две звезде у Влашићима зову се Миле и Милета, друге две Вуле и Вулета, за њима три су Шкора, Вора и Бариша, а задња је девојка Мизулинка. У Жичком срезу стари људи приповедају да Влашићи носе ова имена: Вао и Ваока, Мио и Миока, Скарабојо и Борисав и Мали Биљурак. У Конавлима кажу: Але и Алета, Шурко и Бурко и Мали Мишурко (Ђорђевић Т. 1958: 54).

И у народној прози можемо наћи бајке о седам Влашића. И у њима се говори о сукобу добра и зла: „У једном вилајету бејашу две велике царевине: у једној је царовао цар Петар, а у другој цар Татарин“ (Ђурић 1990: бр. 23, 207–213; први пут објављена у збирци Ђорђа Којанова Стефановића *Српске народне ѝпријовешке*, Нови Сад 1871, под насловом „Опет седам Влашића“).

д) Поетика тужбалице:
наопако, мртвачко коло

На поетику тужбалице особито упућује помињање кола од костију у јами и Љубице као срне. Ако је Љубица срна, онда је и коло љељеново. Коло вечне младости, на дну унске јаме.

ђ) Сабор у јами

Сабор покојних а неупокојених предака одржава се у јами Безданки уместо на гувну, око „дрвног огњишта“. Или, како је то уобичајено у епској поезији, око Грачанице, Самодреже цркве, „на убаву на пољу Косову“:

Биће отмености, суве радости
кад заигра коло вечне младости:
све наше лобање и крте кости.
(„Јама“ – Максимовић 2016: 31)

3. Усмена формулативност: анимизам; пословички (гномски) стил, библијски стил

а) Анимизам (оживљавање природе, предмета и ствари)

У песничкој збирци *Бол* предмети су оживљени, ствари онеобичене и туђе, свет је деперсонализован. Људи су претворени у одећу, гестове, предмете, ствари. Тело је декомпоновано, простор људскости делегитимизован (јама Безданка). Деперсонализација живота дата је техником усмене формулативности којом се детиње импресије чуде пред стварима оживљавајући их у машти и претварајући их у нешто друго. Тако се одвија „аутоматизација људскости“, брутална механизација живота, мрачна перцепција чудовишне стварности (в. Радојчић 2006: 89).

б) Пословички стил

Максимовић у *Болу* користи пословичне формулације које почивају на кондензованој радњи и спрегнутом изразу. Разговорна ситуација постиже се гномском формулацијом исказа, укључивањем дубинског комплекса традиције у колоквијалне реченичне артикулације. Човек је у *Болу* постављен у

центар пословичних формулација, при чему се у дословном или фигуративном значењу, као и у пословицама / изрекама аутономно описују одређени делови тела: глава, руке и ноге, кост, срце, крв и – душа (в. Самарџија 2008: 13–45).

Висок степен заступљености конкретних појмова и глагола у *Болу* индиректно потврђује основно обележје кратког говорног облика, који представља „инвентивно формулисан закључак из животног искуства“ и „језгровито изречено опажање прихваћено у традицији“ (Милошевић-Ђорђевић 2000: 182).

И у Максимовићевој збирци елипса, која у стилистици означава изостављање свих реченичких делова чији се смисао подразумева, представља једну од одлика пословичког стила: „Ми о вуку, а вук на врата.“

Мисле да су за нас пронашли јаму –
у њу давнашњу своју скрише таму.
(„Јама“ – Максимовић 2016: 31)

Свој свога над јаму води, ал’ опет
неће у јаму да га тура
(Вук, *Пословице*: бр. 4883, 4884, бр. 446)

Глава има разних, с косом, без косе.
Људи на врату обично их носе.
(„Глава“ – Максимовић 2016: 19)

Глава је скупља с језиком него без језика.
(Вук, *Пословице*: бр. 668)

Глава је старија од књиге.
(Вук, *Пословице*: бр. 669)

в) Библијске параболе и славјанизми

У структури збирке може се наслутити сакрална дубина хришћанске традиције: „Капну крв због црне купине трна, / Љубица искочи из грма срна / Тад прође мимо униформа црна“ („Дечји свет“). Када отац одлази да меље „вреће вечног жита“, поред литургијског подтекста, уместо кише прска

ситан „дажд“. Уместо одеће чија је функција да метонимијски представи крволоке у есхатону клања и обесмишљавању људске природе, користи се славјанизам „одежда“ („Одежде црне које су тог лета / сишле на Уну из свог тамног света“). Ови славјанизми (црквенословенска лексика) нису случајни. Они целом збивању дају свечани религијски подтекст и на свим нивоима структуре универзализују значење *Бола*.

Литургијски подтекст особито се наглашава у насловној песми „Бол“, у којој се описује сабор мртвих предака у јама. Нижући оксиморонска питања на која лирски субјект нема одговор („Да ли ће умрети ко је мртав жив?“; „Јамског ли времена бити апостол?“), долази се до сцене која подсећа на славску свечаност и последњу вечеру кнеза Лазара, али не у епском него у хагиографском расветљењу „косовског циклуса“ Васка Попе:

Да ли смо цели, или само пола,
па половине седну око стола,
ручају вечност, бежање од бола.
(„Бол“ – Максимовић 2016: 33)

Сви седе провидни за столом
и виде један другоме звезду у срцу.
(„Вечера на Косову пољу“ – Попа 2001)

4. Структура: ритам, рима, интонација

а) Ритмички обрасци

У збирци песама *Бол* рима је најчешће мушка или женска, парна у катренима и узастопна / нагомилана у терцетима. У првом сонету средишног дела збирке преовлађују мушке, једносложне риме, типа врат-брат; кук-струк; мук-звук („Код Дурџића гаја“). Као откуцај сата, или срца, ове одсечне риме ритмички интензивирају неопозивост основних песничких порука. Ритам стиха је на тај начин убрзан и разигран. Томе доприносе и набрајања, таутологије,

крњи перфекат, елиптичне реченице, испуштање глагола, асиндетско низање именица:

... обишла све шуме, брда, долове,
спремна за војску, за плуг и волове.

Прошла све векове, и све ратове,
мамузала царске туђе атове,
хтела што морала, снала што хтела,
жежене ракије и хлеба бела.

(„Нога“ – Максимовић 2016: 23)

За разлику од прве песме, у средишним сонетима је, скоро доследно, спроведено римовање парном римом у катренима и узастопном у терцетима. Уз елиптичне, гномске и колоквијалне облике, катрен се може разложити на два дистиха, што нас приближава разиграном темпу **бећарца**, или пак **ојкаче**. Рецимо:

Ој, гарава, гдје си била прије,
Док се лола оженио није.
(Грујичић 2017)

Волим Милу, а нана ме кара:
„Мила ћери, не узми бећара.
У Миле је кућа без воћара,
На баци му врана се одмара.
(„Волим Милу а нана ме кара“ –
Народне њјесме Коргуна 1987: 81)

Контраст између разиграног, полетног дистиха бећарца управљеног животу у свим његовим (посебно чулним, спољашњим, материјалним) манифестацијама, интонација певане песме са подтекстом крајишке колективне традиције, и тематизација колективног ужаса, непојамног зла и страшног живота после смрти, показује да песма делује „упошљавањем“ целокупног културног памћења, али и архетипских образаца колективно несвесног.

б) Морфолошки обрасци

Глаголски облици, времена и стања:

– **облици пасива** („дотерана раја“; „дотеране жене, деца и старци“) служе као основно средство указивања на безличност радње и нељудску аутономију злочина од злочинаца.

„Доведени су као марва на клање“. У овом једноставном стиху постројен је страشان ред мученика повезаних у ниску крвавих телеса која ће покорно и без роптања приступити кланици која их чека, и где ће их, лишене имена и људског достојанства, као марву, поклати и побацати у разјапљено ждрело пакла.

– **аорист** доприноси оживљености песничке слике, артикулисању безумних чиновца који као да се нису одиграли у прошлости (1941) већ се одигравају сада, и ту, пред нашим очима: („маљева, брадви **крнуше** ударци“; „Овде **пуче** глава, онде **оде** врат“; „заједно **падоше** мајка, сестра, брат“; „Тада сви инсани којима **служих** / почну да дрхте. Свети страх им **пружих**.“ („Нож“); „Нога откинута. Та предака сен / кад **крочи** над јаму, **застаде** за трен, / историју **сручи** у мрак отворен.“ („Нога“); „**капну** крв због црне купине трна, / Љубица **искочи** из грма срна. / Тад **прође** мимо униформа црна.“ („Дечји свет“).

– **приповедачки презент** доприноси утиску свакодневног живота, банализовању злочина (зло је банално по себи) и колоквијализацији исказа: „Банем у колибу, банем у стан“ и сл.

в) Синтаксички обрасци:

– **инверзија**: „кривим сечивом месечевог сјаја“; „ко мирна марва исечена раја“; „вечности мук“; „као плеса звук“; „Глава је Ђорђе, из нужде буна хук, / глава је река, живота снажни бук“; „И када из тела по њој крв прска, / глава је свемир, која мисли трска. Глава откинута. Глава је српска“ („Глава“).

г) Звуковни обрасци:

– **асонанца, алитерација:**

...над нежним грлом врховна сам рука,
крајња истина, крклање злог звука,
последњи просјај, и последња мука.

(„Нож“ – Максимовић 2016: 17)

– **апострофа:**

Руко, ручице, које више нема
непостојања ти си лична тема.

(„Рука“ – Максимовић 2016: 21)

– **контраст, оксиморон, парадокс:**

Мисле да су за нас пронашли јаму –
у њу давнашњу своју скрише таму.
Мисле да им јама даје имања –
јаме је тајна њиховог немања.

(„Јама“ – Максимовић 2016: 31)

Да ли ће умрети ко је мртав жив?

(„Бол“ – Максимовић 2016: 33)

– **фразеологизми, колоквијализми:**

„деца као деца“; „банем у колибу, банем у стан“
(„Нож“ – Максимовић 2016: 17);

5. Историјски догађаји и опште искуство

У *Болу* се тематизује породична трагедија кроз призму општељудског искуства. Поред покоља из 1941, евоцирају се и други догађаји који су обележили историју српског народа: косовска легенда, Први српски устанак, Други светски рат, бомбардовање Србије 1999. године.

Мислим да у поезији (и уметности) ништа не пада изненада, с неба па у ребра. У поменута два сонета, непосредно се помиње тај догађај, али и у низу песама из ранијих књига налазе се алузије на њега. Чак, у насловној песми прве књиге, „Спавач под упијачем“, један детаљ који је и мени личио на случајну метафору („спава ко заклан“), у ствари је просјај далеког погледа на породичну историју. Али, у уметности, припреме су најчешће несвесне, нејасне, без рацио-

налног плана, могу дуго да трају, а онда изненада – и наизглед нагло – преточе се у дело, јасно и свесно. Тренутак у коме се то догоди увек је прави, кад је једино могућ истински властити израз (Максимовић, „Јаме бола никада нису закопане“ – *Новосћи*, 5. 2. 2017. Разговор са Драганом Богutowићем).

6. Телесни контрапункт: представе тела и телесног у збирци песама *Бол*

Губитак телесног интегритета је губитак сопства, распад индивидуалности, ишчезавање личности – свега онога што конституише човека као јединку. У *Болу* тело постаје деформисано, лишено физичких димензија. Усташким покољем укида се неотуђиво право тела да гарантује јединствену посебност сваке јединке.

Рашчлањавање и фрагментаризација у *Болу* постају важни поетички поступци. Тело се декомпонује, растаче, распредмеђује, као у футуристичким причама Станислава Лема (Мајевски 2011: 149–181). Предмети се очовечују. Људи се метонимијски представљају спољашњим манифестацијама, постају црне униформе, тамне одежде. Простор се делегитимизује. И људи у њему. Кућа више није кућа, сабор је у јами, огњиште затрављено, породица унета у културу памћења, будућност заложена као талац прошлости.

У песничким сликама доминирају поступци парцелизације: човеково тело се декомпонује на саставне делове (глава, нога, рука). Бол покреће из јаме претке, живот и људе, тело и дух, породицу и Бога. Истовремено, на делу је сурова механизација човека. Рашрафљеност удова, интеракција између човека и машине. Тело више нема границе које га чувају од спољашњег света (апотропејска функција) и повезују га са њим (социјална функција). Телесно се излива преко граница тела.

7. Структура збирке: сонет и бол

Структура збирке *Бол* подражава структуру уводног сонета. У ствари, уводни и излазни сонет дати су као песнички оквир или обгрљени стихови у катрену („Упамтио сам то“, и „Упамтио сам то, II“). Месо збирке, средишни део њен чини страшна и дирљива повест о мајци, оцу, деди и породичној трагедији Узелаца у јами Безданки. Мајсторски сонет, магистрале, не постоји. Али постоји прозни текст који представља исходиште и епилог збирке.

Песма започиње и завршава се истим исказом („Упамтио сам то“), који упозорава на важност и упечатљивост искуства које песник кроз свест лирског субјекта евоцира и износи пред читаоца. Три повлашћена места (наслов, те први и последњи исказ) довољно изразито истичу да је реч о догађају који, ма колико припадао сфери сеоске свакодневице, или баш зато, представља изврсну основу за презентовање нечега необичног и зачудног, нечега у чему се отелотворује суштинска ирационалност човековог живота. Усред таквог живота, округлог и инферналног без праве свести о округлости и инферну, појављује се песнички субјект који се усуђује да све то опази и искаже крајње ненаметљивим ставом чистог посматрача. Тај субјект је, дакле, биће које уме да посматра, али уме и да памти и да у свом сећању врати упечатљивост опаженог феномена. Он зато истиче да је упамтио описане догађаје („Упамтио сам то“) и да се њих сећа (на два места истиче ту глаголску конструкцију: „Сећам се крви...“, „И кољача се сећам...“), због чега се неодољиво намеће закључак о важности и необичности тог наизглед сасвим неважног и обичног догађаја (Негришорац 2006: 38).

8. Интертекстуалност: *Бол* и *Јама*

С обзиром на тематско-мотивски регистар, нужно се намеће поређење Максимовићевог *Бола* и *Јаме* Ивана Горана Ковачића (в. Ломпар 2016: 71–91). *Јама* је, уопште, најстрашнија осуда рат-

них злочина, ужасних бестијалности и страхаота за време Другог светског рата. Истински ангажовани песник, који је свој ангажман платио животом, Иван Горан Ковачић је непојамне страхоте и зверства зликоваца преточио у потресну поему која, и својом структуром, и формалним савршенством, и садржином, исказује веру у победу уметности над злочиним. Својом визионарском симболиком и реалистичко-натуралистичким сликама, понорном метафориком и готово опипљивим призорима језивих мука, ужаса и бола, Горанова поема *Јама* је снажан протест великог хрватског песника против свих видова дехуманизације човека у рату.

Као и у *Јами* Ивана Горана Ковачића („Крв је моје свјетло и моја тама“), само на другом нивоу поетске семантизације, у Максимовићевом *Болу* на делу је оштра поларизација људи светлости и људи таме. Али не само људи, него и ствари, предмета, покућства, природе.

У *Јами* су кољачи пластично представљени, они су активне фигуре, ординирају на сцени. У прилици смо да их подробно осмотримо, наге до паса, острвљене на крв, патњу и сузе. Дехуманизовани су, али у људском облику. Уз стална питања и недоумице из ког то подземља људске подсвести пристижу ове окрутне и бестијалне звери?! У *Болу* пак не постоје људи који врше злочине. Они су дематеријализовани, бестелесни, лишени људског обличја. Сами глаголи који упућују на стравична зверства дати су у пасиву, безлично, као да се њихове бестијалне радње врше саме од себе, по некој, и нечијој, слепој, неумитној вољи и логици, која се не да нити разумети нити предупредити. Сам чин је такође декомпонован. Од појединачних замаха, дробљења, резова, ломљења, кркљања, јаука, твори се интегрална представа о Злу. Опис као да је преузет из народне поезије. Можда највише подсећа на опис мучења младих Црногораца у спеву Ивана Мажуранића *Смрти Смаил-аге Ченгића*: „Крцну колац неколико пута, / звизну пала неколико пута...“

9. Породична и лична трагедија

Ово је сонетни венац о мајци. И кад се не пева из мајчине перспективе, промишља се судбина оне која је врховни законодавац живота, метафизички браник пред смрћу. Античка је, овидијевска мисао којом је прожета песма о мајци: „Јер мајке постоје као природа.“ Овде се нема шта додати нити одузети. И почетак другог катрена:

Мајке су ко трава: згажена ногом,
одмах се усправи. Наставе с Богом
да стоје у свему и трпе мирно
не би ли их синак руком додирно.
(„Мајка“ – Максимовић 2016: 29)

Уз мајку иду Влашићи, и дробност, и постојаност, и вечност. Као што је то природа. Или Бог. Мајке су једино што је у природи и животу јаче од смрти. Чак и када су тако ситне и крхке:

Ситна, у подруму високе болнице,
тихих апарата везале је жице...
(„Упамтио сам то, II. Смрт Стоје
Узелац“ – Максимовић 2016).

Завршни сонет је несумњиво антологијски. Вертикална перспектива истакнута је већ у првим стиховима, у којима се мајка налази „у подруму високе болнице“. Подрум, као подземље, асоцијативно ће нас довести до ждрела унске јаме:

...спустила се сенка у наручје таме,
легла међу своје на дну унске јаме.

У тренутку можданог удара, крв из унске јаме се ослобађа и попушта кочнице затомљене мајчине трауме. Антологијски су стихови који прате мајчин одлазак из живота:

Мозак притиснули крв и моћна јава
двадесетог века, бежање и клање
кратко одмарање, па бомбардовање –

све то је поднела стидљива доброта
коју танке цеви воде из живота
да први пут мирно негде се наспава.
(„Упамтио сам то, II. Смрт Стоје
Узелац“ – Максимовић 2016: 39)

Мајка у *Болу* представља ону „стидљиву доброту“ која, прикопчана на тихе апарате поезије, и танке болничке цеви стихова, које посредују између живота и смрти, остаје за вечност упамћена у Максимовићевим антологијским сонетима. Може се говорити о лековитом дејству уметности и у најстрашњим околностима човекове патње и бола.

У подтексту збирке *Бол* разбокорила се хтонска симболика јаме Безданке, која изискује жртве, као ждрело нечастивог, зев празнине, станиште демонског, пребивалиште нељудског. Отуда је, поред историјског контекста, у *Болу* делатна и колективна архетипска матрица. Патину емоционалног сећања заступају лирски, субјективно-породични елементи. Породично, лично и историјско искуство срстају у митологему бола. У бол сонета.

Извори

- Грујичић, Ненад. *Пјевај, ори, ѓрозоре ошвори – крајишке ојкаче*. Београд – Сремски Карловци: ЈМУ Радио-телевизија Србије: Бранково коло, 2017.
- Ђурић, Војислав. *Анѓолоѓија народних ѓриповедака*. Треће издање. Београд: СКЗ, 1990.
- Караѓић, Вук Стефановић. *Срѓске народне ѓсловице*. Сабрана дела В. С. Караѓића, књ. IX. Прир. Мирослав Панѓић. Београд: Просвета, 1987.
- Максимовић, М. *Сѓаваѓ ѓод уѓијачем*. Београд: ДОБ, 1971.
- Максимовић, Мирослав. *Мењачи*. Београд: Просвета, 1972.
- Максимовић, Мирослав. *55 сонета о животињним радостима и шешкоћама*. Сарајево: Издавачко предузеће „Свјетлост“, 1991.

- Максимовић, Мирослав. *Шайаи кише о слободи*. Изабране песме. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“: Просвета: Народна библиотека Србије, 2009.
- Максимовић, Мирослав. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016.
- Народне њесме, њословице и слике из живоџа и обичаја Срба на Кордуну*. Књига II. Сакупио и уредио Станко Опачић-Ђаница. Загреб: Просвјета, 1987.
- Попа, Васко. *Сабране њесме*. Београд – Вршац: Завод за уџбенике и наставна средства; Друштво „Вршац лепа варош“, 2001.
- Самарџија, Снежана. *Народне басне и њриче о живоџињама. Анџолоџија*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2002.

Литература

- Делић, Јован. „Камена успаванка спавача под упијачем и под поњавом“. *Мирослав Максимовић, њесник: зборник радова*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2006. 63–86.
- Ђорђевић, Бојан. „Дозивање“ песама: кратак оглед о раној поезији Мирослава Максимовића“. *Поезија Мирослава Максимовића: зборник радова*. Прир. Нада Мирков. „Десанкини мајски разговори. Књига 27. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011. 5–11.
- Ђорђевић, Тихомир. *Природа у веровању и њредању нашег народа*. I књига. Српски етнографски зборник. Књига LXXI. Београд: Српска академија наука, 1958.
- Ђорђевић-Милошевић, Нада. *Од бајке до изреке*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
- Илишевић, Милена. „Сонетни дијалог Мирослава Максимовића и Стевана Раичковића“. *Поезија Мирослава Максимовића: зборник радова*. Прир. Нада Мирков. „Десанкини мајски разговори. Књига 27. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011. 49–63.
- Кољевић, Светозар. „Поезија од обадва света“. *Мирослав Максимовић, њесник: зборник радова*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2006. 11–20.

- Ломпар, Мило. „О болу постојања“ (поговор). Мирослав Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016. 71–91.
- Мајевски, Павел. „Човек са машином. О једном виду протока знања у стваралаштву Станислава Лема“. *Тело у словенској фуџурофанџасџици*. Ур. Дејан Ајдачић. Београд: SlovoSlavia, 2011. 149–181.
- Максимовић, Мирослав. *О књиџама и живоџу*. Београд: Народна књиџа – Алфа, 2001.
- Максимовић, Мирослав. „Јаџе бола никада нису закопане“. *Новосџи*, 5. 2. 2017. (Разговор водио Драган Боџутовић)
- Негришорац, Иван. „Пиктурални дискурс и ментална аура“. *Мирослав Максимовић, џесник*: зборник радова. Ур. Драган Хаџовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2006. 35–62.
- Орлић, Милан. „Између традиционалног и постмодерног песничког говора“. *Поезија Мирослава Максимовића*: зборник радова. Прир. Нада Мирков. „Десанкини мајски разговори. Књиџа 27. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011. 19–33.
- Радојчић, Саша. „Иронија и видови свакодневног“. *Мирослав Максимовић, џесник*: зборник радова. Ур. Драган Хаџовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2006. 87–104.
- Ракић, Богдан. „Од бола до идеалне општости“ (поговор). Мирослав Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016. 91–103.
- Самарџија, Снежана. „Пословице, благослови и клетве у усменој књиџевности“. *Књиџевносџи и језик*. LV/1–2, Београд: Друштво за српски језик и књиџевност Србије, 2008. 13– 45.
- Хаџовић, Драган. „Песма са чистине и глас из дубине“. *Мирослав Максимовић, џесник*: зборник радова. Ур. Драган Хаџовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2006. 21–26.

Boško J. Suvajdžić

SONNET AND PAIN

The Poetics of Tradition in the Collection

Pain by Miroslav Maksimović

Summary

The paper considers the poetics of tradition in the poetic collection / poem *Pain* by Miroslav Maksimović, starting from the historical themes that are mediated through a unique personal experience, a formal analysis of verse and rhythm, as well as the intonational melody of a song in contrast with the undertext of the collective tragedy. All of this shows the poem's effects achieved through conscious and artistic procedures that also involve archetypal patterns of the collective unconscious.

If we take a closer look at Maksimović's poetic collection *Pain*, we will notice the poet started the preparations for this collection from the very beginning of his literary work. The position of a child, conjuring the manner of speech of a naïve childlike consciousness, thinking and wondering at the everyday world and its enigma, impressions innocent and unusual – all of these are characteristics of the cycle "Childhood" from Maksimović's first collection *Sleeper under the Absorber* (1971).

The structure of the collection / poem *Pain* imitates the structure of a sonnet. The introductory and final sonnet are given as poetic frameworks or enclosed verses in a quatrain ("I remembered that" and "I remembered that, II"). The collection's flesh, its central part concerns a horrific and touching story of a mother.

In the poetic collection *Pain*, objects are brought to life, things are distorted and estranged, the world is depersonalized and deadened. People are turned into clothes, gestures, objects, things. The depersonalization of life is achieved through the technique of oral formulation, making children's impressions wonder at things, bringing them to life in their imagination, and turning them into something else.

Key words: sonnet, pain, poetics of tradition, phraseology, bećarac dish, proverb, decomposition of the body, story about animals, patriotic poetry

Светлана ШЕАТОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

svetlana.seatovic@gmail.com

БОЛ КАО ПАРАДИГМА СРПСКОГ НАРОДА

Сажетак: У раду се анализира збирка песама Бол Мирослава Максимовића у контексту ширих облика културне (не)самосвести и процеса потискивања злочина почињених над српским народом у Другом светском рату. Основа збирке Бол представља се као модел потиснутог бола који није прошао катарзу и залечење оних који су били сведоци страдања, и тиме се песнички текст контекстуализује у облицима културног и националног потискивања чињеница ратних злочина као личних трагедија. Те породичне трагедије као облици потиснутог бола представљају парадигму страдања српског народа у Другом светском рату. Књижевност није имала могућност да проговори катарзички пре новог страдања – осим у песми Ивана В. Лалића и драми Голубњача Јована Радуловића.

Кључне речи: бол, страдање, катарза, култура (не)сећања, самозаборав

*Нећу да прећућим; зигови су прећућали
И срушили су се. Ја, један, носим њих у себи,
Урасле у моју зрелост, неизговорене,
Испружених лица. Не моју да их ошерам
Из бескрајној сјаклој просјора ноћи без сна.*

Иван В. Лалић, „Опело за седам стотина
из цркве у Глини“ (1955)

Збирка песама *Бол*,¹ објављена 2016. године, представља значајан и сасвим посебан искорак из дотадашњег тематског језгра у песничком опусу Мирослава Максимовића. У формалном погледу *Бол* је наставак Максимовићевих врхунских сонета по којима је он већ одавно песник изванредне сонетне структуре у савременој српској поезији. Ипак, збирка *Бол* доноси парадигму много ширу од песничке, улазећи у просторе приватног, биографског и ширег националног и историјског контекста заборавља злочина почињених над српским народом у Другом светском рату. Посебан аспект ове збирке представља и то накнадно потиснуто сећање на страдање српског народа о коме се говори после новог рата, деведесетих година 20. века, и накнадних, већ свеже проживљених мука у Крајини, које су се прелиле преко Уне и стигле у простор Босанске Крајине.

Бол се раслојава на неколико нивоа. Први је аутобиографски слој збирке, потиснуто сећање Максимовићеве мајке као сведока страдања недужних сељака у јами Безданки од стране усташких локалних моћника и појединих муслимана у селу Миострах (Мијостра или Мјестра, како би се чуло у локалном говору некадашњих становника) покрај реке Уне, у јесен 1941. године, код Дурџића гаја на путу ка Цазину. С друге стране, *Бол* је отварање ране кроз

1 Збирка *Бол* објављена је уз изврсна тумачења историчара и критичара савремене српске књижевности, што је допринело јаснијем разумевању контекста и саме песничке структуре – видети: Мило Ломпар, „О болу постојања“, у: Мирослав Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја, 71–90; Богдан Ракић, „Од *Бола* до идеалне општости“, у: Мирослав Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја, 91–102. У збирци *Вољење Србије*, изабраних и нових песама објављених 2018. у Орашцу, поводом награде Одзиви Филлипу Вишњићу, нашао се завршни сонет „Упамтио сам то, II“ из збирке *Бол* као део тематског и личног језгра посвећеног мајци на самрти. Издање *Вољење Србије* прати и поговор Радивоја Микића, „Песничко лебдење изнад историје“ (117–132) као суштински текст који доноси нову анализу и збирке *Бол*, али и њеног контекста у оквиру тема историје и песништва у српској култури.

облике мајчине свести као целоживотног ћутања или бега од суочавања са болним и мучним сећањем које је део и колективно потиснутог памћења једне породице, села, ширег краја, па и блиског простора Крајине и целог српског народа. На трећем нивоу збирка је облик катарзичког песничког текста који је парадигма националног облика ћутања и заборављених жртава. Сам песник каже да је први текст написан „[...] да би се аутор ослободио притиска теме, тема је била јача“ (Максимовић 2016: 103). Потом, у напомени на крају збирке Максимовић наводи да је и код њега процес катарзе трајао доста дуго: уводни сонет ове породичне приче написао је 1988. године, завршни 2008. године, после смрти мајке, док је средишњи део књиге настао током неколико дана фебруара 2016, као последица личног одласка и коначног сусрета са јамом Безданком, у јесен 2015. године. Дакле, процес катарзичког дејства и ослобађања самог аутора као потомка жртава или сведока траје веома дуго, и потребан је сложен психолошки процес зато што један чин – као одјек, и сећање и проживљавање бола, и ослобађање бола, захтева врло дуг пут сазревања до коначног уобличења у књижевноуметничко дело.

На први поглед, наслов овог рада делује прешироко – јер му недостаје само једна реч, а то је „судбина“. Дакле, *Бол* би могао да буде нека врста парадигме и судбине српског народа и питања везаних за убиства и етничка чишћења у Другом светском рату на простору Крајине. Тиме једна песничка структура надраста упитаност која је део само књижевне анализе, и улази у сфере личног, психолошког и аутобиографског сећања песникове мајке пред смрт, после стварног и симболичног можданог удара, показујући нужност катарзичког деловања и за појединца и за заједницу, враћања на потиснут и никад заборављен бол. Да ли се овде може говорити о појединачном или колективном сећању или исто тако о појединачном или колективном забору? Ово је питање које је и индивидуално и колектив-

но, а последњих деценија је све чешће и питање које сеже у историју² српског народа. С друге стране, *Бол* је једно од сведочанстава индивидуалне историје која је део колективног страдања српског народа у Другом светском рату, тачније, и посебно, у оквирима НДХ. Није зато случајно да је збирка *Бол већ 2018/2019.* ушла у школске програме за српски језик и књижевност у Републици Српској, у оквиру дела програма „Сјећање на страдање народа у ратовима у 20. вијеку“. Бројни су узроци бола и дубоких породичних трагедија које су постале честа, готова општа места у српском народу. Сви страдали и насилно убијени у јами Безданки из села Миострах кренули су добровољно на пут према Цазину, где би се извршило покатоличавање, сматрајући тиме да ће сачувати бар животе, и то је основа коју сазнајемо из прозног дела на крају збирке сонета *Бол*. Тиме је бол још дубљи: мештани села Миострах, у коме је живела Максимовићева мајка и њена породица Узелаца, били су део помирљивог становништва спремног на промену вере и одрицање само да би се сачувао живот, и потом наставио нови живот, у Србији. Сложеност одлуке и једне породице која ће цела stradати – само ће мајка Мирослава Максимовића, пуким стицајем околности, преживети и изаћи из те јаме Безданке – представља много ширу, и националну одлуку, и потом заборав целог догађаја у остатку живота. Узроке таквом бесомучном страдању и дубоко националним поделама заснованим на верској припадности објашњава Бојан Јова-

2 Бојан Јовановић у раду „Историјска истина о националном страдању као чинилац идентитета Крајишких Срба“ наводи да је управо дуги идентитет српског народа на том простору Западног Балкана заснован на националној свести и посебном културном идентитету, истичући: „Изложени у XX веку геноциду и погрому, постали су и симбол српског страдања. Будући да је та траума потискивана, [...] указује на значај књижевних дела која освешћују дубину колективног бола као могућност катарзичног искуства битног за осветљавање страшне истине о националном страдању која би требало да постане чинилац српског националног идентитета“ (Јовановић 2020: 145).

новић, са становишта антропологије, само две године касније, 2018, у књизи *Памћење и самозаборав*:

У време стварања модерне српске нације, изражавање осећања и свести о националној припадности заједничким језиком добило је приоритет међу карактеристикама које су разликовале Србе настањене на Балканском полуострву. Када је Доситеј оваквим концептом настојао да на основу заједничког језика као најбитнијег чиниоца културе успостави интегритет свог народа, Срби су осећање националне припадности исказивали вером и свешћу о заједничкој историји, традицији и култури (Јовановић 2018: 143).

Јовановић подсећа на Вуково разумевање мултиконфесионалности српског народа подељеног у три вере, везаног истим језиком, али указује и на све слабије српско припадништво Срба католика. Посебан лом, према Јовановићу, настаје у свести српског народа који је био спреман да, као балкански Пијемонт, сачува мултиконфесионални капацитет оснивањем државе Срба, Хрвата и Словенаца:

Док су Срби стварали своју нацију на основу истог језика и свести о заједничкој етничкој припадности, религија није губила значај детерминанте националног идентитета код суседних Хрвата, па је промена вере и присилно покатоличавање остао пут даљег националног отуђења Срба (Јовановић 2018: 147).

На позицији језик, култура, традиција и вера ломи се интегралистички моменат у српском народу, који доводи до насилних покатоличавања у НДХ, много бруталнијих од оних које је спровођено унијаћењем у 18. веку, или другим притисцима владе бана Куена Хедерварија у 19. веку. Тако се, под утицајем сложеног раслојавања српског идентитета и заборав, или самозаборав, у религијском погледу, долази до најстрашнијих догађаја у време НДХ на целом простору Босне, Херцеговине, Дал-

мације, Славоније и Срема. НДХ је крајње доследно спроводила расистичке планове са идејом потпуне елиминације српског народа са овог простора. Језгро и основа сваког бола, па и потке збирке *Бол*, јесте у ставу да је религија била основ националног идентитета док, како примећује Јовановић:

Промена вере је означавала почетак процеса самозаборава и губљења себе. Немоћ и неотпорност да се сачува идентитет исказује се као последица присиле преласка у другу веру. Прелазећи у ислам, католичанство или бугарско православље Срби су губили и основ свог идентитета и тако постајали припадници других националности (Јовановић 2018: 174).

Полазећи на тај пут самозаборава присилним покатоличавањем становници села Миострах, њих 233, нису стигли ни до те фазе, већ само у бездан јаме Безданке. Малобројни сведоци и преживели, као и мајка песникова, живели су самозаборав, лични и колективно наметнут, још деценијама потом. Ипак, најдубљи облик самозаборава и потиснутог бола догађа се после Другог светског рата, у периоду комунизма и идеје братства и јединства, којом се наставља дуги низ идентитетских, судбинских или историјски погрешних избора у конституисању српског народа. Како Јовановић тачно дефинише:

Идеја о интегралном српству уступила је место идеји о интегралном југословенству, потврђиваној ставовима о идентичности јужнословенских народа. [...] За разлику од свих других југословенских комуниста који су имали свест о значају националног и упорно се борили за остварење националних циљева, српски комунисти водили су политику националног самоприцања (Јовановић 2018: 176–177).

Нажалост, видећемо да је управо у ово језгро дубоко усечен бол о коме се није смело проговарати готово до смрти самих жртава или сведока. Тиме

је култура сећања постала култура самозаборава! Како каже Алеида Асман, индивидуално сећање не може да опстане без колективног и увек је „умрежено са сећањима других“, а облици јавних културних сећања оличених у споменицима, филмовима, изложбама, тврди она, јављају се тек после извесног времена:

Таква јавна култура сећања успоставља се после постидних или трауматских догађаја по правилу тек након временског интервала од петнаест до тридесет година (Асман 2011: 28).

Сећање Максимовићеве мајке дошло је, отворено, тек 2008. године, пред смрт и после можданог удара, значи тек после више од шездесет година. Бол о коме се проговара пред саму смрт сведока злочина, шездесет и више година касније, и свест о ћутању, имају најширу идентитетску и културну парадигму – у којој је сећање основа која обележава српски народ у последњих седамдесет година. Тек распадом Југославије, новим сећањем на стари бол и још увек живе ране, јер нису биле зацељене већ само потиснуте, налазимо у српској књижевности нове одјеке, теме, сведочанства која проговарају језиком заборава.³ На трагу веома сличном Максимовићевом су романи Анђелка Анушића (*С Хомером у олуји, Лејенда о в(ј)ећиром вијанима*) и Славице Гароње⁴ (*Повраћак у Аркадију, Парусија, ѿласови исѿод ѿаираши*), поезија Даре Секулић, Николе Вујчића, Ђорђа Нешића, Милоша Кордића, роман *Голубњаца* и *Прошао живоѿи* Јована Радуловића, проза Драге

3 Видети систематску слику о стању свеукупног идентитета Крајишких Срба на почетку 21. века у: *Савремено сћање идентитетских Крајишких Срба*, зборник радова. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2020.

4 Видети: Светлана Шеатовић, „Аркадијска Атлантида. Реална и имагинарна Славонија у делима Славице Гароње и Драге Кекановића“, 349–361.

Кекановића и Мирка Демића.⁵ У том смислу *Бол* Мирослава Максимовића представља парадигму судбине нашег самозаборава и песничку структуру која је сведочанство и нове интегративности и снаге да се у књижевном делу проговори о тренуцима страдања.

Према ставу Бојана Јовановића, који делимо, улогу катарзичког дејства пре наведених дела, и збирке *Бол*, могла је да обави драма *Голубњача*; но, она је била забрањена у београдским позориштима а премијерно је изведена у Српском народном позоришту у Новом Саду 10. 10. 1982. године, у режији Дејана Мијача, али са само девет реприза. Забраном и на тој позоришној сцени *Голубњача*, као књижевно дело, није успела да покрене веома значајан процес залечења и смањења притиска на појединца и заједницу у процесу вишедеценијског ћутања пред истином, и умањивања жртава, или превладавања колективне амнезије у социјалистичкој Југославији – где најцрњи облици геноцида нису били јавно истакнути и осуђени. Наш врсни компаратиста Зоран Константиновић отворио је овај проблем на самом крају свога научног опуса, питајући се где је српски менталитет у процесу транзиције, и његова књижевност, и осврћући се на све већ наведене забране и завете „ћутања“:

Сукоби у „идејној сфери“ друштва између режима и српских књижевника (и њихових књига) у раздобљу од 1945. до 1990. потврђују не само претпоставку да се у књижевности најизразитије огледа колективна свест, већ и то да је књижевност уједно и динамички чинилац у процесу мењања мишљења и политичког понашања, и да на тај начин подстиче размишљање

5 Душан Иванић, врстан познавалац српских писаца са простора Крајине, и питања идентитета, закључује: „Српским писцима с подручја Крајине, и из цијеле Хрватске, пјесницима и прозаистицама, и оним који нијесу никада мислили писати књиге, догодила се историја и ударила као гром у постојање, лично, колективно, материјално и духовно. Колективна катастрофа објединила је све генерације и све књижевне струје“ (Иванић 2020: 436).

и политичко деловање. [...] Јер, бранећи национално осећање и уметничко и културно стваралаштво од законом прописане идеологије, књижевници су заправо бранили демократско друштво, а то је управо и један од битних садржаја српске колективне свести. [...] Данас је српски народ доведен у ситуацију да прво мора да размишља, а потом тек може да осећа, и то добро да размисли колико заправо још сме да осећа и да пркоси (Константиновић 2006: 170–171).

Улога књижевних дела могла је да буде лековита, али социјалистички и комунистички модели репресије то нису дозвољавали, а најгоре од свега било је вишеструко ћутање управо Срба социјалиста и комуниста – што помало говори и о српском менталитету. На том плану књижевност је требало да обави процесе колективног проживљавања бола, али власти нису имале слуха за те идеолошке и националне финесе, и то је била основа од које ће кренути ново, још теже, и дефинитивно, прогонство Срба из Хрватске, и покушаја да се то изведе и у најзападнијим деловима Босне – за које је везан локалитет села Миострах, где је нестала цела породица мајке Мирослава Максимовића. Улога књижевности, свих врста књижевних дела, у овом поступку „излечења“ или „залечења“ пропуштена је, како примећује и Јовановић:

И управо када је требало да добије функцију психодраме, катарзичног суочавања са болном и до тада скриваном прошлошћу српског народа, ова позоришна представа је забрањена. [...] Јован Радуловић је *Голубњачом* наговестио наставак трагедије српског народа, па зато ово дело, које је говорећи о прошлости указало на будућност, има и пророчки карактер (Јовановић 2020: 151).

Нажалост, ретки сведоци и преживели из колективних убистава у НДХ ћутали су у име југословенства, налога братства и јединства, али и у сложеној психолошкој структури човека који жели да

заборави страдање и настави даље, у име живота. Улога књижевних дела није била препозната у токовима залечења, већ је на делу било насилно братство и јединство – као темпирана бомба која се појавила почетком деведесетих и одвајањем Хрватске од СФРЈ. Тако је и збирка *Бол* Мирослава Максимовића стекла место парадигме једног дугог појединачног, а суштински колективног ћутања, која је стигла прекасно, када је прохујао још један рат, и однео највећи део српског становништва са простора Крајине и Западне Босне у Србију, на друге континенте, или у смрт. После војних акција Бљесак и Олуја, 1995, српски народ је доживео коначан егзодус, а био је то први егзодус у Европи после Другог светског рата.

Ипак, у културолошком, националном смислу, култура сећања⁶ спаја биће српског народа раздробљено у заблудама југословенства, и проговара мучним сликама и сећањима страдалничког народа. Није стога случајно ни да смо тек 2020. године добили први научни интердисциплинарни зборник *Савремено стање идентитета Крајишких Срба*, а 2021. године први играни филм *Дара из Јасеновца*, који је само скица стварних и систематских мучења и злочина над српским народом. Јеврејски народ никад није заборавио своје жртве, и стога је *Бол*

6 Савремени писац Анђелко Анушић са већ богатим прозним и песничким опусом, дефинисао је време обнове сећања и бола из Другог светског рата на самом почетку деведесетих година и низом манифестација које су се потом догађале деведесетих на простору Крајине – и оне у Хрватској и оне која је припадала простору БиХ: „Дух обнове памћења и сјећања, слојевитих његових ризница, од историјских и националних коријенова, преко баштине, културне, научне и књижевне, до жртвених подвига и страдања (о чему се још тада први пут говорило) захватио је један *недоклан народ* и један идеолошки *удављен простор*, отет и изопштен из српске *грунтовнице* и *катастра*. Управо је тај *крајишки дух реанимације заборава* и *памћења захваћено коријенику српској ризома*, *и(р)обудио* и *развијао културу сјећања*, како је данас обилато називамо, на широкој скали, у српској историографији, културологији, књижевности и политици. То треба упамтити, и увијек понављати“ (Анушић 2020: 430–431).

Мирослава Максимовића једно од ретких дела која осветљавају најдубљи бол који упориште има у аутобиографском, породичном језгру мајке сведока и жртве.

Само је Иван В. Лалић, у песми „Опело за седам стотина у цркви у Глини“, проговорио, у песничком тексту, 1955. године, како изгледа један од примера најстрашнијих усташких злочина над српским народом. Већ наслов Лалићеве песме носи оно што би, у хришћанском смислу, био минимум за невино страдале жртве, а то је опело као последњи чин којим се, и у обредном смислу, завршава овоземљски живот и одаје пошта покојнику. Невино страдале жртве најбруталнијих злочина остале су без опела више од педесет година, и то је мучна сенка која се надвила над савест потомака, појединачни и колективни самозабрав. Док ће историографска дела понешто донети као чињенице, појединци и друштво у периоду комунизма и социјалистичког друштва никада неће колективно организовати опело за те страдалнике. То ће се спорадично догађати тек од краја осамдесетих година, када ће патријарх Герман посетити Јасеновац, одржати опело и казати: „Опростити можемо, али заборавити не смемо“, да би, тек касније, у књижевним делима писци као потомци или посредни сведоци тих злочина писали дела заснована на стварним догађајима, који су добили облике уметничког дела и одређене књижевне форме. Сва та дела јесу нека врста духовних опела која се одржавају над откривеним или још увек неоткривеним местима злочина из Другог светског рата, а могла би се подвести под ту једну реч којом је Иван В. Лалић започео сећања – као опело. Ипак, требало је још неколико деценија да прође да би се појавила следећа књижевна дала, откидајући од самозаборава давно почињене а никад достојно именоване злочине, кажњене злочинце и, напослетку, никад зацељене ране преживелих и њихових потомака.

Књижевност веома често превазилази историјска изучавања и песничким језиком прогова-

ра много дубље и значајније од самих историјских факата. Слађана Илић је у књизи *Зло у књижевности и култури* (2021) дала пресек теме зла у нашој књижевности од Његоша до Максимовићевог *Бола*. Тиме је прва оцртала јасну линију зла и идентитетског разбијања српског народа пратећи и историјске токове наше културе (не)сећања кроз књижевна дела. Ослањајући се на Јовановићеву књигу *Антропологија зла* и дело Слађане Илић, и сама сам се овом темом позабавила – рад о томе пријавила сам за научни скуп у пролеће 2020. године.

Стиче се утисак да многи проучаваоци и писци, без икаквих међусобних договора, у последњих неколико година отварају теме зла, бола, сећања и заборавља. Књижевна дела настају, бележе и уметнички обликују догађаје које ни историја још није достојно описала и сместила у уџбенике. За проучаваоце књижевних дела тако се неминовно намеће како тематика зла, тако и питање самога бића антрополошког разбијања српског идентитета, показујући најсложеније облике бола – о коме се ћути. Тим ћутањем бол, страх и потиснуто сећање сведока нових ратова деведесетих само су оживели оно што је остало као део колективног памћења, иако је било дубоко потиснуто. Тако се отварају путеви за анализе колективно свесног и несвесног у сабирању остатака идеје интегралног српског идентитета који није одређен границама новостворених држава. Због тога је *Бол* парадигма судбине српског народа Крајине – тај бол оживео је, и на том трагу прокључао, из народа који је одлучио, или је био присиљен, да ћути, или заборавља. Нови бол деведесетих година био је наставак старог неопојаног и незалеченог бола из четрдесетих година 20. века. То је парадигма злочина у НДХ, али и одјек који је наставио страдање у Бљеску, Олуји и крвавом рату на простору Босне и Херцеговине. *Бол* је одјек и континуитета злочина над Србима у 20. веку. Српска књижевност, дакле, проговара о овим питањима на основу индивидуалних сећања, породичних судбина, који су

суштинска парадигма српског народа завијеног у бол којег није желео да се сећа. Како каже Иван В. Лалић у песми „Опело за седам стотина у цркви у Глини“: „Зидови су прећутали и срушили се!“ Због тога ћутања зидови се јесу срушили, камоли неће крхко људско биће натопљено сећањима које жели да заборави, или потисне. Ту почиње драмска структура збирке *Бол*.

Збирка *Бол* Мирослава Максимовића садржи 14 сонета и један прозни текст, аутобиографски запис, сећање и промишљање потиснутог бола Максимовићеве мајке, једне од малобројних преживелих жртава јаме Безданке у симболичном називу родног места Миострах. Невероватна је игра злокобног топонима Миострах, уз још злокобније име јаме Безданка, у којој је завршило преко двеста становника српске националности у селу Миострах 1941. године. Процесом самоизлечења потискујући сећање на тај догађај у коме је Максимовићева мајка, са 14 година, изгубила све најближе чланове породице, и наставак живота у сасвим другом амбијенту, у Војводини, апсолутно одсуство жеље мајке и њених наследника да посете, било када, место злочина и породично имање, представља једну од честих парадигми у српском народу. Нажалост, после Другог светског рата нико од малобројних преживелих становника села српске националности није се вратио у то место на левој обали Уне. То није једини пример, и у том смислу, према сведочењу песника – који у Миострах први пут одлази у јесен 2015, неколико година после смрти мајке – представља често и типично место у процесу зацељења облицима самозаборава. Алеида Асман не би се, међутим, сложила с нама: како смо навели, процеси накнадног сећања на трауматична искуства трају од петнаест до тридесет година, а у случају смакнућа сељака Мјестре код Дурцића гаја то је, за породицу Максимовића, трајало готово седамдесет година. Дуг је био пут да и један бар потомак дође до тог болног места на коме су заувек нестали преци мајчине породице.

Кроз историју, српски народ био је склон облицима идентитетског самозаборава, промени вере преласком у унијатску цркву, католичку, или прихватањем ислама. После Другог светског рата и доминације идеје братства и јединства, тај самозаборав или култура несећања представља један од најважнијих облика и личног и колективно потиснутог бола. Уместо да је, како и сам песник каже, мајка прошла процес катарзе, тај процес се никада није догодио већ се све потиснуто само вратило после можданог удара, на самом крају живота. Са психолошке тачке гледишта вероватно је сасвим јасно зашто се то догодило. Са културолошке, идентитетске тачке гледишта, ми и кроз ову збирку, и једно породично трагично сведочанство, пратимо ту парадигму српског народа који се није суочавао са својим трагичким и трауматичним догађајима. Последица је и у личном погледу драматична – и за сведоке злочина и за њихове наследнике. Тако, облик катарзе песника који је син и онај који се после више од седамдесет година суочава са местом Миострах, јамом Безданком и остацима породичне куће, доводи до песничког исказа који је симболичко и суптилно опевање најопаснијих судионика злочина: секире, јаме, ножа.

„Упамтио сам то“ и „Упамтио сам то, II“ су оквирни сонети, један настао још 1988, а други на самом крају, пред објављивање, као облици песама које повезују слике хладнокрвног и професионалног убијања свиње у бачком селу са репрекутованим песничким исказом о хладнокрвном убијању српског народа у Безданки села Миострах. Оба сонета представљају оквире збирке сонета *Бол*. Између тих оквира одвија се драма учесника, навођење топонима Дурцића гаја, где започиње покушај бекства песникове баке, а истовремено и страхан покољ становништва. Стога није чудно што ће после локализације догађаја „Код Дурцића гаја“ следити сонети „Секира“, са двоструком улогом у животу руралног човека: као неопходно средство за рад и она

злокобна „Најблиставија је на месечини, / кад сече комшије“. Тиме се потврђује двојство улоге секире у животу сваког човека у селу, њена митска и најгора улога у сукобу најближих комшија које дели вера као одлика националне припадности. Затим следи сонет „Нож“, у свим кућним и појавним облицима, до оног најтежег, „кркљање злог звука“. Потом сонет „Глава“, где глава постаје вишеструка песничка слика и симбол главе народа: „Глава је Ђорђе, из нужде буна хук“. Глава је симбол куће, породице, патријархалног света, али је она и „која је трска која мисли“, „свемир“ и: „Глава откинута. Глава је српска.“ После сонета „Секира“ и „Нож“ пред читаоцем се ређају делови тела, откинута као дубоки симболи и смисаона језгра српске културе, историје, породичног света („Глава“, „Рука“, „Нога“). Сонет „Рука“ уједињује чланове патријархалне породице и набрајајући блиске чланове домаћинства и породичних задруга уједињује и драмски утискује бол растанка: „рука ујакова“, „рука од тетке“, „рука што знала је само за претке“. Последњи терцет у сонету „Рука“ наглашава дубину растројености и раздробљености породице која завршава у јами Безданки, и из перспективе песничког Ја, које је и биографско Ја, казује сву страхотност у којој се губе везе између предака и потомака:

Руко откинута. Још си замахнута,
машеш сестрићу, који поред пута,
твог и свог, стоји, а за смислом лута.

У сонету „Дечји свет“ сабрани су гласови породичног млина који меље све, а симболички и животе и спорост у одлуци да се може имати млин не само на Уни већ и на Морави. Србија је тачка наде и спасења, до које су само сањале невинне жртве да досегну, невинне и наивне у својој покорности свакој власти и држави. Сонети „Отац“, „Мајка“, „Јама“ сабирају смисаоне токове патријархалних улога свих чланова породице, амбијент заувек изгубљеног света млина, природе, велике породичне задруге, и

јаме у којој ће сви сродници бити сабрани. Најпотреснији сонет, „Бол“, представља тај сабор породице и колективитета у Безданки, јер: ко год је рођен, већ тиме је крив, призивајући систем правде и криваца како га Андрић уноси у филозофију правде и система кривице у лику Карађоза у *Проклећој авлији*. У сонету „1942.“ срећу се мајка и отац песничког Ја, које се идентификује, па тиме, после слома породице, масовног убијања и затирања свих чланова породичне задруге, почиње на Грмечу нови живот песникове мајке.

Бол је аутобиографски песнички тестамент, касно опело које је коначно опојано за невино страдале чланове мајчине породице Мирослава Максимовића, све становнике српског народа у селу Миострах и јаму Безданку. То је прекид личног и колективног ћутања – који је катарзички за песника, али и за цео српски народ. Ту долазимо до *Бола* као парадигме српског народа у коме је култура несећања, конституисана на колективном нивоу, доприносила и самозабраву на личном нивоу. Између тог језовитог оксиморона у топониму Миострах и јаме Безданке, која је, како нам песник показује на слици објављеној у оквиру текста „Мио страх: трагом предака“, у *Печайиу*, у новембру 2015, само бетонска рупа из које куља мрак – налазимо јасну линију потиснутог сећања и суочавања са простором који сведочи о већ изгубљеним траговима злочина који је прекрила тишина.

Да ли имамо право на ту тишину или на ту, како је још Сима Пандуровић у недовршеним мемоарима написао, „хигијену несећања вида“, у којој, бранећи се од сећања лечимо сенке болних догађаја из прошлости. Ипак, несумњива снага културе сећања и богате литературе која је данас доступна – од Алехиде Асман до културе сећања на жртве геноцида и холокауста коју су развили научни кругови у Израелу, и поставили модел како се проучава и памти колективно страдање једног народа – указују нам пут којим се разуме улога књижевноуметничких дела.

После збирке *Бол* Мирослава Максимовића данас можемо говорити о парадигми страдања српског народа у 20. веку, како то чине и бројна друга већ наведена дела. Књижевност иде далеко испред историје, прецизније, суптилније и дубље залази у саму срж сваког злочина као индивидуалне и колективне жртве. *Бол* је једно од катарзичких дела, које се догодило онда када је то било могуће за његовог аутора, да би одмах ушло у неку врсту канона српске књижевности у коме се већ налазе десетине изврских књижевних дела која остварују континуитет сећања и синтезу „дуге сенке прошлости“ што се трауматично поновила деведесетих година 20. века.

Извори

- Максимовић 2016: Мирослав Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја.
- Максимовић 2018: Мирослав Максимовић, *Вољење Србије*. Аранђеловац: Задужбинско друштво „Први српски устанак“.

Литература

- Анушић 2020: Анђелко Анушић. „Од никољданске крштенице до књижевне плаштанице“. *Савремено сћање идентитетска Крајишких Срба*, зборник радова. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска. 425–434.
- Асман 2011: Алеида Асман. *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Књиžара Krug, XX век.
- Иванић 2020: Душан Иванић. „Историја и поезија (књижевност крајишких Срба после изгона)“. *Савремено сћање идентитетска Крајишких Срба*, зборник радова. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска. 435–444.
- Илић 2021: Слађана Илић. *Зло у књижевности и култури*. Београд: Catena Mundi.
- Јовановић 2018: Бојан Јовановић. *Памћење и самозаборав*. Београд: Дерета.

- Јовановић 2020: Бојан Јовановић. „Историјска истина о националном страдању као чинилац идентитета Крајишких Срба“. *Савремено стање идентитетског Крајишких Срба*, зборник радова. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска. 145–153.
- Константиновић 2006: Зоран Константиновић. *Литерарно дело и менталитет*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Ломпар 2016: Мило Ломпар. „О болу постојања“. Мирослав Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја. 71–90.
- Микић 2018: Радивоје Микић. „Песничко лебдење изнад историје“. Мирослав Максимовић. *Вољење Србије*. Аранђеловац: Задужбинско друштво „Први српски устанак“. 117–132.
- Ракић 2016: Богдан Ракић. „Од Бола до идеалне општости“. Мирослав Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја. 91–102.
- Шеатовић 2020: Светлана Шеатовић. „Аркадијска Атлантида. Реална и имагинарна Славонија у делима Славице Гароње и Драге Кекановића“. *Савремено стање идентитетског Крајишких Срба*, зборник радова. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска. 349–361.
- Савремено стање идентитетског Крајишких Срба*, зборник радова. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2020.

Svetlana Šeatović

PAIN AS A PARADIGM
OF THE SERBIAN PEOPLE

Summary

This paper analyzes the collection of poems *Pain* (2016) by Miroslav Maksimović in the context of wider forms of cultural non-consciousness and the processes of suppressing the atrocities done to the Serbian people in the Second World War. The basis of the collection *Pain* is presented as a model of suppressed pain that had not gone through a catharsis and the healing of those who were the witnesses to suffering, which contextualizes the poetic text into the forms of cultural and national suppression of the very fact

of crime. *Pain* poses a paradigm much wider than just a poetic one. It is also an autobiographical layer of the collection, the suppressed memory of Maksimović's mother as a witness to the atrocities done by the Ustaša, of dying in the pits in Herzegovina, a lifelong silence or running away from facing the painful and dreadful memory, which is a part of the collectively suppressed memory. *Pain* is a testimony to the individual history that is a part of the collective suffering of the Serbian people in the Second World War that had not been talked about for a very long time, which is why the publication of this sonnet collection accompanied with a prose text that came out only in 2016 testifies to the model of collective suppression and forms of self-forgetfulness in the cultural and national sense.

Keywords: pain, suffering, catharsis, the culture of (non-)remembering, self-forgetfulness

Марко ПАОВИЦА

Слободан истраживач, Беч – Београд – Цибријан
cyprian@gmx.at

БОЛ ПАМЋЕЊА И ПАМЋЕЊЕ БОЛА

Сажетак: У раду се разматрају тема, композиција и поступак као чиниоци значења у песничкој књизи *Бол* Мирослава Максимовића.

Кључне речи: покољ, јама, бол, мајка, памћење, националноисторијско искуство, лирскометафизичко поимање егзистенције, поступак анимације, поступак декомпозиције, колажни сонетни низ

Песничка књига *Бол* Мирослава Максимовића састоји се из два формално потпуно различита, а садржински неједнака дела: једног поетског, датог у специфичној сонетној форми, и другог прозног, који је, као „Додатак“ сонетима, изразито хибридног жанра.¹ Прозни запис биографског, историографског, путописно-репортажног и литерарноесејистичког карактера у исти мах, открива стварносну основу поетских садржаја засновану на скоро целог

1 „Завршна фаза писања ове књиге започела је пре но што се уобличила идеја за њу, текстом написаним у октобру 2015. под насловом 'Мио страх – трагом предака', тај текст је објављен (скраћена верзија) у београдском недељнику *Печаш* у новембру 2015. и (интегрална верзија) у часопису *Људи говоре* у Торонту, у мају 2016. Мада је написан да би се аутор ослободио притиска теме, тема је била јача. Тражила је још. Нашла је ову књигу, у коју тај текст, ипак, не улази као њен природни предговор, већ се штампа на крају, као додатак, документ о припреми за писање, боље рећи довршење књиге која је (очигледно) давно започета. Уводни сонет ове породичне (?) приче написан је 1988, завршни 2008. (после смрти моје мајке), а средишњи део књиге настао је у неколико дана фебруара 2016.“ – из „Напомене аутора“, Максимовић 2016: 103.

живота потиснутом и, „после можданог удара“, изненадно оживљеном сећању песникове мајке на „детаље из дана покоља“ (Максимовић 2016: 52), и бројним документарним изворима о том давном злочину. Поетски део компонован је, функционално промишљено, колажно, у три целине. Прву од њих представља сонет „Упамтио сам то“ са, условно, пролошком функцијом, а трећу сонет „Упамтио сам то, II“ са епилошком улогом у односу на средишњи круг од дванаест сонета, где се, селективно, из велике временске удаљености, у стилу и формату студиозне поетске фреске,² предочава усташки покољ српског становништва над једном унском јамом, и доживотна траума песникове мајке која се, као тринаестогодишња девојчица, лакше рањена, извлачи из јамског понора у чијој тами, међу покланима, остаје и цела њена породица.

У уводном сонету реч је о памћењу призора клања свиње „у бачкој равници“. Искуство везано за суров призор властите меморије преплиће се, у трену оглашавања у песниковој свести, са нечијим, њему веома важним, сродним са његовим али суровијим искуством – оним које се тиче „унске јаме“ – као и са његовим познавањем новије песничке традиције о актуелној теми, чија је парадигма чувена Горанова поема *Јама*. Притом заиста није тешко запазити алузивни поступак стилизације описа у сонету „Упамтио сам то“ према Горановој поеми, искључујући, међутим, емоционални тоналитет поетског говора. Тај поступак огледа се, дакле, како у изразитом наглашавању истих тако и у лексичко-означитељском саображавању сродних мотива Максимовићевог сонета и оних Горанове поеме. Предмет посебног истицања у уводном сонету *Бола* јесте, на пример, мотив ножа, доцније осамостаљен у средишњој композиционој и главној садржинској

² Тај, ни такав појам, разуме се, не постоји у теорији поетских жанрова. Употребљена метафора тиче се низа сонета који, као уређен тематски низ појединачних поетских слика, преузимају улогу сизеа потенцијалне поеме.

целини поетског дела ове књиге. Већ у његовој првој строфи говорни субјект наглашава, не без неке неотклоњиве егзистенцијалне језе, како је „упамтио дан кад је у бачкој равници, / док су надлазили облаци мрачно-сињи, / велики нож забоден под уво једној свињи, / затим на крвниковој отрт [је] надланици“. Наведени стихови, уз треће помињање ножа у истом опису („Пио је ракију док му се нож сушио“), имају за подтекст, иако не толико непосредно колико они из Максимовићевог сонета „Ручак“,³ познату слику из Горанове *Јаме*: „Последње свјетло прије страшне ноћи / Био је блесак муњевита ножа, / И бијела, бијела крвникова кожа, / И врисак, бијел још и сад у сљепоћи“.⁴ Именовање месног касапина као „крвника“ и „кољача“ („И кољача се сећам...“), што су у српском језику ознаке за масовног убицу људи, уз индивидуализацију његовог лика према публицистичком стереотипу свирепог ратног злочинца, други је потез истозначног поступка стилизације, са интенцијом смисаоног преокретања „тривијалног“ призора у парадигматичну слику историјског злочина. Претпоставка смислености тога преокрета почива на песничком саосећању са положајем и удесом угрожене и убијене животиње, што у датом призору отклања сваку димензију тривијалног, и прибавља му својство суштински архетипског чина. Саосећање са граничном ситуацијом и удесом беспомоћне животиње, које пред питањем живота и смрти уклања лукративно интересни и културолошки параван обичности тематизованог догађаја, долази до непосредног изражаја у поређењу из друге строфе сонета: „Тада сам знао да смо сви немоћни и сами / као млада свиња што се пред нама срушила.“ Исти низ атрибута опште егзистенцијалне ситуације која се упоређује са положајем беспомоћ-

3 „Оштрице ножева лукаво сјајне, / увек приправне да боду и секу. // Сијају и очи печеног брва. / И та два сјаја последња у веку / нестају у диму попушених 'драва'" (Максимовић 2009: 200).

4 <http://www.orwell.ru/library/others/kovachich/s/c/jama/html>

не животиње, твори, доцније, и слику колективног удеса страдалника – у очима лирске јунакиње: „Сви су окупљени, сабор, у јами, / а сви остављени, немоћни, сами“ („Бол“). Но, поред песничког увида у саму суштину предочене граничне ситуације, у смртоносну вољу једних и немоћ других појединачних актера, архетипску димензију призора оснажује и лапидарни опис опроштаја антијунака песме, „крвника“ и „кољача“, од присутних („диже се и: 'Довиђења!' Упамтио сам то.“), који, у улози поенте, сугерише песимистичку идеју о неминовном повратку, и понављању зла и злочина у свакодневном искуству и историјском памћењу.

Евокативни карактер поетског говора представља, као што је већ поменуто, заједничку одлику уводног и завршног сонета *Бола*, али оно што чини најјачу садржинску спону између њих, као и њихову везу са појединим сонетима средишњег круга ове књиге, јесу мотив „крви“ и мотив „унске јаме“. У пролошком сонету они су узајамно повезани јасним асоцијативним поређењем: „Сећам се крви, некако снено се пушила. / (Као да та спава у дубокој унској јами)“. Слика крви које се „сећа“ говорни субјект / песник припада његовом личном, очигледно болном животном искуству, а реч је, разуме се, о крви „младе свиње“ заклане једног дана „у бачкој равници“, док асоцијативна поредбена слика припада његовом магловитом, иако далеко болнијем сазнању, односно, како се накнадно испоставља, болном искуству песникове мајке и скоро сасвим аутоцензурираној породичној повести о крви њених најрођењих „у дубокој унској јами“ („Упамтио сам то“).⁵

5 Детаљно шире тумачење мајчиног ћутања и потискивања у заборав трагичне породичне историје пружа Мило Ломпар у свом поговору првом издању *Бола*, заснованом на теоријском расветљавању релација између „приватног“, „општег“ и „песничког искуства“, то јест између сонетног дела и прозног „Додатка“ Максимовићеве књиге, а делом и на компаративној анализи са Горановом *Јамом*: „Опште искуство – које се у запису промишљено доводи у везу са личним доживљајем, са деценијским забором свега – припада сазнању о неупоредивој чињеници у

Неке мотивско-семантичке нити повезују, што смо већ могли видети, пролошки сонет са појединим сонетима средишњег круга – као што су „Нож“, „Бол“ и „Јама“, на пример – док се поређењем „ко мирна марва исечена раја“ из сонета „Код Дурџића гаја“ сцена покоља сагледава као чин дехуманизације жртва, чиме се масакр над беспомоћном масом људи смисаоно донекле изједначава са умножавањем главног призора уводне песме. Узет, међутим, у целини, пролошки сонет – и темом *клања свиње* и поступком стилизације описа – симболички, мада евидентно ретроспективно, најављује подвостручену тему масовног покоља, и њиме изазваног бола главне лирске јунакиње, развијену у средишњем делу и у завршном остварењу сонетног лирског пева. Зато тај сонет и јесте пролошки у колажној композицији поетске целине.

У четрнаест стихова епилошког сонета, са поднасловом „Смрт Стоје Узелац“, сажети су, у слојевитом метафизичколирском обухвату, и смрт и живот песникове мајке – јунакиње и нараторке неколико претходних сонета. Смрт мајке предочена је у ва-

вишевековној историји српског народа: искуству геноцида у Другом светском рату. Дубокосежност и јединственост онога што се догодило на сасвим зачудан начин су сплетени са деценијским техникама јавног потискивања, инструментализовања и идеологизовања колективног памћења после Другог светског рата. Тако је јунакињино ћутање о сопственом удесу на особен начин било корелативно са јавним димензионирањем колективног памћења: њено ћутање и јавно прећуткивање имају својих учинака у *позном* [овај и сви следећи курзиви припадају оригиналу навођених цитата, М. П.] размишљању 'овога што пише' сонете. Они као да су позни плод три разнородна, али повезана ћутања“ (Ломпар 2016: 72). На овом месту могли бисмо се подсетити да проживљавање и понашање лирске јунакиње Максимовићевог *Бола* ипак не представља сасвим јединствен случај у српској књижевности последњих неколико деценија: са потискивањем идентичне личне трауме услед преживљавања породичне трагедије у познатом масакру на новосадском Штранду носи се скоро целог живота, под притиском психолошких и идеолошких чинилаца, и главна јунакиња приповетке „Одмрзавање“ из истоимене књиге Милице Мићић Димовске (1991), овенчане Андрићевом наградом те издавачке сезоне.

ријацијама претапања сабласно веристичке слике модерног болничког амбијента и класичномитолошког регистра, са поступним експонирањем главних чинилаца личног и општенационалног историјског искуства њеног доба: „Сама, у подруму високе болнице, / тихих апарата везале је жице, / спустила се сенка у наручје таме, / легла међу своје на дну унске јаме“. Мотив „крви“ и мотив „унске јаме“, први непосредно евокативно експониран а други затајено асоцијативно евоциран већ у уводном сонету, јављају се – после детаљне рефлексивно-имагинативне тематизације давног усташког покоља, у средишњем делу *Бола* – и у његовој завршници. Обједињени у слици свирепог злочина, усидреној у памћењу лирске јунакиње, мотиви крви „њених најмилијих“ и јаме у којој је, заједно с њима, била бачена, обележавају и тренутак њене смрти реторском упитаношћу песничког гласа о њеном коначном ослобођењу од непреболне животне ране: „Њених најмилијих навирање крви / (брат, сестра, ил мајка – ко је био први) / стално је кретало из Уне да плави: / да ли ће престати сад у њеној глави?“ Поетски опис доживљаја мајчине смрти, најављен у првој строфи, преокреће се, осветљавањем породичне трагедије као њене најдубље животне трауме, у говор о њеном унутарњем животу. Али се тиме, с обзиром на епилошку улогу овог сонета у контексту *Бола*, експонира, из перспективе аутентичног појединачног искуства, грозота општег злодела, посредно сагледаног с велике временске и психолошке дистанце, у дванаест средишњих сонета ове књиге. И у терцинама завршног сонета смењују се – прво, узрочно-последично, а потом, контрастивно – мотив мајчине смрти и мотиви њеног живота. Тако оним што је, после више година, накнадно забележено и у прозном запису – „погодио ју је мождани удар, од чијих последица је касније умрла“ (Максимовић 2016: 59) – управо почиње прва терцина, укључујући, поред медицинскопатолошког узрока смрти, и психолошки, то јест последице тешког животног искуства:

„Мозак притиснули крв и тешка јава.“ А да је то искуство лирске јунакиње *Бола* у пуној мери репрезентативно, истиче се непосредно по наведеном стиху у функцији конкретизације његове завршне синтагме: „двадесетог века бежање и клање / кратко одмарање, па бомбардовање“. Није тешко у низу предочених страдања и невоља препознати специфично опште искуство српске прошлоковне националноисторијске егзистенције, које у потпуности дели и песникова мајка у улози лирске јунакиње епилошког сонета *Бола*, као и целе те књиге – „стидљива доброта / коју танке цеви воде из живота / да први пут мирно негде се наспава“. (Као што ни у стиху „двадесетог века бежање и клање“ није тешко препознати варијацију давне Андрићеве синтагме „дуго кретање између клања и орања“, нимало случајно уздигнуте до наслова култне националноисториографске књиге Милорада Екмечића, аутора сличног породичног искуства са оним песникове мајке, лирске јунакиње сонетâ.) Контрастирање живота као страдања и бола и смрти као излаза и спасења, без икакве религијосотериолошке примисли, упућује на суштински песимистички доживљај егзистенције – по којем подношењем и памћењем бола сам живот постаје бол памћења, временом, како се каже у насловној песми, све већи и „љући“. Психолошки, он се савлађује, бар до границе одбрамбене моћи, потискивањем из равни свести; идеолошки, програмираним заборавом; онтолошки, пак, једино смрћу, која је у датом контексту други назив за вечност узету у митолошкосимболичком смислу.

Тематска грађа дванаест средишњих сонета потиче из два извора: из крхотина мајчиног сећања на детињство и на призоре покоља, којима се окончао њен „први живот“, с једне, и утисака песниковог сучавања са позорницом злочина после дугога низа деценија, са друге стране. На једном месту прозног додатка сонетима *Бола* наилази се на исказ: „Знао сам неке детаље о покољу које је мајка спорадично причала после можданог удара“ (Максимовић

2016: 55). На једном другом стоји запис о суочењу са јамом: „Ја сам сад ту, изнад костију предака. И њихових кумова, комшија. Кроз рупу на бетону, која је била провизорно покривена таблом плеха, види се непрозирни мрак. Дубок као време. Време је ушло, ево, већ, у 75. годину“ (Исто: 64). Из тих комплементарних чинилаца искуства настаје тематска основа сонета о масовном покољу, породичној трагедији лирске јунакиње и њеном доживотном болу као најновији слој рукописа *Бола*, укључујући и његов мултижанровски прозни додатак, и као најранији слој тематизованих садржаја потонулих у мрак времена и заборав историје, у исти мах. Толика удаљеност, временска и психолошка, између песничког оглашавања и опеваних догађаја није могла остати без утицаја на начин приступа теми, који карактерише оријентација на свестраније промишљање и неутралан тон, без посебног емотивног уживљавања у драматику граничне ситуације, што, поред осталог, истиче и Мило Ломпар.⁶ Но, пре него што размотримо како се тај приступ рефлектује на страни песничког поступка, задржимо се кратко на феномену преображаја идентитета песничког гласа, који су – у распону од свих четрнаест сонета *Бола* – критички запажени већ самом појавом ове књиге. Тако, на пример, Мило Ломпар поменуте трансформације песничког гласа или „промене исказне позиције“, како их сâм означава – све их прецизно идентификујући, као и потенцијал њихове семантичке носивости – види, као и тачно запажене одлике Максимовићевог стила и поступка, управо „као плодове неке удаљености, која може припадати времену, као и размишљању“.⁷ Једино што Ломпар

6 „Кључна драма сонета није везана за доживљавање или уживљавање, него припада песниковом размишљању: видној удаљености 'овог што пише' од појава на песничкој позорници“ (Ломпар 2016: 75).

7 „Управо песничка дистанцираност обележава вијугаве путање емоционалности у овим сонетима: оне су ту, али се не виде; оне из артикулационог одсуства образују присуство песничког искуства. Њихов особени облик постојања очитују зачудна неу-

овом приликом пропушта да каже јесте: да су „зачудна неутралност и готово објективизам у песничкој артикулацији ових сонета“, као и „песничка дистанца“ – и поред све формативно-артикулацијске одредљивости временске удаљености у случају *Бола* – у ствари поетичке константе у поезији Мирослава Максимовића, нарочито у његовом помињаном сонетном серијалу *о живојним радостима и тешкоћама*. Сагледавајући, такође, све аспекте припадних преображаја песничког гласа у сонетима *Бола*,⁸ Богдан Ракић ту појаву тумачи као врхунац константне Максимовићеве „потраге за предачким у себи“ кроз стваралачки процес вишестраног ширења личног, породичног и општег бола:

Можда баш због притиска породичне трагедије [...] Максимовића је већ од прве пјесничке књиге заокупљала потрага за предачким у себи, која га је неминовно одвела и до сазнања о важности процеса

тралност и готово објективизам у песничкој артикулацији ових сонета: они носе у себи нешто наглашено усредсређено, што их обележава као хотимичне поступке, као плодове неке удаљености, која може припадати времену, као и развишљању. Њене трагове можемо пратити у променама које захватају *песничко ја*: оно је некад у позицији директног присуства, некад се појављује на путањама које од објективног посматрача воде ка 'овом што пише', некад се одређује до заборављања хуманог својства, некад обухвата вишестепена препознавања, па се од *ја* стиже у *ми*, да би се *јлас кланих* стопио са *мајчиним јласом*, док некад он допире до *колеktivној јласа*. Ма колико промене исказне позиције очитовале промене историјских, психолошких и егзистенцијалних својстава и носилаца, ипак оне – упућују ка слојевима идентитета 'овога што пише' сонете“ (Исто: 77).

8 „Но процес удвајања ту се не завршава – он се исказује и кроз својеврсну полифонију, вишегласје које бруји у тренуцима у којима се варира перспектива из које се говори, када догађаји и ликови почињу да се представљају час у првом, а час у трећем лицу једине, али често и у првом лицу множине, те је перспектива час лична, час безлична, час посматрачева, час жртвина, час крвникова (или, тачније, персонификованог ножа којим је покољ извршен), а када се говори у множини, тешко је одредити да ли је ријеч само о члановима побијене мајчине породице или, пак, и о колективној перспективи читавог једног народа, чиме *удвајање* постаје *умножавање*“ (Ракић 2016: 95).

удвајања. [...] А управо то *удвајање лирској ја*, у по-
трази за *предачким у себи* долази до пуног изражаја
у *Болу*, гдје трауматична искуства већег броја гене-
рација почињу да се у слојевима таложе једна поврх
других (Ракић 2016: 93).

Поступак *удвајања*, односно *умножавања* искуства у
књизи (који проводи преплитањем појединачног и
колективног доживљаја *бола*, односно међусобним
прожимањем личних, породичних, историјских и
митских елемената) не омогућава Максимовићу
само да преобрати трагедију властите породице у
метафору свеколике патње једног народа, већ му –
што је у контексту *Бола* барем исто толико битно –
даје прилику да проговори и о неким од темељних
претпоставки људског постојања у најширем смислу
(Исто: 98–99).⁹

Удаљеност од покоља и доживотност мајчиног
бола несумњиво условљавају песников рефлексив-
ни приступ теми, праћен неутралношћу поетског
говора и депатетично потиснутом емоцијом, која
се, тим више, интензивира на рецепцијској страни
књижевноуметничке комуникације. Размишљајући
„изнад костију предака“ Максимовић најпре ана-
литички функционално рашчлањује ионако већ
подвојену тему дванаест унутрашњих сонета *Бола*.
У првој њиховој половини, која се може означити
и као *наношење* и као *јамћење бола*, тематизује се
мотив покоља мајчине породице и масе њихових су-
народника; у другој половини унутрашњих сонета,
за коју се овде предлаже ознака *бол јамћења*, опе-
вана је животна траума песникове мајке изазвана
давним злочиним. И једна и друга тема сагледана
је, опет, у два аспекта, односно у две функционал-
но опонентне а значењски комплементарне целине,
од којих свакој припадају, углавном, по три сонета,
обједињена такође посебним песничким поступком.

⁹ Ракић потом фиксира универзалност доживљаја самоће као
егзистенцијалног бола у истоименој Максимовићевој књизи,
чиме и заокружује своје тумачење овог његовог дела.

А сада укратко погледајмо како то конкретно изгледа.

Тема покоља предочена је као свршен чин у двама супротстављеним – концепцијски сведеним а артикулацијски нијансираним – сликама злочинаца и страдалника, изузимајући уводни сонет „Код Дурцића гаја“, којим се, поред осталог, одређује и топографска идентификација масакра. Али управо из тог сонета, у којем се из неутралне посматрачке перспективе приказује непосредно одвијање злочина, и где су, разуме се, и убице и жртве још у заједничком убилачко-погибелном коловрату („Маљева, бравди кренуше ударци“; „Овде пуче глава, онде оде врат“; „Откинута рука, поломљени кук“) потичу корени двеју потоњих одвојених слика дехуманизације злочинаца и хумане дезинтеграције њихових жртава. Метонимијски анимирано убилачко оруђе у граматичкој улози логичког субјекта реферише, као добро-вољни вршилац злочина, на сопствене носиоце и кориснике, који од обичних сељака и вероватно мирних људи одједном постају злочинци, за шта ће песник идеолошку и психолошку мотивацију потражити на другој страни, и у сонетима и у њиховом прозном додатку. Али, богме, и антрополошку, која нас испуњава посебном језом и неким општијим, неотклоњивим болом. Пример прве од малочас поменутих слика чине сонети „Секира“ и „Нож“, обједињени, у свој посебности, песничким поступком анимације главних мотива као актера злочиначке стране у накнадној рефлексивно-имагинативној визији покоља. Па ипак, оживљавајући један и други мотив у истој деструктивној улози, Максимовић и у граматичком статусу поетског исказа и у карактеризацији самих антијунака двају сонета истиче значењски битну разлику међу њима. Тако, реч / појам *секира* у истоименој песми стоји у активној субјекатској функцији, док лирска нарација о њој тече из перспективе привидно неутралног а стварно горко ироничног посматрача. Већ у првом стиху најављена у присно интимистичком

осветљењу као „мили члан куће“, *секира*, према својој ћудљивој нарави и још ћудљивијим склоностима, трпи, што песма даље одмиче, низ преображаја, сагледаних у виду ревности и прегалаштва својствених њеном делокругу и њеној сврси: „да сече дрва, грање“, да „кад јој прахне обори и букву“, брже од иког. Али, „кад се, весела, напије / ракије“, када међу онима који се њоме служе – у људском, било суседском било родбинском свету – настане „чегрст“, „она тад суди, и са њом чакије“, истом ревношћу као у свом наменском домену. И још већом, највећом, јер тада, у пијаном заносу, осећа небеску подршку и признање, како на крају саркастично примећује посматрач у лицу лирског наратора: „Најблиставија је по месечини, / кад сече комшије. Тад јој се чини / да, спојена с небом, сја у висини.“ Ова поента, као и сам мотив секире, имају, како стоји на једном месту прозног додатка, исходиште у мајчином сећању на стварни призор покоља: „Била је јака месечина, и моја мајка се сећала да је видела, поиздаље, колону сељака са обрисима, према месечини, дугачких секира на раменима“ (Максимовић 2016: 47). Када се у малочас наведеном стиху каже да, заједно са *секиром*, суде и „чакије“, онда се, као и у дистиху „кривим сечивом месечевог сјаја / ко мирна марва посечена раја“ из претходног сонета, у самој лексичкој равни ових песама може препознати алузија на муслиманске суседе „посечених“ као извршиоце покоља, о чему се у прозном додатку *Бола* исцрпно сведочи. *Нож* је, међутим, у песми истог наслова, у исти мах и оживљени антијунак и говорни субјект који се, почев од првог стиха, легитимише, и исповедно, градацијски злокобно, оглашава: „Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан.“ И то, „онај [сам] дугачки, спреман за клање“, какав је већ *ујамћен* и у пролошком сонету *Бола*. Са отворено садистичком самосвешћу одвргнутог људског слуге („Људима слуга. Али понекад бан“), он наизменично обзнањује стравичне психолошке ефекте сопствене појаве и сведоступност своје свирепости,

идентификујући се, најзад, из перспективе људске жртве, са сатанистичким статусом самог господара смрти, и пратећим психофизичким сензацијама језовитог убилачког чина: „Над нежним грлом врховна сам рука, / крајња истина, крклање злог звука, / последњи просјај, и последња мука“.¹⁰ Отуда, за разлику од *секире*, која се у злочин упушта у пијанству ма којег вида, *нож* у Максимовићевом сонету персонификује аутентичног злочинца као оличење деструктивне, ништитељске природе зла у самом човеку, па му на злочиначкој страни рефлексивно-имагинативне визије покоља припада подстицајна и сврховита улога, далеко злоћуднија од оне коју у истом контексту има *секира*. Јер, и поред свих аргумената фактографске подлоге, улога *секире* делује готово акцидентално упоређена са пресудном комплементарном улогом *ножа*. Зато поступак анимације убилачког оруђа у два назначена сонета – који се притом и непосредно, а немоли посредно, све више удаљава од неутралне перцепције – упућује на два различита аспекта рашчовечења: прво, на онај по којем, суделовањем у чину покоља, човек *иосијаје секира*; и друго, на онај по којем се, припремањем масакра и задовољством у клању, само ментално *разіолићује*, указујући се у слици и прилици *ножа*.

Поетску визију страдалничке стране покоља, развијену из чисто ауторске перспективе, заокружују сонети „Глава“, „Рука“ и „Нога“. Жртве из песме „Код Дурцића гаја“ бивају у њима подвргнуте поступку декомпозиције, односно анатомски делови њихових искасапљених тела – глава, рука, нога – који обично доминирају стварносном сликом сваког окончаног масакра, постају у *Болу* самостални поетски мотиви уместо ма какве миметичке представе стратишта. Притом се, услед Максимовићеве инвентивне антимиетичке селекције, три насловна мотива појављују као „откинута глава“, „откинута рука“ и „откинута нога“ чинећи захвално полазиште

¹⁰ Поента „Ножа“ као да представља не само алузију него директан пастиш напред наведених стихова из Горанове *Јаме*.

слободне поетске рефлексije о болном породичном, националном и универзалном егзистенцијалном искуству, али и ослонац песничког трагања за интегралним знацима српског духовног идентитета у различитим слојевима историјског и митолошког памћења.

Ово је могућно само захваљујући томе што песник успева да парцијалним анатомским мотивима, према *pars pro toto* принципу синегдохе, удахне целовитост појединачног, па и колективног бића. И, будући већ „откинуте“ – и *глава*, и *рука*, и *ноћа* – перципирају се у непосредној смисаоној вези са покољем.

Тако се мотив главе најављује са готово таутолошком ноншаланцијом („Глава има разних... [...] / људи их на врату обично носе“), да би смисао говора, мада у истом дисонантном тону, нагло скренуо ка теми покоља: „Буду и без главе, дође то време, / кад се кољачи за свој рад припреме.“ У другом катрену сонета, говором и даље уподобљеним моделу ђачког преслишавања лекције, долази до прве конкретизације мотива, очигледно, примером породичне трагедије осмотрене с приметне песничке дистанце, оличене управо у назначеном стилизацијском обрасцу поетског исказа: „Па имамо главу што се бринула / док секира над њом није синула, / главу што је била мајка и жена / и детета главу што је још снена“.¹¹ У првој терцини, међутим, с променом интонације референца главног мотива постаје Карађорђе („Глава је Ђорђе, из нужде буна хук“), чиме се трагедија покоља, ретроспективно, узноси до националноисторијског реда, да би, у последњој терцини, досегла универзално важење – не баш космичко, већ општељудско: „И када из тела по њој крв прска, / глава је свемир, која мисли трска“. Јер,

11 И ова слика дата је према сећању песникове мајке: „Усташа са пушком је пуцао и погодио моју мајку у десну мишицу, док је падала видела је како је један ударио њену мајку секиром, чула је њен самртни уздах и видела брата Луку како се откопљао низ траву“ (Максимовић 2016: 48).

други стих је подвостручена синегдоха у нешто варираној Његошевој и Паскаловој ознаци човека као *свемира / микрокозма*, односно *турске која мисли*. И када га, деградираног до марвинчета, кољу, човек остаје – човек, свестан сопственог удеса. И беспомоћан. Увек и свуда. Окончавајући сонет о *лави* суштински таутолошким паралелизмом („Откинута глава. Глава је српска.“), Максимовић модерним песничким потезом пресецања логичке целине исказа подвлачи, идентитетски доминантну, трагичну црту српске историјске егзистенције.

У сонету „Рука“ лирски говор тиче се најближег песниковог родбинског круга. „Рука ујакова, рука од тетке“ – главни мотив овог сонета – призива се апострофирањем њеног непостојања и нових тешких слутњи, у елегичном тону, из наглашене удаљености: „Руко, ручице које више нема / непостојања ти си лична тема.“ Имагинативно оживљена тако „откинута“ и „још у замаху“, она „маше сестрићу“ који ту, на позорници давног злочина, „стоји, а за смислом лута“. За смислом постојања оних којима је припадала „рука што знала је само за претке“ а „потомка ниједног видеала није“? За смислом злодела које је над њима извршено? За смислом историје у којој се злочин закономерно понавља? Уопште, за „смислом јамског искуства“ (Ломпар 2016: 85)?

У „Нози“ се, међутим, на начин чисте синегдохе, исказује менталитет, карактер и историјска судбина колективног бића, ако не свих прекодринских, свакако свих прекоунских Срба. У два катрена саже-ти су социјално-историјско искуство и доминантне менталитетске црте оних које у овој Максимовићевој песми репрезентује *ноја*. То је „нога што је знала куда ће, како“; *ноја*, осведочено, „спремна за војску, плуг и волове“; *ноја* граничарска, крајишничка, која је „прошла све векове, и све ратове, / мамузала царске туђе атове“; која је, укратко, „хтела што морала, снила што хтела“. Наспрам осам стихова у којима је густо исткана слика социјалне, психолошке и историјске стварности тог доскорашњег огранка српског

национа, у првој терцини дочаран је његов идеал да се сједини са земљом матицом, односно спасоносни „сан“ *ноће* да се, у погромашкој ситуацији на родном тлу, домогне Србије. Али „сан“ остаје само сан: „Та предака сен / кад крочи над јаму, застаде за трен, / историју сручи у мрак отворен.“ Лишен вековне, тешке али сношљиве стварности, одвећ значајан чинилац српског биолошког и духовног бића уместо реализације својих идеала, или бар спасавања голог живота, скончава у мрачном процепу историје. И увећава памћење бола на матрици националне меморије.

У другој половини од шест унутрашњих сонета Максимовићеве књиге – а та композиционо-садржинска симетрија је више него очигледна – опевана је, што посредно што непосредно, тема бола. И то у једном сасвим специфичном виду. Наиме, у неколико средишњих сонета другог дела унутрашњег низа тематизује се, у ствари, песнички заумно перципиран, *бол* подношења и *памћења бола* као темељно егзистенцијално искуство песникове мајке / главне лирске јунакиње сонетâ, као белег њене егзистенцијалне самосвести и мерило представе других о њеном животном положају и смислу њенога живота. Отуд на два места насловног сонета целе књиге стоји: „Боли у мишици, јер ту је рана, / а боли заправо почетак дана“; „Рана зараста а бива све љућа“; а на трећем: „Јамског ли времена бити апостол?“ А то што, до пароксизма, боли, исказано је испод више сонетних наслова.

Као и сонет „Крај Дурцића гаја“ у првој половини унутрашњег низа, и на челу његовог другог дела стоји песма из које, према идентичној идеји али на нешто модификован начин, произлазе пет осталих. То је сонет „Дечји свет“. (Сонет „Код Дурцића гаја“, као што смо видели, доноси, иако са осетно неутралне дистанце, ипак миметички предочен приказ покоља, који се потом развија у две значењски антагонистичне групе антимиетичких рефлексивно-имагинативних слика.) И у другој половини сонет-

ног низа, као и у првој, долази до припадносних / идентитетских преображаја песничког гласа, међу којима доминира *їлас мајке*, а јавља се и *колективни їлас*, и *ауїорски*, и један прилично неодређен – песников или мајчин („Мајка“).

У „Дечјем свету“ предочена је идилична слика мајчиног „првог живота“, проживљеног у свакодневним дечјим играма и радостима са млађом браћом и сестрама, на обали Уне: „Деца ко деца, крај Уне игре, / скакућу, машу, заврте се чигре“; и у не мањим вечерњим узбуђењима у топлом родитељском дому: „Увече у кући ватра с огњишта, / мајка теши Луку: 'Није то ништа', / ми бацамо коцке – добитак, вриска, / напољу хук сове и воза писка“. Но ма колико идилична, то је слика њеног „првог живота“ на измаку, непосредно пре него што ће се он завршити „на дну унске јаме“, јер том сликом већ, у два маха, промиче злослутна сенка: „Тад прође мимо униформа црна“. Истим гласом и из исте свакодневне перспективе злокобног тренутка дочаран је и детаљно индивидуализовани лик мајчиног оца у истоименом сонету, док сонет „Мајка“, са крајње универзализованим насловним мотивом, садржински припада скупини сонета у којима се актуализују топос бола и топос јаме („Мајка“, „Јама“, „Бол“). Средишњу слику породичне идиле из „Дечјег света“ налазимо, у зачудно преиначеним варијацијама, у сва три управо поменута сонета, где је углавном, или тек успутно, реч о песничком доживљају јаме, јамског простора и јамског живота оних којима је јама постала вечна кућа.¹² Ако – пошавши, дакле, од сонета „Мајка“ – оставимо по страни сакрални призвук поетизоване слике „мајке са децом, седморо влашића, / слећу небеска озвездана бића / у понор јама као јата тића“, а не можемо га пречути, суочавамо се, непосредно затим, са очућеном, хлад-

12 Тај доживљај је, наравно, у свакој песми знатно сложенији од најављених централних слика, али задржавамо се првенствено на њиховој мотивацијској условљености и њиховом садржинском потенцијалу.

но интонираном сликом јаме као какве сенке до-
скорашњег истинског породичног уточишта: „и ту,
на дну свега, сâм прах и ништа, / сва се породица,
а не деришта, / сјати око свога древног огњишта“.
Није јасно коме припада глас овог сонета: мајци,
или „овом што пише“, али је много важније питање
мотивације песничког поступка очућавања предста-
ве и доживљаја јаме према протомоделу стварног
породичног дома лирске јунакиње, којег се песник
углавном доследно придржава. Јер, поетска слика
јаме у *Болу* није никада натуралистичка, али није
ни аналогна, а камоли идентична са сликом мајчи-
не родне куће. Вишеструко зачудна, она је у ствари
хомологна с поетском сликом родног дома и уто-
чиштем „првог живота“ песникове мајке. А да ли
је очућена зато, или пак зато што „’овај што пише’
сонете ништа није ни доживео осим што је ослуш-
кивао расуте искрице мајчиног сећања, [...] па је
он само неко ко размишља о смислу јамског иску-
ства“ (Ломпар 2016: 86) – чинећи ово последње,
како објашњава Ломпар, збиља свестрано – постаје
јасније ако утврдимо од чега песник полази раз-
мишљајући о „смислу јамског искуства“ и зашто је
његова поетска представа јаме очућена управо тако
како јесте.

Полазиште Максимовићевог размишљања о
болу, *јами* и „јамском искуству“ јесте мајчин до-
живљај покоља на „унској јами“ у којем, и сама рање-
на, пред сопственим очима губи своје *најмилије*, и
њено потиснуто памћење трауматичног доживљаја,
као знак немирења са губитком свега што је чинило
њен дотадашњи свет, и свију са којима је делила свој
„први живот“ идилично приказан у „Дечјем свету“.
Тај индивидуални психолошки став неприхватања
губитка *својих*, и немирења са њиховом смрћу – ве-
рификован код нас у новије време и у етнопсихо-
лошким размерама, независно од митолошких ве-
ровања, или као њихов остатак – манифестује се као
саображавање – вербално, ментално или физичко
– њиховог грбног места са њиховим животним ам-

бијентом. Очишћен од трагова покоља, и мајчин доживљај губитка *најмилијих* у унутрашњим сонетима *Бола* има све битне одлике тога психолошког односа. То је, наравно, примећује и Ломпар, као „повлачење егзистенције у основно поимање простора“, које „се непрестано одиграва у менталној стварности човека, јер из ње долази: било од мајке, било од сина“ (Исто: 85), па стога ни поступак онеобичавања поетске слике јаме није само резултат „удаљене песничке свести 'овога што пише' сонете“ (Исто: 81), односно његове „искуствене дистанце“ (Исто: 85), нити „пост-ситуације искуства“ (Исто: 87) у којој се он оглашава, него и његовог настојања да песнички онтологизује ментално-психолошке представе мајчиног трауматичног памћења. Отуд немирење са губитком *најмилијих* и *бол* због њиховог непостојања призива њихово постојање у смрти, како у души лирске јунакиње тако и у прозорљивом песничком искуству. Реч је, разуме се, о поетској слици виртуелног живота, призваној по мери оног стварног, испуњеног културним, историјским и митолошким садржајима колективног идентитета и топлином домаће атмосфере, али настављеног у јама: „Нама је домаће јама збориште, / женама кухиња, деци двориште, / а када, с вечери, гусле зацвиле / дођу до нас Милош, Марко и виле“ („Јама“). Предочени доживљај *јаме*, као реплика њених виртуелних житеља на претпостављено уверење кољача и суштинске мотиве њиховог злочина („Мисле да су за нас пронашли јаму – / у њу давнашњу своју скрише таму. / Мисле да им јама даје имања, / јама је тајна њиховог немања“), израз је моралне надмоћи жртава над њиховим убицама, ведрине и целовитости њиховог бића пред проклетством исконске људске „таме“ и свеопштег „немања“ њихових уништитеља. Али, слика виртуелног јамског живота плод је првенствено катарзичног преосмишљавања доживљене трагедије – не да бисмо се измирили са њом, већ да бисмо могли да живимо са болним сећањем на њу. Изворно стратиште и „мрак отворен“, што не пре-

стаје да бива, *јама* у овим сонетима постаје и место „сабора“, и „домаће збориште“, и „женама кухиња“, и „деци двориште“, и породично „древно огњиште“; *јама* постаје живо мартирско светилиште јер у својој мрачној утроби чува „кости предака“, очућена атмосфером и функцијама њиховог стварног животног амбијента. Стога, ако у песничком доживљају једног од два кључна мотива *Бола* и има неке „вечне помирености са јамом“ (Исто: 85), у томе никако нема и помирености са удесом њених мртвих станара. Напротив, мотивом мртвачког плеса у самој поенти „Јаме“ језовито и алармантно апострофира се злосрећна судбина страдалника, са особеном димензијом трагичности по дечјој и младалачкој доби њихове насилне смрти: „Биће отмености, суве радости, / кад заигра коло вечне младости: / све наше лобање и крте кости“.

У *јами* не остају само „кости предака“ песникових, свију *најмилијих* његове мајке, њихових суседа, рођака и пријатеља. Иако сама успева да умакне „на исток у страшне слободе“¹³ („1942“), у „другог живота незгоде и згоде“, све милине и све страхоте њеног детињства остају такође у *јами*: „први живот у јами дише / као да се нада, са стрепњом, тише, / да ће се родити овај што пише“. „Првом животу“ мајке припадају сви садржаји ове Максимовићеве књиге које смо именовали као памћење *бола*, мада су углавном предочени издалека, и уопште не припадају њеном гласу у полифонијској артикулацији теме покоља. Несумњиво највећој њеног „другог живота незгоди“ припада све што смо означили као бол памћења *бола*, а што је такође полифонијски оркестрирано, укључујући и глас мајке, са концентрацијом на поетском доживљају *јаме* и топосу самога *бола*. Осећај и осећање *бола*, пореклом везани искључиво за њен „први живот“, постају, истина, њена највећа егзистенцијална траума, са којом се, временом, и син,

13 Зашто су „страшне“ слободе у које она доспева као болничарка у редовима „светлих дивизија“, о томе би се могло темељно размишљати.

„овај што пише“, вишеструко песнички саживљава. Али, то је траума стечена и ношена у врло конкретним околностима различите природе: сасвим нарочит *бол* из реда неподношљивих успомена. Стога песник, осим на парадоксу временског оснаживања *бола*, што га и чини болом памћења, и у насловном и у епилошком сонету *Бола* инсистира на могућности ослобађања од тога трауматичног доживљаја егзистенције, разуме се, условљеног али не и проузрокованог, самим постојањем: „Да ли смо цели, или само пола, / па половине седну око стола, / ручају вечност, бежање од бола“ („Бол“). Имајући у виду да је посредни мајчин исказ срочен из перспективе „сабора, у јами“, он се свакако односи на јамску гозбу гостију распућених временитошћу доскорашњег постојања и окупљених око трпезе смрти, као једине вечности секуларно-агностичког поимања егзистенције. И јединог уточишта од ма ког *бола* обележеног временитошћу постојања.

Литература

- Ковачић, Иван Горан. *Јама*. http://www.orwell.ru/library/others/Kovachich/s/c_jama.htm
- Ломпар, Мило. „О болу постојања“. М. Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016.
- Максимовић, Мирослав. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016.
- Ракић, Богдан. „Од бола до идеалне општости“. М. Максимовић. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016.

Marko Paovica

THE PAIN OF MEMORY AND THE MEMORY OF PAIN

Summary

This paper considers the theme, composition and procedure as knowledge components in the poetic book *Pain* by Miroslav Maksimović.

Key words: slaughter, pit, pain, mother, memory, national-historical experience, lyrical-metaphysical conception of existence, animation procedure, decomposition procedure, collage sonnet sequence

Слађана ИЛИЋ

Висока школа за комуникације (Београд)

Библиотека града Београда

ilisladja@gmail.com

ТОТАЛНИ ГЕНОЦИД У КЊИЗИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА БОЛ

Сажетак: Књига Мирослава Максимовића *Бол* (2016) пример је високе естетизације и уметничке универзализације трауматичног догађаја који је обележио не само Максимовићеву породицу, већ и цео српски народ. Ова песничка књига снажно доприноси да усташки геноцид над Србима (1941–1945), као и страдање њихових жртава, добију одговарајуће место у националној култури и у култури сећања. Иако се сећање на ову колективну трауму задржало у нашој националној свести, оно је дуго потискивано због политичких околности (доба „братства и јединства“), а потом и због инертности и самозаборава које негује доминатна савремена масовна култура презентизма. Али Максимовић је, подстакнут личним, целоживотним удесом своје мајке и њене примарне породице, обновио суочење са страшним димензијама злочина и најдубљим слојевима бола, као и суочење с траумом која се неминовно преноси на потомке. Само суочење значило је и превазилажење, духовно смирење и уцеловљење, уз могућност да и потомци Стоје Узелац, песникове мајке, као и свих других жртава, на достојан начин рефлектују истину о страшном и, нажалост, и надаље присутном злу.

Кључне речи: култура сећања, песничка рефлексивност, цикличност зла, страх, мајка

Књига Мирослава Максимовића *Бол* уметнички сведочи о томе колико је тотални,¹ вековни² хрватски геноцид над Србима оставио дубок траг у самом бићу нашег народа. Оно што се догодило 1941–1945. трајно је уграђено не само у суштину бића преживеле жртве из једне од јама, него и њених потомака. Тај садржај, на духовном нивоу, одређује њихов живот, а далекосежније гледано – имајући у виду масовност и репетитивност таквих злочина – и биће читавог народа којем припадају. Сонети из ове књиге пример су, и одјек, тога феномена, али и показатељ како се садржаји из стварности транспонују у високо естетизовани књижевни текст, и уметнички универзализују.

Песник је, најпре, аутобиографским записом „Мио страх: трагом предака“, рационализовао, а потом и песнички универзализовао оно што је обележило живот, па и смрт, мајке, као и, на подсвесном нивоу, живот њених потомака. Тако је сам догађај ту страшну чињеницу стварности, па и песничког текста, ситуирао и у историјско, духовно и уметничко биће српског народа.

Тај процес одликује константно присутно, али прећуткивано, сећање на страшан злочин³ и непре-

1 Динко Давидов. *Тотални геноцид: Независна Држава Хрватска 1941–1945*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

2 Милош Ковић. *Век геноцида над српским народом*, предавање у Андрићевом институту, Андрићград, 2019; <https://www.youtube.com/watch?v=4yvwzhRUAg4>.

3 „Испред засеока Дурцићи, колона је скренула десно и колским путем кренула ка Дурцића гају. Зауостављена је у удолини, поред шуме, на чијем рубу је била јама (пећина) звана Безданка. Док су их сакупљали на платоу удолине, моја баба је, изгледа, схватила шта ће ту бити, скочила је са кола, са намером да бежи, повукавши за руку моју мајку и држећи у наручју најмлађег Луку. Усташа са пушком је пуцао и погодио моју мајку у десну мишицу, док је падала видела је како је један ударио њену мајку секиром, чула је њен самртни уздах и видела брата Луку како се откотрљао низ траву. Истовремено су кратко запуцали они с пушкама а остали навалили са својим хладним оружјем. Пре но што се онесвестила, лежала је, жмурила и слушала звуке поклоа: мукли јауци, тешки уздаси (по њеном сећању, није било

стани, безобјектни *сѝрах*, мајчино несучавање с траумом, њено целоживотно потискивање тога догађаја, и пројекција заборав на потомство – како би га заштитила *од сѝраха* – све до транспозиције сећања из подсвесног у свесно (код аутора [сина] и његових потомака), да би на концу наступила високоестетска песничка рефлексивна као уметнички израз колективне (само)свести народа. Тај процес *освешћења бола* дуг је и сложен, али свакако вредан сагледавања с многих аспеката.

У првом сонету „Упамтио сам то“ (написаном 1988. године, и објављеном) лирски субјект ретроспективно оживљава догађај из детињства који је на њега оставио снажан утисак: у једном селу, у бачкој равници, одвија се свињокољ. Дечак није склоњен да не гледа клање, што се обично у таквим приликама чини. Он дубоко проживљава тај догађај и придаје му метафизички значај, посебно када, као одрастао, чује мајчину трагичну причу о јами Безданки. И како је тај догађај уписан у дубину њеног, па онда и његовог бића, природно је што лирски субјект успоставља асоцијативну везу између два догађаја која садрже нешто заједничко – клање.

Из њих се, последично, формира и мисао о *немоћи* и *самоћи*, оној истој коју је као жртва осећала мајка, а која проистиче и из увида да је људски свет у таквој облику да се у њему зло непрестано обнавља и понавља, показујући сва своја лица – као што је било и оно конкретно зло усташког геноцида над Србима. На тим тачкама зла *мрак* извршилаца и организатора злочина успео је да, пустошењем свега, уништавањем дечјих снова и погромом идиличних, обичних живота, све обесмисли, како би обезбедио смисао „држави“ заснованој на *плану о*

запомагања и врискања), уз галаму убица да ће сутра за Београд, да све Србе униште. Освестила се ујутру у Безданки, где су побацани побијени“ (Мирослав Максимовић, *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016. 47–48).

коначном злочину⁴ – оном који се, нажалост, и данас слави.⁵

Сонет „Код Дурџића гаја“ – обичан топоним који читаоцу несумњиво није познат (осим ако није из тог краја) – почиње тако што се име луга крај ког се десио злочин понавља два пута, а потом у песми још дваред. Као да лирски субјект настоји да чита-лац добро упамти назив тога места. Из стихова који следе разумемо и зашто. Размере и страхоту тог злочина, дочаравање природе жртве, али и природе крвника, лирски субјект истиче тако што и тај стих с варијацијом понавља:

Ко мирна марва дотерана раја

[...]

Ко мирна марва исечена раја.⁶

Прва строфа садржи контраст: наспрам Божјег стада су *маљеви и брагве*. Оружје којим је извршен злочин је персонализовано. Тако је и у другим песмама ове књиге. Крвник, насупрот жртвама, нема субјективитет, и то с разлогом. Персонализо-

4 „’Израз повијесних тежњи’ оличен у држави што почива на костурници милионског броја невиних жртава, приближавајући се или надмашујући и бројем, и геноцидно-расистичким усмерењем, и свирепошћу изведбе такве хорор објекте какви су били Дахау или Аушвиц – не одговара баш много хуманистичко-демократским и цивилизацијским стандардима новијег доба; сумњива је то препорука Европи за којом се жуди“ – Петар Џацић. *Нова усџашка држава? – Од Анџе Сџарчевића до Павелића и Туђмана*, треће допуњено издање. Београд: Политика, 1990. 34–35.

5 Данашња независна Хрватска сваке године обележава „крижни пут жртава код Блајбурга“, при чему су „жртве“ управо извршиоци најтежих злочина, укључујући и геноцид над Србима у НДХ. Тим перверзним преокретањем злочинаца у „жртву“ истовремено се врши њихова аболација, али и поништење злочиначког карактера онога што су чинили. На то се још надовезују и државне прославе Бљеска и Олује, као завршница пројекта уклањања Срба из Хрватске, геноцидом, протеривањем и покатоличењем (в. Гидеон Грајф. *Јасеновац: Аушвиц Балкана*. Београд: Књига комерц, 2018. 67–88; 415–430).

6 М. Максимовић, *Бол*, 13.

вање средстава којима се чини злочин последица је деперсонализованости злочинаца: као што починиоцима нису важне жртве, осим као број, тако ни *механизму* нису битни починиоци, већ само резултат.

Злочинци су супхумани извршиоци наддетерминантног *iprojektia* – тек механички инструменти његовог остварења. Они изван тог пројекта, и изван сопствене инструментализованости – заправо и не постоје. Пошто свој задатак рутински извршавају, упркос „супериорности“ пројекта, њихово зло је *ришуално*. Једина могућност нарушавања те ритуалности, тек на површном, првом његовом слоју, јесте варирање начина убијања.

Секира преузима субјективитет, постајући судија и крвник. Као средство ритуалног зла, видимо је увек близу жртве, близу *ближњеї*, чиме поприма метафизичке карактеристике неумитности, судбинске закованости зла, што је с аспекта *iprojektia* и *механизма* заправо и тачно и страшно:

Кад се, весела, налије ракије,
па крене чегрст, сиктање братије,
она тад суди, и са њом чакије.

Најблиставија је по месечини,
кад сече комшије. Тад јој се чини
да, спојена с небом, сја у висини.⁷

Средство ритуала зла је и *нож*, лирски субјект истоимене песме. Он, персонализован, потврђује своје Ја тако што два пута понавља: *Ја сам нож*. Он се тиме (само)оглашава не као слуга већ као *iosiodar*. Кад своју жртву назива *инсаном* (тур. човек), настојећи да изазове „свети страх“, он говори о свом власнику, о пореклу извршиоца – који је, као и у другим песмама, невидљив.⁸ Из прозног додатка

7 М. Максимовић, *Бол*, 15.

8 Мило Ломпар. „О болу постојања“, 81. Ломпар указује и да „стих *криво сечиво месечевої сјаја* и синтагма *раја* – својим дугим симболичким и историјским трајањем у српској поезији – посредно упућују на непосредне извршиоце покоља у Дурцића

књизи сазнајемо да су извршиоци *iprojekta* у овом случају биле не усташе у униформама већ комшије муслимани.⁹ Сам нож у песми одбија да се сведе на *оруђе*, на употребност у свакодневном животу, истичући да је првенствено *оружје* за убијање – да је намењен реализацији покоља. Сlike које следе заправо нам обнављају знања о врстама усташких препада, о разноликости злочина који су чињени, као и о задовољству егзекутора у том чину – што је специфичност на коју је указало више проучавалаца усташких злочина:¹⁰

гају“. Он, међутим, сматра да се турцизам *инсан* у наведеном контексту „појављује у вредносно неутралном својству“ (Исто). Нама се, ипак, чини да он денотира конкретну жртву: „Тада сви инсани којима служих / почну да дрхте. Свети страх им пружих“ (М. Максимовић, *Бол*, 17); будући да је овај турцизам редак у свакодневном говору Срба, а заступљен код муслимана, могло би се ипак рећи да и он, премда можда не тако директно, указује на идентитет починилаца покоља.

9 „А муслимани? И њихову тадашњу судбину је одредила хрватска држава, али у супротном смеру од српске. И они су били у магли, али њихова магла била је идентитетска. У њој су били откако је нестала турска држава, у којој су легално и номинално били – Турци. [...] И онда, 1941, долази хрватска држава која их проглашава 'цвијећем хрватског народа'. Усташе су то имале у свом прорачуну. Знали су да 'кадровски' нису довољно јаки да сами елиминишу масу Срба који су живели на територији НДХ (по немачком генералу Глезу фон Хорстенау, у НДХ је тада било 3 милиона католичких Хрвата, 1,8 милиона православних Срба и 700.000–800.000 муслимана). Морали су за тај циљ придобити више муслимана, а не само патолошке злочинце и фукару жељну уживања без рада, коју су примили у своје редове одмах. То су чинили и поменути издавањем идентитетског националног сертификата и ласкањем (не много успешним, показало се да је мало ко баш поверовао у 'цвијеће'), и хушкањем (што је било много успешније: Срби су криви за све лоше што вам се дешавало, кад њих не буде – биће боље), и подмићивањем (још успешније: обећање српских добара после покоља) и подстицањем ниских нагона (није тешко замислити како је на заостале људе деловала дозвола државе да могу – не само без казне, него уз похвале – силовати, пљачкати, убијати). Све муслимане сигурно нису придобили, вероватно не ни већину, али довољан број јесу, што активних учесника, што пасивних подржавалаца. Покољи су могли да почну“ (М. Максимовић, *Бол*, 57–58).

10 Видети Г. Грајф, *Јасеновац: Аушвиц Балкана*, 237–275.

Банем у колибу, банем у стан,
да од мене стрепе ја сам изабран,
јер нисам само нож надалеко знан:

над нежним грлом врховна сам рука,
крајња истина, крклање злог звука,
последњи просјај, и последња мука.¹¹

И ова песма казује нам о пројектној утемељености злочинаца, као средстава извршења у криминогеном механизму који је, како су историчари показали,¹² систематски произвођен и, до данашњих дана, одржаван и прилагођаван захтевима времена. Континуитет злочина који се планирају и спроводе, од Анте Старчевића¹³ до Бљеска и Олује, и даље, увек некажњено, уз подршку других злочиначких сила,¹⁴ утврђује злочинце у веровању да су недодирљиви и да је њихова воља за зло неупитна. Како су извршиоци тек средства, точкић или шраф у пажљиво пројектованом механизму, не одликује их размишљање, субјективитет, они сами немају главу. Отуда је, ваљда, логично да лако обезглављују друге. На то се подсећамо читајући песму „Глава“. Насупрот безглавости средства, у песми се наводи шта све јесу главе жртава. Сазнајемо да су над јамом Безданком у Дурцића гају поклани мајке, деца, старци, чиме су уништени читави светови љубави, нада и снова у њиховим главама.

11 М. Максимовић, *Бол*, 17.

12 Дејан Микавица. *Српска полиција у Хрватској 1938–1948*. Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2017; Василије Ђ. Крестић, *Геноцидом до Велике Хрватске*. Београд: Удружење за одбрану ћирилице „Добрица Ерић“, 2019.

13 „Генеза Павелићеве државе и усташтва код нас су нетачно и једнострано приказивани. Није реч о идеологији увезеној 1941. године уз помоћ 'неколико камиона усташа' нити о геноцидној острвљености на српски народ која је букнула нагло и пролазно, ослањајући се на мали број декларисаних типова. Зов на геноцид обликовао се много раније, у другој половини XIX века, у крилу расистичког Старчевићевог учења“ – Петар Џацић, *Нова усташка држава? – Од Анте Старчевића до Павелића и Туђмана*, 4.

14 Видети Г. Грајф, *Јасеновац: Аушвиц Балкана*, 453–461.

Кољачи, испражњени од људског субјективитета, над Безданком у Дурџића гају имају посла с беспомоћним, ненаоружаним цивилима, својим православним комшијама које их ни на који начин не угрожавају – осим што *иостјоје*. Они морају бити *онтолошки ионишћени* – што је и учињено. Насупрот томе, у главама *сѣрадалника* остао је читав свемир љубави и бригае.

Свемир страдалника карактерише и рука (песма „Рука“) – она *шћо се мучи с ѣром, харѣијом*, дакле она која стреми смислености бивства – стварању. Но, она је, као учинак зла, сада откинута, одељена је од *свемира сѣрадалника*. Тако су сва њена стремљења укинута. Ту није реч само о *изосѣјању љубави* због страдања ближњих. Реч је о свесности потомака да је њиховим прецима почињено *некажњено зло*, злочин који је скрајнут и прећутан.¹⁵ А, у исто време, ново, циклично зло већ је *иочињено*.

У том светлу можемо сагледати онтолошку, идентитетску, али и историјску позицију *иошмака*. Некажњеност зла и његова цикличност основа су за тескобу и страх, осећај *немоћи* и *самоће*. То за себе констатује дечак, лирски субјект из уводне песме „Упамтио сам то“. Разумевајући судбину предака, али и сопствену судбину, лирски субјект се обраћа откинутој руци претка – као, некада, Мајка Југовића Дамјановој руци:

Руко, ручице, које више нема
непостојања ти си лична тема
и тешке приче што се снова спрема.

15 „Титоизам је ојачао комунистички мит о великосрпској опасности којим је потискивана историјска истина о геноциду над Србима у оквиру нацистичке НДХ, а Титовим наређењем 1948. године укинута је Државна комисија за утврђивање ратних злочина окупатора и њихових савезника против народа Југославије. Како су међу тим народима највише настрадали Срби, јер је према немачким изворима само у НДХ убијено више од 750.000 жртава, овом Титовом одлуком је скривен геноцид који је извршен над њима“ (Бојан Јовановић. *Антропологија зла*. Београд: HERAedu, 2016. 186–187).

Руко откинута. Још си замахнута,
машеш сестрићу, који поред пута,
твог и свог, стоји, а за смислом лута.¹⁶

Наспрам те онтолошке несигурности налази се предачка *ноћа*. Она је симбол стамености, постојаности, оријентисаности, снаге. Она је *моћла*, била је *сиремна за све* и *све је њрошла* јер је *увек била* – на свакодневном и метафизичком нивоу – оријентисана ка Србији.

Но, Срби крајишници, занети сном о матици,¹⁷ не верују у долазак зла – поготово не од комшија. То је *историјска коб*, обележена читавим веком припреме да се изврши геноцид и, истовремено, неразумевашем жртве шта јој се спрема.¹⁸ Тако је откинута српска нога – која сада симболизује свеколико страдање једног народа, сву трагедију жртава – крочила у јаму и у њу *сручила историју*. Сам тај чин – када је нога страдалника *историју њовукла у јаму* – има снажан симболички потенцијал. С том историјом у јаму су гурнуте и правда и истина. Из те јаме и даље зјапи *мрак ошворен* – јер оно што она садржи није јасно обзнањено,¹⁹ оно што се догодило *није кажњено*,²⁰ зло је

16 М. Максимовић, *Бол*, 21.

17 *Сунце над Грмечом кад се њојави, / њирчимо до млина, ошаци објави / да млин сличан меље и на Морави* („Дечји свет“ – М. Максимовић, *Бол*, 25).

18 Видети Д. Микавица, *Српска њолишника у Хрватској 1538–1918*.

19 „Већина јама је 1961. године забетонирана, а поред њих је Савез бораца подигао споменике, у виду белих, гранитних стубова, са натписима на латиници, на којима је писало да су ту убијене жртве фашиста или усташа у лето 1941. године, без помињања броја и националности жртава, чак ни села из којих потичу. Овим су били зацементирани и сви српски захтеви да се кости жртава изваде из јама и људски и хришћански сахране. За злочине у јамама мало ко је одговарао пред судом“ (Миле Прибиловић. „Усташки злочин над српским народом у Пребиловцима, у Херцеговини“. *Православље*, <http://www.zlocininadsrbima.com/PDF/Prebilovci-Mile-Pribilovic.pdf>, стр. 6).

20 Кад је реч, на пример, о покољу у Пребиловцима, „после 16 година од извршеног злочина и 12 година од ослобођења, УДБА је 1957. године организовала судску фарсу извевши пред Окружни суд у Мостару 14, од бар 150 јамара из Шурманаца,

све време *ионављано*,²¹ и може се опет поновити. Тај *мрак ойворен* уписан је у *код* потомака *случајно иреживелих*...

Песма која следи („Дечји свет“) завршним стихом прве и последње строфе уоквирује наступајуће зло. Тај стих – *Таг ирође мимо униформа црна* – заправо денотира врхунац једновековног плана о геноциду. Црна сенка што промиче дата је у контрасту спрам дечјих игара, у близини јаме – будуће гробнице и те несрећне деце. *Униформа црна* се јавља и у песми „Отац“.

Управо у тој песми представљена је идила свакодневице: очев рад, умећа, алатке које служе добру, справе стварања и благостања, воденице. У очевој посвећености послу и ослушкивању онога што даје ритам и сигурност животу, видимо *обредност*, па и *сакралност*. Воденица је за оца вредност на којој почивају добробит и срећа његове породице. Но, из те свакоживотне сакралности отац, по погубљењу, прелази у другу сакралност, у којој његов рад и брига за ближње добијају нову димензију. Он више не ради у воденици коју је *највише од свега волео*, те не може да брине о ближњима. Али сада, у вечности, његов рад, брига и љубав постају довољни за све. Као Христос када је с пет јечмених хлебова и са две мале рибе нахранио пет хиљада људи (Мт. 14: 13–21; Мк. 6: 30–44; Лк. 9: 10–17; Јвн. 6: 1–13).

Међугорја и Бијаковића, на челу са Иваном Јовановићем-Црним, који је дотле скриван у околини Суботице. Члан судског већа био је, као поротник, Јозо Јелчић, који 1941. године, насељавао усташе у празне српске куће у Пребиловцима. Од ових тешких ратних злочинаца, само су шесторица осуђена на смрт, а остали на временске казне. Један је осуђен на само три године затвора, што је ругање правди и жртвама српског народа“ – Прибиловић, „Усташки злочин над српским народом у Пребиловцима, у Херцеговини“.

21 Погром Срба у Загребу 1895, 1899. и 1902, погром у Сарајеву 1914, масовни злочини над цивилима у Мачви 1914, Пребиловци, Јадовно, Паг, систем логора Јасеновац, погром и протеривање Срба из Хрватске 1991–1995...

Последњега јутра, дажд прско ситан,
он рече, крећући: „Ако ко пита,
одох да мељем.“ Вреће вечног жита.

О обредности и сакрализацији наспрам ритуалног зла сведочи и песма „Мајка“, посвећена свим српским мајкама које су завршиле у јамама и бунарима,²² са својом децом. Казујући о свему што мајка јесте – а она је поистовећена с Природом – лирски субјект говори о њеној снази, сакрализујући је. Мајка је увек усправна, она је Axis Mundi, спаја небо и земљу, али и подземље, дајући смисао. Без ње је свет немогућ. Оно што припада *рејейиийивном* она преобраћа у *обредно*, доводећи га до *сакралној*:

Мајке са децом, седморо влашића,
слећу небеска озвездана бића
у понор јама као јато тића

и ту, на дну свега, сâм прах и ништа,
сва се породица, а не деришта,
сјати око свога древног огњишта.

Снагом *обредној* и *сакралној* мајка поништава димензију *мрака*, оличену у црним униформама злочинаца и у јамама безданкама. Она, чак и мртва, и у јами, *на дну свећа*, окупља породицу и гради *оћниишће*. То потврђује њен *неуиийни сџаишус*. Она је *носилац свећа* који опстојава *ујркос* манифестовању и увећавању зла.

Видимо како се потврђује *шам*а зла коју тај страшни репетитивни механизам „човјекоубиства“ тежи да овековечи (поема *Јама*²³). Но, негативитет

22 Славица Гароња Радованац. „Слабоштина 1942. и њени бунари – прилог о геноциду у НДХ и о данашњем затирању памћења у Хрватској“. *Зборник о Србима у Хрватској*, бр. 12. Ур. Василије Ђ. Крстић. Београд: Српска академија наука и уметности, 2019. 217–233.

23 „Крв је моје свјетло и моја тама. / Блажену ноћ су мени ископали / Са сретним видом из очињих јама“ (Иван Горан Ковачић, *Јама*. I: 1–3; http://www.orwell.ru/library/others/Kovachich/s/c_jama.htm).

таквог дехуманизованог механизма нема, као што смо раније напоменули, *стваралачке* способности. Зло може произвести само зло. То је репродукција у *ћорсокаку*, репродукција која *замире* и повлачи се пред *креаџивним снајама* које, у име љубави и живота, настављају онтолошки и аксиолошки виталитет:

Нама је домаће јама збориште,
женама кухиња, деци двориште,
а када, с вечери, гусле зацвиле
дођу до нас Милош, Марко и виле.

[...]

Биће отмености, суве радости
кад заигра коло вечне младости:
све наше лобање и крте кости.²⁴

Јама је постала *освешћено, светио место* које у духовној реалности успоставља *есхаџолошки сми-сао* страдања.²⁵ Жртве су, без обзира на репетитивни механизам зла, носиоци живота и примери витализма, али и националне херојске традиције (само)-жртвовања у име будућег, *слободног* живота наредног поколења. На једној страни су жртва и слобода, на другој злочин и нељудски зупчаници зла. Јама је и *збориште* на коме се чува свакодневље ранијег живота, дух и животна начела једне заједнице, чиме се успоставља независност од смрти, а цео догађај задобија *миџске* одлике.

Јама – *збориште* и *сабор* Срба, одговор је на *онџолошку анихилацију* коју је Србима наменио озупчени механизам зла (криви су *јер* постоје²⁶ – песма „Бол“). То, наравно, важи не само за Србе око јама, и у временима када су оне њима пуњене, већ за *све*

24 М. Максимовић, *Бол*, 31.

25 Бојан Јовановић. *Тајни инџерес: џесничко и анџројолошко ис-кусџво*. Београд: Завод за уџбенике, 2017. 183.

26 Ломпар то назива „онтолошком кривицом“ – М. Ломпар, „О болу постојања“, 89.

Србе у монструозним државама зла, каква је била НДХ, али каква је и Хрватска Бљеска и Олује. О томе сведоче и стихови из песме „Бол“:

Ту је ко је рођен, зато је и крив.
Да ли ће умрети ко је мртав жив?²⁷

У истој песми такође се експлицитно актуелизује духовна дезоријентисаност преживеле жртве и њених потомака:

Куда сад кренути!? Бол, секунда, бол.
Јамског ли времена бити апостол?

Иако је у песничком тексту мајка именована као могући *јамској времена айосћол*, она то заправо није. Њен живот је, како сазнајемо из прозног додатка, карактерисало дубоко, тешко и неприкосновено ћутање – не проповедање. Ћутање је условљено преживљеним страхотама које су заувек промениле њено биће, у које су се трајно населили страх и језа. Она је заувек (песма „1942“) остала распета између света мртвих (оца, мајке, браће, сестара, тетка, стричева...) и живих (своје деце и њихових потомака као *једине* породице):

Али први живот у јами дише
као да се нада, са стрепњом, тише,
да ће се родити овај што пише.²⁸

Та распетост, знамо из повеснице, била је појачана послератним идеолошким императивом да се жртве забораве зарад *браћистива и јединствива*. Но, мајчино распето биће, без обзира на потискивање преживљене трагедије (или можда баш због тога), оставило је дубок траг на потомке преневши и на њих осећање безобјектног бола (које се усадило и у њихову подсвест; песма „Бол“):

27 М. Максимовић, *Бол*, 33.

28 М. Максимовић, *Бол*, 35.

Сваке секунде, секунда будућа
постаје прошлост, наша пуста кућа.
Рана нараста, а бива још љућа.

Да ли смо цели, или само пола,
па половине седну око стола,
ручају вечност, бежање од бола.²⁹

Осећање духовне опустошености и потмулог бола од подљугане ране могуће је превазићи само суочавањем са Безданком и са целоживотним страхом мајке, која је из јаме изашла и заувек остала њоме пресењена. До освешћења потомака и суочења с траумом, како из књиге сазнајемо, дошло је тек након мајчине смрти. Без суочења с јамом изостало би осећање целовитости, заокружености (иако су и они основали своје породице³⁰). Без суочења из трауматског круга не би било могуће искорачити, нити би било могуће нове потомке заштитити од трауматизовања. Отуда је жртва (мајка) не само страдалник, већ и сведок („мартир“ [μάρτυρ]), а њени потомци, ослобођени страха и бола, могу да буду апостоли.

И тако, овај *што њише* сведочи нам и о смрти мајке, те тиме затвара свој песнички циклус („Упамтио сам то, II“, са подбелешком: „Смрт Стоје Узелац“³¹). Сонет се још једном зове „Упамтио сам то“, зато што се без тог памћења не може постојати, а без суочавања с њим не може се бити целовит. Лирски субјект нас уводи у реалност мајчиних последњих тренутака, са освртом на трагику њеног живота који је истоветан са судбином целог српског народа у 20. веку:

Мозак притиснули крв и моћна јава
двадесетог века бежање и клање
кратко одмарање, па бомбардовање –

29 М. Максимовић, *Бол*, 33.

30 Видети: Б. Јовановић, *Тајни интерес: њесничко и анѡројолошко искуство*, 181.

31 Песма је написана 2008. године, након мајчине смрти.

све то је поднела стидљива доброта
коју танке цеви воде из живота
да први пут мирно негде се наспава.³²

Из ових последњих стихова у књизи, а имајући у виду и прозни додатак, препознајемо како је велико и дуго било страдање *маршира* Стоје Узелац. Колико је било страшно њено ћутање и колико је дубока њена љубав према ближњима – онима у јами којима се коначно враћа („легла међу своје на дну унске јаме“), *да први пут мирно негде се наспава*, али и према онима који су је, Божјом милошћу, надживели, а који ће, ако буду могли, бити апостоли мајке и свих страдалника, целог њиховог *зборишта*.

Књигом *Бол* Мирослав Максимовић доприноси да жртве тоталног усташког геноцида добију утврђено место у националној култури, да култура сећања буде природан део наше свакодневице. Мислимо на то увек, особито у години када се навршава осам деценија од стварања геноцидне Независне Државе Хрватске.

Литература

- Аврамов, Смиља. *Геноцид у Југославији 1941–1945, 1991*, књ. 1–2. Београд: Академија за дипломатију и безбедност – ИГАМ, 2008.
- Гароња Радованац, Славица. „Слабоштина 1942. и њени бунари – прилог о геноциду у НДХ и о данашњем затирању памћења у Хрватској“. *Зборник о Србима у Хрватској*, бр. 12. Ур. Василије Ђ. Крестић. Београд: Српска академија наука и уметности, 2019.
- Грајф, Гидеон. *Јасеновац: Аушвиц Балкана*. Београд: Књига комерц, 2018.
- Давидов, Динко. *Тотални геноцид – Независна Држава Хрватска 1941–1945*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.
- Јовановић, Бојан. *Антропологија зла*. Београд: HERAedu, 2016.

32 М. Максимовић, *Бол*, 39.

- Јовановић, Бојан. *Тајни интерес: ђесничко и анђролошко искуство*. Београд: Завод за уџбенике, 2017.
- Јока, Д. „Свештеници у логору 'Даница' код Копривнице 1941“. *Сјоменица ђавославних свештеника – жртва фашистичкој шерора и ђалих у народноослободилачкој борби*. Одговорни ур. Душан Н. Штрбац. Београд: Савез удружења православног свештенства ФНРЈ, 1960; <http://jadovno.com/svestenici-u-logoru-danica-kod-koprivnice/#.WLo0em81-G4>
- Ковачић, Иван Горан, *Јама*; http://www.orwell.ru/library/others/Kovachich/s/c_jama.htm
- Ковић, Милош. *Век ђеноцида над српским народом*. Предавање у Андрићевом институту. Андрићград, 20. април 2019; <https://www.youtube.com/watch?v=4yvwzhRUAg4>
- Крестић, Василије Ђ. *Геноцидом до Велике Хрвајске*. Београд: Удружење за одбрану ћирилице „Добрица Ерић“, 2019.
- Лобачевски, А. М. *Полићичка ђонерологија: научна сјудија о ђиропри зла ђрилаћоћеној за ђолићичке сврхе*. Предео Дејан М. Недић. Београд: Правни факултет Универзитета у Београду, 2011.
- Ломпар, Мило. *Полихисторска исћираживања*. Београд: Catena mundi, 2016.
- Ломпар, Мило. „О болу постојања“. М. Максимовић: Бол. Београд: Чигоја штампа, 2016.
- Максимовић, Мирослав. Бол. Београд: Чигоја штампа, 2016.
- Микавица, Дејан. *Српска ђолићика у Хрвајској 1538–1918*. Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2017.
- Миле Прибиловић. „Усташки злочин над српским народом у Пребиловцима, у Херцеговини“. *Православље*, <http://www.zlocininadsrbima.com/PDF/Prebilovci-Mile-Pribilovic.pdf>
- Svensen, Laš. *Filozofija зла*. Prevela Nataša Ristivojević Rajković. Београд: Георетика, 2006.
- Цацић, Петар. *Нова усћашка држава? – Од Анђе Сћарчевића до Павелића и Тућмана*, треће допуњено издање. Београд: Политика, 1990.

A TOTAL GENOCIDE IN MIROSLAV
MAKSIMOVIĆ'S BOOK *BOL* (*THE PAIN*)

Summary

Miroslav Maksimović's book *Bol* (2016) is an example of high aestheticization and artistic universalization of a traumatic event that marked not only Maksimović's family, but also the entire Serbian people. This book of poems enables that the Ustasha genocide against Serbs (1941–1945), as well as the suffering of their victims, gaining an appropriate place in the national culture and in the culture of remembrance. Although the memory of this collective trauma remained in our national consciousness, it was suppressed for a long time due to political circumstances (the era of "brotherhood and unity"), and then due to inertia and self-forgetfulness nurtured by the dominant modern mass culture of presentism. But, encouraged by the personal, lifelong accident of his mother and her primary family, Maksimović renewed a confrontational interference with the terrible dimensions of the crime and the deepest layers of pain, as well as the confrontation with the trauma that is inevitably passed on to the descendants. The confrontation itself meant overcoming, spiritual calm and incarnation, with the possibility that the descendants of Stoja Uzelac, the poet's mother, as well as all other victims, in a dignified way reflect the truth about the terrible and, unfortunately, further present evil.

Key words: culture of remembrance, poetic reflection, cyclicity of evil, fear, mother

Слађана ЈАЋИМОВИЋ

Учитељски факултет Универзитета у Београду

sladjana.jacimovic@uf.bg.ac.rs

„БРОД ПУН МЕНЕ“ –
СИЛАЗАК У ДЕТИЊСТВО У ПОЕЗИЈИ
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: У раду се тумачи мотив детињства у поезији Мирослава Максимовића, а пре свега у циклусу *Детињство* из збирке *Сјавач под уицијачем*. У овим песмама лиризује се искуство почетака бића, поетски активира доба одрастања, спознаје света и самоспознаје, позиција песника у настајању или песника у којем је остао жив наивни поглед на ствари, који одбацује окошталост и рутину одраслог. Циклус је прегнантан енигматичним сликама и синтаксичким спојевима, дат у сучељавању различитих планова који се укрштају и филтрирају у бићу песничког субјекта.

Кључне речи: детињство, лирска херметичност, топос свакодневице, хронотоп недељног ручка, самоспознаја

Читајући ових дана поезију¹ Мирослава Максимовића, а у покушају њеног тумачења и разабирања у херметизму песниковог лирског израза, непрестано ми се враћа чувени Хелдерлинов стих, односно једна његова силом наметнута варијација: *Чему (књижевни) скујови у оскудно време?* Наравно, свакако је оваква неплодотворна упитаност ствар личне сумњичавости тумача у времену када се све подвргава релативизацији и када осећај глобалног

¹ Рад је настао у оквиру пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти* (178016).

поремећаја дотиче и мења бића појединачних субјеката. Али, у времену које је, винаверовски речено, изгубило равнотежу, не можемо а да се не запитамо за које то доба бисмо могли да кажемо (из глобалне, националне или личне перспективе) да није било „оскудно“.

Када се суочимо са збиркама Мирослава Максимовића – од којих је прва изашла пре тачно пола века (*Сјавац ѿод ујијачем*, 1971) – јасно је да је изгубљена равнотежа целине света, на овај или онај начин, константа цивилизације у којој нам је дато да проведемо свој век. Сва разноликост упитаности над собом и светом отвара се читаоцу када приступи Максимовићевом лирском опусу. Ова сложена разноликост остварује се на више планова и може се сагледати из разнородних аспеката: тематском, поетичком, стиховном, емоционалном. Јер, како су већ приметили тумачи ове лирике, у заиста особеном лирском гласу Мирослава Максимовића сустичу се и преплићу многа искуства модерне лирике – авангарде, надреализма, постсимболизма; једнако се успешно лирски садржаји остварују у везаном и слободном стиху; пева се о питањима граница и моћи песничке речи, али и лиризује интимно као и колективно искуство онога који пева.

Од *Сјаваца ѿод ујијачем* до новијих Максимовићевих збирки читалац се суочава са сложеним песничким рукописом чија значења тумачу неретко измичу – мигољи се песма у покушају да се расветле необичне песничке слике у којима се укрштају разнородни планови и, на крају, чини се да је потпуна аналитичка рационализација лирског садржаја узалудан посао јер је песма и хотимично заснована на преплитају рационалног и ирационалног, присутног и одсутног, наговештеног и исказаног, логичног и алогичног, и да у оваквом „поетском вибрирању“ и пребива главна семантичка супстанца Максимовићеве лирике. Као да је, у већини песама, писац увек на корак испред тумача, у простору неискрази-

вог, који се отима инструментима анализе и непо-
рецивих закључака.

Није мало писано о Максимовићевој поезији: већ прва његова збирка била је сигнал новине у савременој српској поезији. А можда је понајвише писано о *Сонетима о животињним радостима и тешкоћама* (после овог скупа можда више и неће бити тако), и то не случајно јер је ова збирка, у обе своје варијанте, тежиште у његовом лирском опусу и вероватно она по којој ће песник остати трајно препознатљив у модерној српској поезији. У овој својеврсној „лирској хроници сопственог проласка кроз низ врло различитих животних ситуација“, како усмереност *Сонета* именује Радивоје Микић (1996: 203), један од најдоследнијих и најбољих Максимовићевих тумача, заокружује се мит о свакодневном као изворишту песникове перспективе у обликовању сложеног лирског израза. Широки дијапазон подстицаја из свакодневице усложњава свој распон од појединачног до општег плана, успостављају се равни поређења појава из различитих сфера искустава и сазнања, а метафорично сагледавање каткад ситног детаља у језичкој игри и песничкој вештини задобија статус певања о темама које одређују људску егзистенцију: о животу, пролазности, усамљености, баналности, уметности...

А да је топос свакодневице фокус кроз који се у Максимовићевој лирици неретко полази у обликовању шире песничке замисли, или се у њега враћа, види се и у раним Максимовићевим песмама. Циклус *Детињство* из *Сивача под ушјацем* лиризује искуство почетака бића, поетски активира доба одрастања, спознаје света и самоспознаје, позицију песника у настајању или песника у којем је остао жив наивни поглед на ствари, који одбацује окошта-
лост и рутину одраслог. У једном од својих разговора Максимовић каже:

Активирање давних слика из детињства неопходно је у суочавању са оним што нас окружује. [...] „Дечји“

поглед на свет, пак, не тражи контрасте, него изворе. Шта је природнији задатак поезије него да открива детињство ствари, бића, појава, да баца „први“ поглед на њих, и да то учини речима – реч је била *на иочешку* (Јовановић 1995: 160).

У наивности и свежини дечјег откривања света, препознавања његових законитости и маски у које се одева свакодневица, има оне будне радозналости и инвентивности која је у основи и песничког односа према стварима и бићима.

Управо је циклус *Детињство*, прегнантан често енигматичним и заумним сликама и синтаксичким спојевима, дат у сучељавању различитих планова који се укрштају и филтрирају у бићу песничког субјекта. Свет одраслих, дневне рутине, топоси свакодневице и уобичајеног искошавају се у перспективи бића које их упознаје, уклапа се у њих, али их и одбацује у покушајима освајања личне, унутарње и песничке слободе. У циклусу *Детињство* један од доминантних мотива и песничких слика јесте слика стола, односно недељног ручка, са свим што овај мотив подразумева – обавезу, породичну заједницу која штити али и притиска лирски субјект, а који у песмама, готово по правилу, прелази из позиције посматрача у позицију активног субјекта – таква врста раздвајања уочава се и у песми „Да ме возају по свету собе...“: „чим га собним ваздухом надојим / одмах ћу свет да престројим“. Соба је свет породице која, по родитељском праву, има власт над дететом (свеједно да ли у односу родитељ–дете или у односу познатог и свакодневног према непознатом и неистраженом у самој личности). *Стари сто* сугерише традицијску подлогу света одраслих, која нуди готова, потврђена решења, она која су надхват руке, али за дете-истраживача-песника недовољна и незадовољавајућа. Стиховима „да скрећем пажњу на околину / старог стола. // Јер то је искусан сто / ишаран бившим ручковима“ лирски субјект, који чињењем сам себе ствара, персонификује сто, и

представља га као својеврсног ратника („ишаран бившим ручковима“) да би заједница која се окупља на истом месту, под будним оком патријарха, заједно јела, те сагледава породични стереотип као нешто превазиђено, наметнуто, а далеко од правог и жељеног заједништва.

Топос недељног ручка средиште је и песме која почиње стиховима: „Ножеви лепоте бљесну на словима...“. Необична и готово оксиморонска уводна синтагма усложњава песничку слику већ на почетку – оно што је свакодневни инструмент породичног миљеа активира у својој опасној лепоти и додатна значења. Нож није случајно прва и уводна реч ове песме: дихотомија ножа датира откада постоји човек – нож је оруђе и оружје, митска незаменљива алатка у земљорадњи, домаћинству, али исто тако и у лову и рату; нож даје живот али га и узима, њиме се пресеца пупчана врпца али и непријатељева жила куцавица. (У новијој и читљивијој збирци *Бол*, песма „Нож“ почиње стиховима: „Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан. Људима слуга. Али понекад бан“.)

Планови описа у Максимовићевим песмама непрестано се укрштају, сударају и међусобно прожимају, а песник лирски суновраћује значењима прегнантну слику са почетка на свакодневицу грађанске породице – недељни ручак под будним оком патер фамилијаса; у њој је све задато навиком и нема простора за одступање од утврђеног клишеа: „кашике обухватају супу / нежно по очевој наредби“ – течност, као и биће дечака, бивају за трен укалупљени према туђој вољи. У поменутих стиховима опкорачење није случајно: *нежно по очевој наредби* је сугестиван начин да се песнички уобличи флоскула *сирој али њраведан*, односно мармира позиција доследног самопрокламованог владара тог малог краљевства. Почетак наредне строфе готово је фактографски опис и завршни удар убиствене рутине последњег седмичног дана, после којег посао, школа и обавезе почињу испочетка, а „високи напеви из кутије радио Космаја“ додају звучну димен-

зију песничкој слици. У оку посматрача, детета, и наглашене опозиције дете–отац, радио је кутија – без обзира на могућности које нуди детету, он није занимљив, као ни амблем испод којег се недељна светковина одвија: „Кућнепазитеља држимо на зиду / нека буде како он хоће“. Кућнепазитељ може бити било ко – државник, политичар, оснивач породице, неко ко *џази*, али за дете има улогу Бога, што је потенцирано али и иронијски означено инверзијом библијски интонираног стиха *нека буде како он хоће*. Ова шетња кроз детаље који се претварају у ритуал недељног поподнева под будним оком кућног владара, и владара који влада ван куће, виђена оком детета, од чудесног почетка суновраћена у убитачну рутину, ипак има излаз – „брод пун МЕНЕ (подвлачење С. Ј.) љуља се празником“.

Као што, доводећи све детаље у фокус статичног и непромењивог, лирски субјект схвата да је заробљен, тако схвата и да постоји излаз (и тада се први пут јавља прво лице једнине), оно што га одводи од породице – скупа којем само својом позицијом неодраслог припада – и тада се оштро супротставља рутини уобичајеног поподнева обичне породице и стереотипној поставци: радио, супа, (Титова) слика, очев поглед. После суновратног антиклимакса следи климакс – раздвајање на *ја* које седи за столом и *ја* које је испунило цео брод и спустило се низа степенице у двориште: „брод пун мене љуља се празником // низ пет спратова у двориште: / ту крећу приче нешто друкчије / и врисак скаче на зидић. / Одатле ћутљив угледасмо свет“. Као што су претходне строфе биле статичне, последња је динамична, и тек реч о покрету представља сам покрет. Магијска формула којом је ова песма и почела, отрже се из наметнутог и сама се смешта у свој прави оквир – путовање, откривање и сазнавање новог и непознатог.

У циклусу *Дешиньство* успоставља се својеврсна стална опозиција између унутарњег, породичног, кућног заштитничког али и спутавајућег простора,

и другог простора који је изван њега, који нуди слободу и отворене могућности за лирски субјект у потрази за самоостварењем: „Код прозора: пашњаци чудесни. / Густа душевна трава / до колена“. Песнички субјект *Детињства* је неко ко балансира на граници ових различито устројених простора – истовремено им и припада и не припада: из породичног жели да се отме, док је за други само условно зрео. Свет изван дома и његових утврђених образаца не нуди само спасење од рутине него и потенцијалну опасност, коју доноси измештање. Такође, сви који су изван граница могући су реметиоци ушушкане равнотеже и стога их заједница доживљава као туђинце, и настоји да их удаљи. У песми „Шта је полетело / са његових погнутих рамена“ *уџао светиша* је маркер за границу простора у који на тренутак улази непожељни дошљак који у заједници изазива неповерење, а за дечака представља омамљујући сигнал присуства егзотичног појединца у овешталом простору познатих и предвидљивих. Непознати који бива испраћен повицима и каменом претња је самим тим што је непознат, и доживљава се као уљез који угрожава свакодневицу, рутину, нормалност заједнице: „Шта је полетело / са његових погнутих рамена / скретао је за угао света / мудрац просјак брат гласник или тат?“ Асидентон у последњем стиху упућује на чињеницу да је свеједно ко нарушава мир: мудрац (директна претња уљуљканости у грађанској свести која не поставља дубља питања), просјак (онај који моли милост и узнемирава савест), гласник (доносилац новине, а вест је потенцијално нешто лоше, што ремети клише), брат (без обзира на исту крв, није део заједнице, а можда и упућује на први грех), тат (пљачкаш). Ако овај „каталог“ злочинаца осматримо, видећемо да се на почетку и на крају налазе највеће претње – мудрац и тат – по смисао живљења и по само живљење. Отуда се у последњем катрену успоставља поремећена равнотежа која је поново потенцирана топосом недељног ручка као синонимом за породичну / грађанску заједницу затворену

у своје мале ритуале („Узнемирене очи кућа / стрепња латица које лагано падају са тераса / дрхтај казаљки док се заваљују / у удобан положај недељног ручка“).

Песме овакве тематске оријентације умрежавају се у друге у којима се продубљује лирска мисао и лиризација доба детињства, а све преломљено кроз перспективу дечака / песника који искорачује у свет изван задатих образаца. „Циц по миц и – ту смо“ – Мирослав Максимовић склон је разбијању устаљених израза и стварању сличних по звучности, али различитих по семантичкој носивости. *Миц њо миц*, ономатопејска синтагма која сугерише тихо, опрезно кретање, у овој песми се претвара у *циц њо миц*, што окошталу форму разбија, те песничкој слици даје конотацију игре, мамљења, изазивања одраслих, што се наставља и у наредним стиховима: „Још да отворимо врата / одаје у којој се свет подаје / игри споразуму неразумних.“ (Треба поменути да су риме у овој песничкој збирци реткост – може се рећи да Максимовић римује само кад хоће и када сматра да је то потребно. Ова и претходна песма отуда су у неримованим катренима, с тим што се у трећем стиху прве строфе појављује дактило рима – прва и последња реч стиха имају потпуна гласовна подударана у сва три слога *одаје–њодаје*, подвлачећи на тај начин посебну смисаону димензију.) И, као у претходној песми, и у овој доминирају глаголи кретања – силазак, отварање подрума – непознанице које треба истражити (можда не треба искључити ни психоаналитичко тумачење – силазак у доњи, унутарњи свет и отварање запечаћених и мрачних врата која воде у непознато – као почетак краја детињства и спознаје света који је био недоступан). Наслућује се да је лирски субјект неко ко истражује тајну, а коме притом није баш важно до чега ће га отварање одаја света и бића довести. Он, такође, нема страх ни од открића непријатног или болног, јер битно је само прекорачити границу познатог и уобичајеног, прекршити забрану, одвојити се од

присности клишеа – „Треба отворити што тише / па онда широм, као уста / у која улети јато слепих мишева / и понеки паук“. Уз хотимично изостављање објекта, лирско симулирање дечје радозналости у разоткривању тајне наглашено је песничком игром опонирања речи које саме по себи нису супротстављене – једна означава звук (*тихо*), а друга начин (*широм*), што је у свести лирског субјекта веома логично: није битно шта се отвара – чим је затворено, забрањено је за мене (лирско *ја*). Али када се отвори, прво *тихо*, дакле да нико не чује, да они који су затворили буду преварени, *иа онда ШИРОМ*, тајна је откривена – не може бити мало откривена, тихо откривена, јер више нема шта да се крије, а субјекту је битна слобода откривања, ма она била и неочекивано непријатна, за разлику од готових наметнутих решења. Простори детињства који се напуштају јесу простори тајних одаја („дишу подрумске одаје / свуда раскомоћен мрак / гледа у нас / као да је већ у читанкама“), појединих необичних њених становника (стара генералица – „лице скупљено у жути цвет / окреће се према прозору“), чикања одраслих („Баш зато хајде ако смеш / протури руку кроз решетке / нека провири мисао / и храбро загалами на степеништу“). Њега насељавају *последња деца*, односно они који су у себи сачували човека игре, *hoto ludens*-а, и стваралачко биће, дакле дете које у себи крије могућности, и само од њега зависи да ли ће се утопити у рутину или ће наставити само себи својственим путем.

У сличном опсегу значења вибрира и песма „Иза ормана: језерска област“, чији уводни стихови зазивају у сећање алегоријски роман К. Л. Луиса *Лешојиси Нарније* јер само дете иза врата ормара види стварање нових светова, а та врата су пут ка тајни, у свет предгреха. Рима је сложена, обгрљена, с тим да се и стихови из претходне строфе римују са стиховима из наредне – други из прве строфе с четвртим из друге и трећим из треће: „Иза ормана: језерска област. / Пластичне материје свуда / шикћу увис –

снажни / млазеви снова. Трајна је власт // предела у бићу“. Пластична материја, нелепа и искључиво утилитарна ствар претвара се у водоскок – дете / уметник приближава се божанском у стваралаштву, јер ако Бог ствара из ничега, уметник чини да мисао постане реч: „Трајна је власт // предела у бићу“. Сlike које су ужасавајуће – *сабласѝ давної воденої светиа, ошуда широмо израњају биволи наказни* – парадоксално помажу да се успостави паралела између Стварања и уметности. Аудитивно и визуелно су синестезијски идентичне појаве у Максимовићевој поезији. Елемент воде – прамајке – у овој слици тежак је и мрачан (за разлику од језерских области и водоскока снова из претходне строфе), а из ње израњају чудовишна бића. У тек створеном свету не постоје категорије добра и зла, лепог и ружног, потребног и непотребног. Све постоји једно поред другог, све има сврху, и једно не ограничава постојање другог. Међутим, као и у претходним песмама из циклуса *Детињство*, техником флешбека аутор читаоца враћа на почетак, у овом случају на ствараоца-песника: „осећа: светови настају по казни“. Сазрело песничко биће одвојено је од детињства (доба одрастања, пуног покушаја, забрана, њихових кршења), испуњава се до самосвесног одраслог бића, али оног које није заборавило и избрисало детиње у себи. Треба нагласити разлику: не *детињасѝо*, већ *детиње* – заиграно, способно за одушевљење, за слободно стварање, неоптерећено наметнутим категоријама – какве, како смо видели у песми, не постоје у створеном свету. А дар стварања јесте највећи дар, мада није нужно и срећа за оног који га поседује. Оно што дете жели, човек добија, али стваралаштво је и казна, самоћа и свесно одбијање припадања наметнутом споља.

Посебно је занимљива и необична песма „Уситните ме уситните ову новчаницу“ у којој лирско ја, односно *homo ludens*, покушава да у истом тренутку уједини садашњост и будућност. Максимовић поново обликује лирско ја истовремено као дете у одрас-

лом човеку, који, опет, не би могао да буде уметник без детета у себи. У погледу форме, наизглед је у питању класична песма од три катрена, с парном римом, у неким случајевима римоидима: *новчаницу / сунчаницу, косо / росом, смицалицу / новчаницу*. Међутим, песник се римама вешто поиграва (што се подудара са позицијом песника чија уметност почива на детињој способности одушевљења, игре, па и заумног говора). Хотимична погрешна употреба присвојне заменице у првом, насловном стиху указује на узбуђење, највероватније детета, које пред циљем заборавља како се која реч тачно употребљава. Наредни стихови алитераацијом прегнантном зубним сугласницима и визуелно дочаравају ефекат сјајних новчића, сунца, сунчанице, мора, али и морског леда: „Да опет купим ону сунчаницу / због које сам се оклизнуо и пао / на морски лед“. Морски лед као својеврсни оксиморон, у овом контексту је синтагма која означава могућност да се нешто деси у једном својеврсном епифанијском тренутку (оклизнути се може на лед – пад поред мора изазван сунчаницом мора да је узрокован клизањем – не на влажном камену, не на морској трави – него на леду: у журби да дође до суштине, дете нема кад да се осврће на логично). „Нисам зао // јер нисам знао да будем блед / па су ме са обале као мед / полизали таласи: и био сам / дном чудног света поплочан“ – незнање, односно непознавање разлог је немогућности иницијације, јер још није сазрело време. Бледило лица као израз другачијег живота („јер нисам знао да будем блед“) – типичан опис романтичара, симболисте, онако како га замишља будући песник, засад још увек незрео да зна зашто, још увек неинициран („па су ме са обале као мед полизали таласи: и био сам / дном чудног света поплочан“). Песнички субјект је пасивни а не активни учесник у свом животу и, попут бића које има магијски начин поимања, сматра да ће истим чином призвати оно што се десило после – новчаница коју је имао када се десило мало чудо, почетак буђења,

joш недовољног да открије тајну живота, коју не може да открије сам, и не у тренутку кад он хоће, већ када му буде дато: „сунце је сијало сасвим косо / скоро сам га додиривао росом / детињства. Открио бих ту смицалицу / када бих опет имао сунчаницу“. Роса детињства, најранија младост, није под правим зрацима сунца који би исушили росу: као што се сунце диже када му је време, и роса нестаје када за то дође време, а дете ће постати песник када буде спремно. А да је реч о детету, откривају и последњи стихови: „Открио бих ту смицалицу / кад бих опет имао сунчаницу“. Детињи (магијски свет) открива веровање и нејасно повезивање чудног и непознатог осећаја са оним што ће тек доћи, а без детињег, магијског, песник не може да постоји – и садашњост и прошлост у Максимовићевој збирци су једно, допуњавају се и паралелно трају.

У песмама које следе песнички субјект бежи из зграде, из заштитничког породичног простора, и излази на светлост спољног света у коме се, кроз призму посматрача и истраживача, прелама градска свакодневица – саобраћај у његовим очима сведен на пут, градски паркови у пролеће као неистражена и егзотична острва, да би се лирски фокус поново усмерио ка хронотопу недеље – дана одмора, празника (који то престаје да буде у малограђанском амбијенту собе), а који лирски субјект сада премешта у екстеријер. Топоним недеље отуда је и пијаца – сваковрсно шаренило које се нуди да би се претворило у недељни ручак. Пијачна бука буди одређено магловито осећање заводљивости: „а шнале у косама жена постају / ружичасти слапови веселих мисли. // Недељом у радосну битку / на пијацу све живо креће“, као да је стези недељног ручка опонирана живост пијаце. Сам израз *пијаца* не означава само простор одређен за трговину, већ и све учеснике у њој: „циче домаћице у разговорима / циче птице у крошњама“. Откривање тајне одраслих – буђење пролећа, цветање, еротизам жена – најочигледније је у персонификовању торби препуних купљене робе

– персонификовано и метонимијски оживљавају и „марширају улицом пера младих лукова / горе-доле патролирају поспане очи трешања / од среће се расцветали карфиоли / из цегера вире дигнути удови мркви“. У Максимовићевом *Детињству* разлива се чулно-духовно путовање од грађански намештене собе под будним оком Оца и Владара (који гледа с висине свог положаја и значаја, потврђен погледом више инстанце са зида), преко силаска у подрум, откривања тајних врата, те изласка напоље, на сунце и у свет до тада недоступан – свет боја, жена, битака и пркосног потенцијала који се открива у до тада уобичајеним предметима.

Песма интригантног наслова, „Хамлет у Његошеву“ тематски се надовезује на круг песама о детињству. Елиптични наслов отвара многа питања, па иако је јасно да је свакако реч о Хамлету у песниковом родном селу Његошеву, може се, са мало слободe, учитати и Хамлет који је кренуо у Његошеву улицу (у којој је песник провео највећи део детињства) или пак Хамлет у Његошевом језику. Оно што је извесно јесте да се успоставља паралела између јунака Шекспирове најпознатије драме и српског песника, филозофа и трагичног владара који је још за живота добио ореол националног јунака. И Хамлет и Његош су владари, песници, филозофи, обојица умиру млади, и нису у стању, или можда не желе да се прилагођавају времену у којем живе, и његовим обичајима. Бар не у потпуности.

Између ова два готово митска лика, односно личности, балансира лирски субјект Максимовићеве песме. За разлику од Шекспировог бланкверса и Његошевог десетерца, лирски субјект оглашава се класичном формом од четири катрена са вешто спроведеном обгрљеном римом. И ту се, укрштена са песничком перспективом, помаља лик Хамлета спремног да се упусти у игру, Хамлета који се одлучује за *бити*, и Његоша, са јадом владара који не може довољно да уради за своју земљу, песника који није све испевао, мушкарца коме је забрањено да

то буде. Хамлетовска запитаност над будућношћу успостављена је у претходним песамама из тематског круга детињства: Да ли се може бити заигран и као одрастао, да ли се може истраживати и оно што је већ познато? И главно: А шта ако цену самоуспо-на плати неко други? (У *Хамлету* је плаћа Офелија, у Његошевој поезији он сам, односно конвертити у *Горском вијенцу*.)

За разлику од песама *Детињства*, где лирски субјект тек почиње да бива свестан себе као ЈА и где се неЈА (све друго ван њега) поима кроз призму још несвесног лирског субјекта, „Хамлет у Његошеву“ почиње из првог лица: „Видиш ли ме још и сад / ти, детињство, багреном листе? / Ко некад – пре но што сам из чисте / радости сручио се у склад“. Запитаност је заправо реторичка јер од првих стихова очигледно је да је лирски субјект одвојен од света детињства, али не и од детињег – стваралачког, истраживачког, запитаног, способног за снажна осећања, како даваоца тако и примаоца. Опкорачења којима је Максимовић склон додатно стварају истовремени титрави утисак недоречености и исказаности, као у последња два стиха: „пре него што сам из чисте / радости сручио се у склад“. Ничеовска опозиција радост / склад, Дионис / Аполон разјашњава одлуку: дионизијски свет – свет воље, жеље, препуштања, и свет одраслих – мере, уметравања, и склада – рађају песника. Лирски субјект не чека судбина Оца и Све-видећег са зида. Он је песник, и све оно што је била чиста радост, мора да се сложи у тачно и давно пре њега одређене параметре лепоте. Песма је засићена алузијама и самеравањима различитих временских, културних и поетичких перспектива: „Хоћу ли познати у детињем лику / бору Равнице, те грдне стоке“, што призива познате Његошеве стихове „Пучина је стока једна грдна“. Равница и пучина, али наравно и пук, народ, површине земље и мора, потребне су да се Шекспир повеже с Његошем, да се призову жртве које морају пасти да би човек живео слободно, да би до краја остварио оно што му је задато, али и да

се прихвате жртве које од човека тражи посвећење уметности – у песми не тако драстично као у *Хамлету* или *Горском вијенцу*. Јер у Максимовићевој песми није у питању судбина човека који влада и који се нашао на раскршћу, те мора да жртвује своју савест или животе будућих: „златно море као стакло сија / зрелије од часа до часа – / изнад тихог жита које се таласа / плови бели дан: Офелија“. Познати херметични стихови: „младо жито, навијај класове / пређе рока дошла ти је жњетва“ (*Горски вијенац*) просијавају кроз реминисценције савременог песника и пресликавају се на бачку равницу села Његошева, а, са друге стране, ту је Шекспирова Офелија, жртва себичности свога окружења – брата, оца, љубавника. Две површине, земаљска и водена, равница под житом и пучина, смрт од српа и смрт у води, преплићу се у игри тешко размрсивих песничких слика поезије Мирослава Максимовића.

Извори

Мирослав Максимовић. *Сјавац њог уицајем*. Потпуна верзија. Београд: Народна књига – Алфа, 1997. [Прво издање: Београд: Дом омладине Београда, 1971.]

Литература

Јовановић 1995: Александар Јовановић. *Порекло њесме: девет разговора о њезији*. Ниш: Просвета.

Микић 1996: Радивоје Микић. „Мит о свакодневици“. *Песма: њекси и конњекси*. Приштина: „Григорије Божовић“.

Sladana Jaćimović

“THE SHIP FULL OF ME” – A DESCENT
INTO CHILDHOOD IN THE POETRY
OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The paper interprets the motif of childhood in the poetry of Miroslav Maksimović, but, first and foremost, in the cycle *Childhood* from the collection *Sleeper under the Absorber*. In these poems, the experience of the being's beginnings is lyricized, the period of growing up is activated poetically, as well as the cognition of the world and self-recognition, the position of an emerging poet or a poet in whom a naïve perception persists, rejecting the ossification and routine of the adulthood. This cycle is full of enigmatic images and syntactic connections, given in the confrontation of different planes that intersect and filter in the poetic subject's being.

The world of adults, of daily routine, the topos of the everyday and the common are skewed in the perspective of the being who meets them, blends into them, but also rejects them in the attempts to conquer personal, inner and poetic freedom. In the poems, some sort of a constant opposition is established between the inner, familial, homely, protective but also restraining space, and another space that dwells outside of it, which offers freedom and open possibilities for the lyrical subject in the search for self-realization. The poetic subject of *Childhood* is a person who balances on the border between these differently organized spaces – at the same time it belongs and does not belong to them, longing for abduction from the familial, whereas only conditionally mature for the other.

Key words: childhood, lyrical hermeticism, topos of the everyday, chronotope of the Sunday lunch, self-recognition

Александар М. МИЛАНОВИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду

aleksandar.jus@gmail.com

НАД ЈЕЗИКОМ МАКСИМОВИЋЕВЕ ПЕСМЕ „ЛОВЉЕЊЕ РИБЕ“

Сажетак: У раду се применом лингвостилистичких метода анализира Максимовићева песма „Ловљење рибе“ из збирке *Цршање стварности* (2012), и у њој се утврђују језичко-стилске иновације које је песник унео овом песмом (нпр. увођење рибарске терминологије), али и одређене доминанте које одликују и претходне Максимовићеве збирке поезије (метафоричност, активирање симбола у новом контексту, цитатност, парадокс, колоквијални израз и сл.).

Кључне речи: песнички језик, алегорија, метафора, песничка слика, иронија, цитатност, паралелизам, конотација, риболовачка терминологија, колоквијализам

1. Сваки тумач поезије познаје нелагодно осећање када се нађе пред песмом за коју нема и не може да пронађе „кључ“, али и радост при сусрету са песмом у којој се при првом сусрету врата сама отварају. Понекад су препреке у тумачењу чисто језичке, дакле налазе се већ на првом кораку уласка у текст. Овакву врсту тумачеве нелагоде могла би проузроковати и Максимовићева песма „Ловљење рибе“, објављена у збирци *Цршање стварности* (2012).

ЛОВЉЕЊЕ РИБЕ

По Бобану Живановићу

Старац и Дунав,
прича о риби коју су многи видели,
а нико је уловио није никад.
Вековима се славе невероватни покушаји,
као кад је онај Американац
гађао рибу, одозго, томахаком.

Дошло је време
да се окончају бајке примитивних аласа
и њихових вођа што се хвале пред женама,
дошло је време
да се реши питање
рибе коју су многи видели
а нико је уловио није никад.

За нас, то је ништа,
као лов рибе у кафићу:
важан је приступ (знамо да причамо)
и подршка лове (ћапићемо из ЂИПА фондова).
Доста је било
шарана, лињака, штука, смуђева, сомова, јегуља
кечига, белих симова, јесетри, паструга, манића,
доста је било лошег живота
уз мрене, деверике, буцове, гргече, скобаље,
шљивоносе, бодорке, кесега, бабушке.
Имамо чунове с балачицама, имамо чикље,
класичне чамце,
башлије, и ове пластичне из донација,
имамо томосе, сигале, јамахе, тохацуе,
хонде, цонсоне,
имамо алове, метлице повлачеће и стајаће,
имамо серкме, черенце, рогаче, влакове,
имамо лукоте, бућке, клоцере,
имамо власт,
законом ћемо разграничити лов на поставку
и лов на плов, ако треба,
узећемо невладине експерте са штаповима
за блинкерисање
и посебно оне са штаповима за дубинско пецање,
и оног Американца, ако треба.

Време је да уловимо рибу
коју су многи видели

а нико је никад уловио није.
 У развијеном свету, то је обичај.
 Па ћемо имати довољно времена за црвена слова,
 и за црна између,
 остаће мало за кучиће,
 остаће мало за мачиће,
 наше жене пазариће у Паризу.
 Непотребна је историја риболова
 пуна митова,
 морамо се суочити са реалношћу рибе
 коју су многи видели:
 беласа се у дубини
 или светлуца на хоризонту Панонског мора,
 а малопре је
 – рече старац, уз чашицу ракије
 и партију карата у кафани на обали –
 малопре је отуда прошла.

Збирка *Црпљање стварности* донела је низ језичко-стилских иновација у Максимовићевом песничком стваралаштву. Прва се огледа већ у чињеници да је синтаксички склоп наслова збирке (глаголска именица + допуна у форми именице у генитиву) пресликан и у насловима готово свих песама, односно у свих двадесет песама прве и друге целине, али не и у последњој песми („Време Старих Песника“), осамостањеној у трећој целини као својеврсни епиграма.¹ Наслов једне од песама и целе збирке сугерише и песнички поступак у књизи: да се апстракција такозване „стварности“ покушава нацртати, одредити песничким средствима. Отуда је, аналошки

1 О стилистици Максимовићевих наслова Михајло Пантић (2006: 143) већ је записао суд који важи и за ову збирку: „А када се [...] подсетимо и на то какве наслове Максимовић обично даје својим песама, видимо да је и у том важном, тематски и поетички првом моменту пребацивања језика на механизам поетског селектовања и осветљавања света, којим се именује и симболички сабија њен смисао, свакодневица уздигнута на пиједестал првостепене важности, и да се оглашава у до јуче за поезију готово безвредним речима.“ Песник Максимовић о наслову ове збирке кратко записује: „Ето, и наслов ове књиге је из сликарске терминологије“ (Максимовић 2014: 122), па тако и наслов и овај кратак узредни коментар као да сугеришу, сигнализују да преливања стручних терминологија у песничку лексику у збирци има још.

према глаголским именицама у другим насловима, добијена и структура помало лексички и граматички онеобиченог наслова песме „Ловљење рибе“, којем би, према узусима свакодневног споразумевања, али и стручне литературе, више одговарао наслов „Риболов“ или „Лов рибе“.² Дакле, језик песме „Ловљење рибе“ је стилски маркиран већ од самог наслова, и по томе се издваја у односу на скоро све друге наслове са истом синтаксичком структуром, који подразумевају сасвим уобичајени избор лексема и њихов очекивани спој („Вољење слободе“, „Гледање моста“, „Равнање снега“, „Мењање крова“, „Дување ветрова“, „Шетање кејом“, „Описивање глумице“, „Цртање стварности“, „Хватање дима“, „Рађање трешања“, „Цвркутање птица“, „Познавање Париза“, „Читање књига“, „Мирисање ружа“, „Прављење вина“, „Вољење Србије“).³

2. Песма „Ловљење рибе“ насловом дочарава једну од исконских људских делатности, нарочито развијену код Словена, због географских специфичности прапостојбине (Ивић 1998; Поповић; Вуковић / Михајловић), а чији је значај и у српској традицији добро посведочен у Вуковом *Српском рјечнику* (Милановић 2018). С друге стране, насловом се посредно дозива и симболичко значење овог процеса, нарочито развијано у хришћанству.⁴ Песма, међутим, креће стихом „Старац и Дунав“, у којем је интертекстуално призван наслов чувеног Хемингвејевог романа и симболика коју ово дело носи: „прича о риби коју су многи видели, / а нико је уловио није

2 И сâм Максимовић у песми, у двосмисленом исказу, има следећу формулацију: „као лов рибе у кафићу“. – Уп. и наслове из стручне литературе: Никола Поповић, *Ловство и рибарство* (1949); Велимир Михајловић / Гордана Вуковић, *Српскохрватска лексика рибарства* (1977).

3 Изузетак овде представљају семантички онеобичени наслови „Грађење грађења“ и „Звоњење клавира“.

4 У прошлости су чак и први практични приручници спортског риболова кретали од хришћанског тумачења симбола *рибе* и *риболова* (уп. Волтон / Котон 2015).

никад“.⁵ Простор је на самом почетку песме доста прецизно одређен, а до краја песме читалац схвата да је у њој извршена промена симболике Дунава од синонима за Максимовићу битно море (Лукић 1985: 167, 169–170) до идеолошког симбола непостојеће Средње Европе.⁶ Дунав тако у Максимовићевој поезији постаје „вишезначна тематска јединица“ (Аћимовић Ивков 2011: 12).

Почетни стихови са елипсом у структури додатно су синтаксички онеобичени редом речи у којем је наглашен прилог *никад* (а нико је уловио није никад ← а нико је никад није уловио), прилог који – види се и из завршних стихова – лебди над читавом песмом. Наредни стихови већ постају двосмислени и полако нас уводе у алегорију: „Вековима се славе невероватни покушаји, / као кад је онај Американац / гађао рибу, одозго, томахаваком.“ Ако по страни оставимо потенцијално, свесно наивно тумачење да се овде мисли на некаквога Индијанца који рибу над потоком или плитким језером покушава уловити секиром, препознавање лексеме *џомахавак* у именовану модерне ракете којом је 1999. бомбардована Србија, води нас и детектовању метафоричног значења лексеме *риба*, али и метафора и алегорија у читавој песми. Прецизирању значења „специфична ловина“ доприносе следећи стихови који демистификују и иронишују, од 1999. до данас, актуелни политички дискурс, и који доносе и метафорично значење лексеме *алас*: „Дошло је време / да се окончају бајке примитивних аласа / и њихових вођа што се хвале пред женама.“ Наспрам „бајки примитивних аласа“, синтагме у којој је придев *џримиџиван* песнички реактивиран као цитат из идеолошки обојених текстова, стоји савремено стање: „За нас, то је ништа, / као лов рибе у кафићу: / важан је приступ (знамо да причамо) / и подршка лове (ћапићемо из

5 Цитатност и парацидатност као значајан Максимовићев стилски поступак регистровани су и у претходним збиркама многи тумачи – уп. нпр. Микић 1996: 211–212; Пантић 2006: 147.

6 Уп. нпр. дело Клаудија Магриса *Дунав*.

ЂИПА фондова).“⁷ У песнички језик уведени актуелни колоквијализми (*кафић, лова, ћајићи*) указују на промену дискурса и специфично стање свести, усмерено искључиво ка материјалном и тривијалном, при комуникацији и типичном понашању „у кафићу“, у којем се сада врши „лов рибе“.⁸ Да се традиционална свест мора променити, баш као што нам и данас наређују домаћи и страни политичари, иронично поручују и стихови са кумулацијом назива слатководних риба које насељавају Дунав, али и друге српске реке. Избор назива рибљих врста, међутим, није нимало насумичан, већ веома пажљиво структурисан према различитим критеријумима. За тумачење ових стихова нису довољна знања рибарске, риболовачке и ихтиолошке терминологије већ и знања о рибљим врстама, њиховој вредности и угрожености у Србији. Несумњиво су песнику од помоћи били бројни разговори са голубачким рибарима и угоститељима, а аутор ових редова је, срећом, појединима неретко присуствовао и сâм. Тако испод стиха налик на политички слоган „Доста је било“ следе два низа назива рибљих врста. У наредном стиху низ је: „шарана, лињака, штука, смуђева, сомова, јегуља“. У питању су гастрономски цењене врсте које на тржишту (а и у голубачким ресторанима) достижу и највишу цену. Критеријум у набрајању мења се у наредном стиху – сада се нижу врсте које нестају или су сасвим нестале из голубачког дела тока Дунава, чиме се симболич-

7 Сличан поступак Максимовић (2014: 77) запажа код Стевана Раичковића: „песник стихове из књижевних канона замењује преломљеном прозом, чак и реченицама из новинских текстова“. Песник продужава: „Отуда су у садржаје његове поезије нахрупили, наизглед одједном, препознатљиви елементи стварности, а у његов поступак новински чланци, документи, дневнички записи, цитати“ (Максимовић 2014: 79). За наше тумачење Максимовићеве песме још је индикативнији следећи исказ: „Стваралаштво увек креће изнова [...]. Зато песник може посегнути за ћутањем [...] и за новинским текстом као предлошком за песму“ (Максимовић 2014: 78).

8 Стилски ефекат ових стихова појачан је и еуфонијским ефектом који ствара алитерација: „ћапићемо из ЂИПА фондова“.

ки потенцијал наведених лексема нагло појачава: „кечига, белих симова, јесетри, паструга, манића“. Пажљивом тумачу неће промаћи ни пажљиво биран редослед у набрајању, са прстенастом структуром: на првом и последњем месту су врсте у изумирању (кечига и манић), а у средини врсте које су потпуно нестале после развоја технологије, односно изградње хидроцентрала Ђердап I и II. Тако *бели сим*, *јесетра* и *паструга* као историзми заправо постају симболи пропасти живог света у овом делу Европе. Већ уведени стих „Доста је било“ сада се проширује прецизирањем „доста је било лошег живота“, а „лош живот“ илуструје се новим низом имена рибљих врста. На делу је опет не само песник истанчаног метафоричног и симболичког израза, већ и одличан познавалац традиционалног начина живота у Подунављу: „уз мрене, деверике, буцове, гречче, скобаље, / шљивоносе, бодорке, кесеге, бабушке.“⁹ И опет препознајемо исти поступак: „Максимовић је свету природе умео да посвети прилично пажње: у смислено одабраним детаљима он би читавао скривена значења која су готово немогућа у предметности урбаног света и ужурбане свакодневице модерног човека“ (Негришорац 2001: 87).

Избор врста утемељен је, наравно, на чврстом критеријуму, са јасном симболичком функцијом: у питање су за исхрану мање квалитетне или за припрему теже погодне, а самим тим и јефтиније врсте, које на трпези завршавају махом у рибљој чорби.¹⁰

9 Да овакав методолошки поступак није погрешан у тумачењу Максимовићевих песама сугерише нам и сам песник, који Александру Јовановићу нуди кључ за језичко-стилско и значењско „откључавање“ песама: треба сачинити „инвентар“ речи које дају „основни тон“, пре свега именица и глагола, са својим одредбама и допунама (Јовановић 1995: 168–169).

10 Лексема *кесега* тако добија у народу и шире значење 'мала и безвредна рибица'. На мању цењеност ових врста утиче њихова величина (а самим тим и склоност ка бржем кварењу меса након улова, али и немогућност похвале величином улова у друштву), квалитет меса, количина костију, могућност лаког чишћења крљушти и сл.

И редослед је, наравно, опет пажљиво одмерен: на самом крају, а самим тим у стилски повлашћеној позицији у низу, налази се бабушка, најбезвреднија и помало презрена врста.¹¹ Да песник заиста посебну пажњу поклања управо реду речи и значењским нијансама логичког акцента, сведочи његово наглашавање промене редоследа јединица као стилског поступка: „Промена (само) реда речи у стиху може да извуче нове ритмичке, а затим и значењске акценте песме“ (Јовановић 1995: 158).

Пажња „колективног“ лирског субјекта¹² потом се са набрајања дунавских врста пребацује, у наредним стиховима, на опис бројних средстава за риболов који аласима стоје на располагању: „Имамо чунове с балачицама, имамо чикље, / класичне чамце, / башлије, и оне пластичне из донација, / имамо томосе, сигале, јамахе, тохацуе, цонсоне, / имамо алове, метлице, повлачеће и стајаће, / имамо серкме, черенце, рогаче, влакове, / имамо лукоте, бућке, клоцере“. Пред нама је више него прецизна слика рибарске свакодневице.¹³ Све је, заправо, ту:

11 Обично се описује као „речни коров“ јер је недавно унесена као алохтона врста која се нагло проширила и потиснула неупоредиво цењеније аутохтоне врсте (караша и лињака). Како се ова врста и релативно лако лови, и лексема за риболовца који циљано пеца бабушке, *бабушкар*, постала је пејоратив са значењем 'лош риболовац који лако, без знања, лови безвредну рибу'.

12 „Са поља личног живота међу другим људима, пренето на поље поезије као дела културе, питање колектива има још осетљивије, понорније значење“ (Хамовић 2006: 21).

13 Битно је истаћи Максимовићев „однос између различитих видова свакодневне стварности и њиховог трансформисања у песнички говор“ (Радојчић 2006: 88). У односу на београдску, на пример, веома се разликује голубачка свакодневица. Максимовићев опис живота аласа и угоститеља, сагледан кроз аласке разговоре у кафићима и ресторанима поред обале, овде служи само као оквир за дубоко песничко сагледавање идеолошке загађености комуникације која се одвија путем мас-медија и порука које нам се преко њих шаљу од стране скривених моћника. У сличном кључу ваља читати и друге песме са локалним реалијама (голубачки кеј и ресторани и кафићи на њему, чесма недалеко од песникове куће и сл.): „Дување ветрова“ (18–20), „Шетање кејом“ (21–22) и „Познавање Париза“ (40–42).

прво чамци, потом мотори, а онда различите врсте мрежа и других средстава за привредни риболов. Потом, настављајући синтаксички паралелизам, смер овога низања семантички се нагло прекида и мења: „имамо власт, / законом ћемо разграничити лов на поставку / и лов на плов, ако треба“. Алгоритија се, дакле, наставља, али се заострава. После набрајања аласког прибора, при чему се традиционални алати укрштају са најсавременијим, а исконске словенске речи мешају са неологизмима из света модерне технологије (међу дунавским аласима посебно цењене марке ванбродских мотора *џомос*, *сиџал*, *јамаха*, *џохацу*, *џонсон*),¹⁴ задржавајући понављање презента *имамо* песник уводи лексеме *власџи* и *закон*, а друга се овде, наравно, не односи на уско значење закона о газдовању водама, иако се управо на то алудира наведеним постојећим законским разграничењима техника професионалног риболова.

Проширивање значења лексеме *власџи* у овим стиховима наглашено је наредним, у којима се указује и на механизме владања: „узећемо невладине експерте са штаповима / за блинкерисање / и посебно оне са штаповима за дубинско пецање, / и оног Американца, ако треба.“ Идеолошки термин из политичког и медијског дискурса *невладини експерџи* гротескно је ближе одређен падежним атрибутима *са шџајовима* за блинкерисање и *са шџајовима* за дубинско пецање.¹⁵ Са аласке терминологије песник

14 Ово је још један сасвим конкретан доказ да Максимовићев језик и буквално одговара „на импулсе тзв. модерног доба“ (Поповић Б. 1998: 46).

15 Чини нам се да се и на ову песму, на основу појмовног и синтаксичког спајања невладиних експерата и пецароша, могу односити Максимовићеве речи: „На примерима низа песама, могуће је установити да често у истој песми упоредо дајем две слике, две различите ситуације, које се међусобно спајају и допуњају, производећи тако нову. Од детаља и од тренутка у којима је то спајање неспојиво извршено (дакле, од 'рада у језику'), зависи поетско функционисање и успостављање значајне песме“ (Јовановић 1995: 161).

се у овим стиховима полако пребацује на блиску пецарошку терминологију, искоришћавајући, опет у готово бизарној слици, сав њен симболички потенцијал. Пецарошким „штаповима за блинкерисање“, наиме, лове се рибе *грабљивице*. Техника риболова назива се *блинкерисање*, што је творбено адаптирани германизам са дугом традицијом у српском језику, а назива се још и *вараличарење*. Оба термина добијена су од речи *варалица* (на немачком *Blinker*), што је пак термин за вештачки мамац који имитира малу живу рибу, и тако „вара“ грабљивице. Сличност ове технике са техникама невладиних експерата је несумњива, а у тумачењу ваља нагласити и да су *блинкераши* односно *вараличари* посебно цењени у пецарошком свету јер рибу не лове природним већ вештачким мамцима, односно тежим и суптилнијим начином. Такође, *блинкераше* односно *вараличаре* прати и глас да су у питању обично платежно способнији пецароши који улажу много новца у своју скупу опрему. Сва та устаљена мишљења, распрострањена у пецарошком дискурсу, Максимовић вешто уклапа у само једну ефектну и парадоксалну песничку слику. На истој слици су истовремено и „невладини експерти са штаповима за дубинско пецање“, дакле они који рибу лове у дубини, природни мамац оловом спуштајући до самога дна и чекајући да га у тами дубине мање опрезне рибе прогутају. Иако се њиме могу ловити најразличитије врсте, дубински тип риболова није престижан у Србији јер не подразумева ни посебну вештину ни (пре)скупу опрему. Зато *дубинкаши* нису у „еснафској“ заједници толико цењени као *блинкераши*, али заједно чине складну целину. Песник иронично истиче да ћемо експерте „са штаповима за дубинско пецање“ узети *посебно*, а у песму већ уведеног *Американца* (са *шомахавком*) само *ако треба*, то јест ако „невладини експерти“ пре тога не улове „рибу“. Градација је зато ново стилско средство које морамо регистровати: у лову „рибе“, чувању риболовачке „власти“ и примени риболовачких „закона“ прво нам следују

„невладини експерти“, који лове елегантно и спортски само престижну „рибу“, следе потом масовнији „експерти“ који мање бирају а више лове, и то мање спортским средствима, и њих ћемо звати „посебно“, а „ако затреба“ – зваћемо и „Амеркинаца“ који лови „томахавком“.

Још једна симболика овде је веома важна: иако је колектив опремљен свим могућим професионалним, аласким алатима који омогућавају улов велике количине рибе, он ипак, парадоксално, у помоћ призива „невладине експерте“ који рибу лове у рекреативне сврхе, мање или више спортски, где је могућност богатог улова неупоредиво мања.¹⁶

У алегорију се потом уводи и обичај да се код нас риба једе ретко, али по правилу „за црвена слова“, а песник, стварајући хуморно-иронични ефекат, додаје „и за црна између“, а благостање које нам следи када „уловимо рибу / коју су многи видели / а никад је нико уловио није“ илустровано је стиховима: „остаће мало за кучиће, / остаће мало за мачиће, / наше жене пазариће у Паризу“ – у којима се искуство конзумирања „рибе“ укршта са савременим конзумерством.¹⁷ Да би се до благостања стигло, међутим, постоји и услов: „Непотребна је историја риболова / пуна митова, / морамо се суочити са реалношћу рибе / коју су многи видели.“ Уз измену само две речи (*риболов* и *риба*), добили бисмо заправо исечак из неког актуелног политичког магазина. Ефектна стилска пререгистрација идеолошки бојених конструкција *непотребна је историја пуна митова* и *морамо се суочити са реалношћу*, које се у мас-медијима активирају по правилу у вези са ре-

16 Уп.: „А контраст и парадокс су основна изражајна средства којима се овај песник служи за исказивање предоченог поетског доживљаја света“ (Паовица 2011: 77).

17 Парадоксална веза између риболова и Париза понавља се у песми „Познавање Париза“, са којом је песма „Ловљење рибе“ у суптилној вези: „чуда првих пластичних флаша / из којих париски клошари пију вино, / а данас голубачки пецароши пиво, поред Дунава / са чудом морских галебова над њим.“

шавањем статуса Косова и Метохије,¹⁸ у овим стиховима надопуњује се стиховима у којима је „риба“ и лоцирана: „беласа се у дубини / или светлуца на хоризонту Панонског мора, / а малопре је / – рече старац, уз чашицу ракије / и партију карата у кафани на обали – / малопре је овуда прошла.“

„Риба“ нам тако остаје и даље, и заувек, недоступна, и самим тим неухватљива, иако нам „старац“ – који више није у чамцу, као код Хемингвеја, већ „у кафани на обали“, и који више не лови рибу већ пије ракију и игра карте – скреће пажњу како „малопре је овуда прошла.“¹⁹

Песник је, дакле, у песму закорачио кроз вишезначни симбол *рибе*, као што је то раније чинио са другим симболима из природе.²⁰ Потом је метафоре ширио са саме *рибе* и на друге појмове у вези са њом, следећи тако развој, овај семантички механизам који је дубоко укореењен у српском језику и српској култури, а што се најбоље огледа у

18 Дубину наведене стилске пререгистрације откривамо тек после читања песникових речи: „Поезија се, по својим особинама и сврси, не уклапа у особине и потребе савремених комуникацијских система, она ће нужно остати на њиховој маргини и никад неће бити део 'масовног комуницирања'. Масовна комуникација је безлична, поезија је лична“ (Јовановић 1995: 162). Сада се позиција у односима ова два типа језика иронично мења: не само да песнички језик није постао сегмент језика мас-медија, већ се језик мас-медија са посебним стилским функцијама интегрисао у језик песме. Наравно, не само језик већ и поруке које он носи.

19 Овде није неважно да је у ранијој Максимовићевој поезији регистрован негативан песников однос према ресторанима: „posebno га odbijaju mesta na kojima se kolektivno jede: menze i restorani“ (Лукић 1985: 168).

20 Тако критика уводи и појам „симболичка имагинација“ у тумачење Максимовићеве поезије (Негришорац 2006: 38). Уп. и став да је Максимовић „склон повратку природи и описивању њених симбола и пејзажа“ (Пантић 1994: 127). Коментаришући тумачење симбола птице у сонету „Која је то птица на мом прозору“, песник тврди: „Оба тумачења нисам имао на уму, пишући песму, али оба могу да уђу у круг значења симбола птице из те песме“ (Јовановић 1995: 164). У литератури је потврђена и вишезначност симбола *земље* (Павковић 2006).

вишезначним речима, као и у устаљеним изразима и фразеологизмима (*уицајти се, бићи у мрежи, лов у мушном, као да су ја на бућкало хваћали* и сл.). Наравно, у песми је очита и нимало случајна промена симболике лексема везаних за рибу и њен лов од првобитне хришћанске до свакодневне данашње, која се међу наведеним примерима најлепше илуструје фразеологизмом *лов у мушном*. Као и у многим другим Максимовићевим песмама, и реализација ове песме изведена је наоко „једноставним наративним поступком“ (Поповић Б. 1998: 49), али је, истовремено, и ова песма доказ да „аутор вешто користи поступак симболичког онеобичавања поетског дискурса у правцу мистичног, надреалног, фантастичког, инфантилног и гротескног“ (Стојановић-Пантовић 2001: 49).²¹ Полазећи од свакодневице у рибарском Голупцу, песник Максимовић изабира, као што је одавно примећено, „песнички језик, примерен свакодневици нашег доба“ (Поповић Б. 1998: 50). Истовремено је, међутим, још тачније његов песнички језик описати као „песнички говор у коме је много шта енигматично, почев од уистину необичних језичких склопова“ (Микић 2001: 11), будући да је песник у своме стваралаштву искоришћавао „различите изражајне могућности и средства“ (Микић 2001: 11), што доказује и песма „Ловљење рибе“.²² Сва онеобичавања свакодневног језика у песми одраз су актуелних идеолошких уплива у наше једноставне животе.²³

21 Уз наведени читат као добра допуна иде и Максимовићева тврдња да „онеобичавање не трпи претеривање“ (Максимовић 2014: 40).

22 Да није у питању само „ситни вез колоквијалног говора“ (Кољевић 2001: 35), показују и одређења истог аутора да је у питању „језик урбаног, апсурдистичког ткива“ (Кољевић 2001: 26). Апсурд свакако није особина свакодневне комуникације.

23 И до сада је критика примећивала Максимовићеве песничке одговоре на „актуелне балканске ломове“ (Павковић 2001: 47) и „иронично порицање идеолошких заблуда“ (Поповић Б. 1998: 49).

Пажљиво бирајући рибарску и риболовачку терминологију са великим симболичким потенцијалом, Максимовић је изградио вишезначну песму која се, међутим, „из прве“ може отворити само добром познаваоцу техника лова слатководне рибе. Максимовић не само да активира за песнички језик неочекивану, и већ самим тим стилематичну лексичку, хетерогену по свом пореклу и сфери употребе (колоквијализми, рибарска и риболовачка терминологија, лексеме и конструкције из политичког дискурса), већ је и користи у њеном конотативном значењу (уп. Ђорђевић 2011: 7). Професионални жаргони тако у овој песми постају језици скривања. У питању је, дакле, поступак пресликавања, омиљен код савремених српских песника (Микић 2020).

Очито је зато да и Максимовић, попут неких савременика, тражи веома пажљивог читаоца, спремног да трага прво за значењем непознатих речи, а потом и за њиховом симболиком. Задржавајући се само на нивоу денотација активираних лексике остали бисмо слепи за најлепше стилске финесе ове песме ослоњене на језик скривања, оличен овај пут пре свега у метафоризацији рибарског и риболовачког жаргона, али и у поигравању идеолошким стереотипима изнесеним путем масовних медија.

Извори

- Мирослав Максимовић. *Цртање стварности*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2012.
Мирослав Максимовић. *Скривени џосао*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2014.

Литература

- Аћимовић Ивков 2011: Милета Аћимовић Ивков, „Голубачка ноћ Мирослава Максимовића“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Прир. Нада Мирков. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 11–18.

- Волтон / Котон 2015: Ajzak Volton i Čarls Koton, *Savršeni ribolovac ili Kako da se zabavi čovek sklon razmišljanju*. Prev. Radmila B. Šević. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Гордић 2001: Славко Гордић. „Сећања, одоцнела посведочења“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 75–82.
- Деспић 2006: Ђорђе Деспић. „Аутопоетички ниво и интертекстуална фуснота једне песме“. *Мирослав Максимовић, њесник*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 201–210.
- Ђорђевић 2011: Бојан Ђорђевић. „'Дозивање' песама: кратак оглед о раној поезији Мирослава Максимовића“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Прир. Нада Мирков. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 5–10.
- Ивић 1998: Павле Ивић. *Прејлед историје српског језика*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Јовановић 1995: Александар Јовановић. *Порекло њесме : девет разговора о њоезији*. Ниш: Просвета.
- Кољевић 2001: Светозар Кољевић. „Слој папира у слоју живота“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 17–37.
- Лукић 1985: Jasmina Lukić. *Drugo lice : Prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*. Beograd: Prosveta.
- Микић 1996: Радивоје Микић, *Песма: ѡтекст и контекст*. Приштина: „Григорије Божовић“.
- Микић 2001: Радивоје Микић. „О животним радостима и тешкоћама“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 11–14.
- Микић 2020: Радивоје Микић. *Текст иза ѡтекста*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Милановић 2017: Александар Милановић. *Реч ѡод окриљем ѡоешике*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Милановић 2018: Александар Милановић. „Вукова улога у стварању риболовне терминологије у Српском рјечнику (1818). *Српска славистика : колективна моно-*

- џрафија. Том II: књижевности, култура, фолклор, иш-тања славистике.* Ур. Бошко Сувајџић, Петар Буњак и Душан Иванић. Београд: Савез славистичких друштава Србије. 395–407.
- Негришорац 2001: Иван Негришорац. „Лист, плод, пуза-вица: магновења лирске визије“. *Поезија Мирослава Максимовића.* Ур. Славко Гордић и И. Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 86–101.
- Негришорац 2006: Иван Негришорац. „Пиктурални дис-курс и ментална аура“. *Мирослав Максимовић, џес-ник.* Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библио-тека „Стефан Првовенчани“. 35–62.
- Павковић 2001: Васа Павковић. „Песништво као улог за живот“. *Поезија Мирослава Максимовића.* Ур. Слав-ко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 38–48.
- Павковић 2006: Васа Павковић. „О значењима речи земља у поезији Мирослава Максимовића“. *Мирослав Мак-симовић, џесник.* Ур. Драган Хамовић. Краљево: На-родна библиотека „Стефан Првовенчани“. 175–184.
- Пантић 1994: Михајло Пантић. *Нови џрилози за савремену српску џоезију.* Приштина: „Григорије Божовић“.
- Пантић 2006: Михајло Пантић. „Опесмљавање свакодне-вице“. *Мирослав Максимовић, џесник.* Ур. Драган Ха-мовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Пр-вовенчани“. 141–149.
- Паовица 2011: Марко Паовица, „Заводљивост свакодне-вице“. *Поезија Мирослава Максимовића.* Прир. Нада Мирков. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 75–127.
- Поповић Б. 1998: Богдан А. Поповић, *Песници и криџи-чари.* Београд: Просвета.
- Радојчић 2001: Саша Радојчић, „Лирски опис, опис ли-рике“. *Поезија Мирослава Максимовића.* Ур. Слав-ко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 54–60.
- Радојчић 2006: Саша Радојчић. „Иронија и видови свако-дневног“. *Мирослав Максимовић, џесник.* Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 87–104.
- Стојановић 2001: Милена Стојановић. „Дефиниција живљења у књижевном свету Мирослава Максимовића“.

- вића“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 61–67.
- Стојановић-Пантовић 2001: Бојана Стојановић-Пантовић. „Песнички гениј и критичка интелигенција : О топосу самоће у песништву Мирослава Максимовића“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 49–53.
- Тонић 2001: Јасмина Тонић. „Иронија којој ништа не може да промакне“. *Поезија Мирослава Максимовића*. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 68–74.
- Хамовић 2006: Драган Хамовић. „Песма са чистине и глас из дубине“. *Мирослав Максимовић, ђесник*. Ур. Д. Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 21–26.

Aleksandar M. Milanović

ABOVE THE LANGUAGE OF MAKSIMOVIĆ'S
POEM "CATCHING A FISH"

Summary

This paper uses the linguistic-stylistic methods to analyze Maksimović's poem "Catching a Fish" from the collection *Drawing Reality* (2012), and detect linguistic-stylistic innovations the poet came up with in this poem (e.g. introducing fishing terminology), but also certain dominant traces that characterize Maksimović's previous collections of poetry as well (metaphysical traits, symbol activation in a new context, citation, paradox, colloquial expressions, and so on).

Key words: poetic language, allegory, metaphor, poetic image, irony, citation, parallelism, connotation, fishing terminology, colloquialism

Марко АВРАМОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

mrkavramovic@yahoo.com

ЖИВОТИЊСКИ СВЕТ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: У чланку се бавимо песмама о животињама у опусу Мирослава Максимовића. Као и неколико других песника из његове генерације, и Максимовић је испевао више песама у којима животиње имају значајну улогу. Код њега најчешће наилазимо на песме у којима се испољава својеврсна еколошка носталгија, пева се о животињском свету који је из живота човека ишчезао пред налетом савремене урбане цивилизације. Са друге стране, нису ретке ни песме у којима Максимовић човека сагледава као својеврсну градску животињу. Тако у његовом опусу наилазимо на два поступка – са једне стране се животиње хуманизују, док се са друге човек често анимализује.

Кључне речи: свакодневица, градска поезија, поезија о животињама, еколошка носталгија, хуманизација животиња, анимализација човека

Током осме деценије двадесетог века клатно српске поезије почело је да се помера ка свакодневици, па песници све чешће „желе да изразе посебна сазнања о свету којим су непосредно окружени“ (Лукић 1985: 17). Имајући Попу за свога претечу – он је још педесетих година пропевао о ефемерним стварима и бићима из непосредне околине, која су до тада ретко сматрани вредним песничке сублимације – српски песници су се почетком седамдесетих година све више приближавали овом сегменту живота. Свакодневном искуству почели су да се окрећу

и неки старији песници, који су већ деценију и по били присутни на српској песничкој сцени – најпре Александар Ристовић и Борислав Радовић, али су у знаку свакодневне тематике стасавали и песници који су се тек потврђивали у контексту савремене српске поезије, попут Петра Цветковића, Милана Милишића, Ибрахима Хаџића, Раше Ливаде или Мирослава Максимовића.

Сусрет са поезијом овог последњег из наведеног низа сваког ће прилежнијег читаоца довести до увида да су повлашћене теме Мирослава Максимовића свакодневни свет и ствари које нас окружују, као и урбани живот и искуства. Ове две тематске линије се у стиховима овог савременог српског аутора очекивано преплићу, па нас његова поезија извештава о свакодневном живљењу модерног појединца, најчешће у градском простору:

Сва је од свакодневице поезија Мирослава Максимовића. Бар би се тако могло рећи на први, па и на други поглед. Јер Максимовићева песма готово увек полази од неког уобичајеног, свима видљивог и доступног детаља, од уведеног чина, од радње коју сви свакодневно или макар често, рутински упражњавамо, свеједно да ли је реч о становању у кући, одласку на посао, возњи трамвајем, пролажењу улицом, куповини меса или пијењу пива (Пантић 2006: 141).

Ова урбана компонента Максимовићеве поезије такође се може посматрати у оквиру његове песничке генерације, односно аутора рођених преваходно четрдесетих година, који су своју пуну афирмацију стекли седамдесетих. Иако је градско искуство у српској поезији било присутно и знатно раније, може се рећи да је тек генерација песника седамдесетих у потпуности *урбанизована*, и да је град постао повлашћени простор певања ових песника, па је тако и Мирослав Максимовић „преваходно песник града, песник градске улице, па се чак и у пределима који су са излета на море и са путо-

вања [...] стално појављују симболи града“ (Петковић 1978: 93–94).

Градски простори се код аутора седамдесетих година моделују на најразличитије начине: долази до митологизације / демитологизације савременог урбаног амбијента, град је сагледава као модерни инферно, пева се о алијенацији савременог градског човека, у стихове се укључују познати топоними и неизбежни градски реквизити. Међу књигама посвећеним градском простору које заслужују посебну позорност могу се навести *Глава на ђању* (1971) и *Промена* (1974) Милутина Петровића, *Зираг* (1977) Милана Милишића и *Каранџин* (1977) Раше Ливаде, али и низ песничких збирки Мирослава Максимовића, ако не већ од *Сјавача ђог ујијачем* (1971), онда сигурно од *Мењача* (1972) до *Београдских ђесама* (2002).

У Максимовићевој поезији модерни град често представља неку врсту клопке у коју је савремени човек упао и из које не може да побегне, па се делови града виде као „делови неке зле кутије кроз коју су проведени конци и цеви, где се осећају притисци, страх, реске светлости, болничка белина“ (Петковић 1978: 98). Он је расцепљен између високих тежњи и урбанитета који га ограничава. Тако у већ помињаној књизи *Мењачи* пева о солитерима, у песми „Баново брдо“, који су „високе светске куле“ и „ваздушни салони“, тј. остварење некадашњих снова човечанства. Међутим, у овим високим зградама „мењачи света труну у собама“ (Максимовић 1972: 9). Они који су тежили новим достигнућима и остваривали сневе које су носили кроз генерације, на крају су упали у својеврсну замку свога пројекта¹. Савремени урбани живот често карактерише и

1 На једно специфичније и уже значење синтагме „мењачи света“ у овој Максимовићевој песми, које проистиче из познавања конкретног блиског контекста указао је у своме тексту Марко Паовица: „Наиме, солитери на Бановом брду, подигнути непуну деценију пре настанка песме, били су намењени бившим револуционарима, потоњим официрима ЈНА из целе ондашње земље, махом превремено пензионисаним у пуном напону жи-

посредованост, односно одељеност човека од непосредног контакта са стварима, па се у песмама из исте збирке „Садржај прозора“ и „Ретке склоности“ стварност сагледава искључиво кроз стакло прозорског окна и излога.

Оно што је такође веома занимљиво у корпусу песника седамдесетих јесте и значајан простор који у њиховим стиховима добијају животиње. Читаву своју прву и веома запажену песничку збирку *Појаци за вучје и грује очи* (1969) Мирко Магарашевић посветио је животињском свету. О анималним бићима веома често је певао и Петар Цветковић – о њима је испевао читав низ својих најпознатијих песама,² а за њим не заостаје ни Ибрахим Хацић који је у својим песничким књигама такође показао изразити сензибилитет за ова бића. И Милан Милишић је у својим позним песмама значајан простор посветио животињским темама, најпре у књизи *Трећерење*. Могло би се онда можда закључити да ова анималофилија представља својеврсно налицје урбаног опредељења помињаних песника. Са развојем савремене урбане цивилизације и њеним књижевним тематизовањем, све се више јавља и чежња за оним што пред нашим очима убрзано нестаје, или је већ ишчезло и изгубило се зарад цивилизацијског напретка.

вотне снаге услед масовних политичких чистки војног апарата. Метафора *мењачи светиа* којом песник хуморно-иронијски комплиментира станаре солитера са Бановог брда, у ствари двострука је алузија: прво на њихову улогу у *Траћанском рајшу* 1941–1945, односно у *револуцији* и *НОБ-у*, и друго, алузија на познату тезу оснивача њихове комунистичке идеологије, ону по којој су ‘филозофи различито тумачили свет, а ради се о томе да се он промени’“ – Паовица 2011: 320–321.

2 Овај песник је током ове године објавио и књигу *Варљиви сведок*, која представља избор из његових песама о животињама – в. Цветковић 2021.

Еко носталгија

Можда се ни код једног од помињаних песника чежња за оним некадашњим не види тако добро као у песничком опусу Мирослава Максимовића: „у његовим описима савременог града [...] изненада и као мале драгоцености просто израћају неки садржаји и модели света који су остали далеко иза нас, затурени и нашем детињству и далеком памћењу“ (Петковић 1978: 91). Његови стихови тако постају израз специфичне носталгије за светом природе, која би се могла одредити као својеврсна *еко носталгија*.³ Будући да је певање о *стварним* или *реалним* животињама⁴ у српску поезију ушло преко њеног окретања свакодневици и бићима и предметима са којима смо стално у контакту (погледати песнички циклус „Списак“ Васка Попе⁵), ова бића су поста-

3 Под носталгијом подразумевамо „комплексну, диференцирану и променљиву, емотивно набијену, лично или колективно, (не)инструментализовану причу која на бинаран начин велича романтизована изгубљена времена, људе, предмете, осећања, мирисе, догађаје, просторе, односе, вредности, политичке и друге системе, и истовремено – у оштром контрасту према мање вредној садашњости – жали због њиховог губитка. То је жал за неповратним губитком прошлости, чежња за њом а често и утопијска жеља и настојање да се она врати. Носталгију [...] обележавају два супротстављена елемента: лепе успомене на идеализовано јуче у поређењу с инфериоризованим данас, и горчину због тога што су ти пасторални *tempi felici* неповратно прошли“ – Великоња 2010: 31–32.

4 Под овом врстом певања подразумевамо бављење песника стварним животињским егзистенцијама, а не њиховом употребом у стиховима као симболичким или алегоријским фигурама. Коришћење животиња као алегоријских фигура у поезији има дугу традицију, док је поезија која пева о реалним животињама знатно новијег датума, и доминантно се може везати тек за двадесети век. Како наводи један од најистакнутијих савремених проучавалаца поезије о животињама: “These poems are inspired by the moral awakening that comes with recognizing an animal as the subject of a life and reveal the complexity of the sympathetic imagination that helps to produce this awareness” – Oerlemans 2018: 124.

5 Није случајно још Никола Кољевић записао да „циклус ‘Свет од мога трајнији’ у првој Максимовићевој збирци подсећа на Попин ‘Списак’ и ‘Пределе’“ – Кољевић 2012: 101.

ла и део уобичајеног градског пејзажа који Максимовић у својим књигама осликава. Тако у песми „Мењачница“, из већ поменуте ране књиге *Мењачи*, док опева градски пејзаж, у песничку слику улази и „Једна мала, сасвим мала буба“ која „испитује плави простор јутра“ (Максимовић 1972: 21). Ова бубица изједначава се, у песми, са службеницима који седе у просторији у којој се налази и полица по којој она шета: „Она је стигла до руба / равне полице. Службеница!“ (Максимовић 1972: 21). Док се, с једне стране, овом маленом бићу придаје значај тиме што се у песми поставља у исту раван са људима који је окружују, на другом нивоу указује се да је свет службеника ограничен исто као и свет бубице која се креће по комаду канцеларијског намештаја. Као што и она осећа границе свога света, који се завршава са крајем полице, тако су и људи у овој песми ограничени и сапети у својим канцеларијама.

Са наредном књигом, *Песме* (1978), интересовање Мирослава Максимовића за животињски свет се повећава. Ипак, испоставља се да је то певање о животињама заправо најчешће певање о њиховом одсуству. Максимовићев градски човек може да се само са носталгијом сећа ових бића чије просторе урбанизација све више потискује. Тако је најпре у песми „Фотографија бизона“, у којој животињски простор осваја ова урбана али и научна свест, док некадашње јединство и хармонија са природним светом постоји још само на давним дагеротипијама. Човека ка томе води жеђ за напретком и поседовањем, али и за знањем и стављањем под контролу природних процеса:

Каже:
од птица да освојимо простор
да на плавом столу
размотримо звезде у пуној снази
са обиљем нових података
из области науке и кулинарства
са привредним полетом

и корисном делатношћу на изради предмета
од емајла цинка коже
(Максимовић 1978: 16)

Такав поход доводи до ишчезавања како животиња тако и оних племена која су са њима и од њих живела у блиском контакту, не реметећи природом успостављену равнотежу. Након свега, бизони се могу видети још само на фотографијама или у зоолошким вртovima, у којима се продужава њихова патња.

Ова чежња за некадашњим ишчезлим животињским светом најбоље је изражена у песми „Животиње“ коју је Максимовић први пут објавио у овој књизи (*Песме*), да би је у нешто измењеном облику прештампао као уводну у збирци *Животињски свет* (1992). Песма говори о модерном урбаном начину живота који својим простирањем и напредовањем потискује свет природе, и животиње као његове житеље:

Ишчезавају, многе ишчезавају.
Зграде освајају шуме,
град се раскомоћује
у мирисним и цветним пољима
и нервозно стреса
ликове и лава и јарца и лаког коња
са фасада.
(Максимовић 1992: 5)

Ово „раскомоћивање“ града истовремено значи и раскомоћивање човека, будући да Максимовић у својој поезији врло често има обичај да стварима даје особине живих бића, и тако путем персонификације посредно оцрта и људске карактеристике. Његово кретање усмерено је ка удобности коју доноси модерни живот, али и ка ширењу и заузимању простора који је раније делио са биљним и животињским светом. Отуда у савременој цивилизацији човек животињу може срести само на тањиру: „Исецкане, многе су исецкане / – тек у јеловницима се множе“ (Максимовић 1992: 5), и само тако може

остварити оно што песничко Ја назива „органичком везом са животом“.

Нестајање животињских бића и одсуство управо поменуте органске везе истовремено и самог човека лишава неких његових архетипских улога, и доводи га у ситуацију да мора променити своје укоренење навике јер је симбиоза са светом природе у којој је некада почивао – ишчезла:

Нема урлика
што је знао да уједини простор.
Мислим на једног тигра
Што је знао да прескочи ограду,
да нас наоружа страхом.
Од чега да те загрљајем
заштитим?

(Максимовић 1992: 5)

Присног тактилног односа који је постојао између човека и животиње више нема, човек је остао сâм, на својеврсном брисаном простору, у пространим али празним собама великих зграда, у којима мора да пронађе нове начине опхођења, пошто је и врх државног апарата који сада обликује његову егзистенцију сувише од њега удаљен, и он га у свом животу спознаје само посредно, путем слика:

Где је руно топло од умирања
да се огрнем?
Човек у сивом оделу
улази у хиљаду канцеларија
да би зарадио за љубав
велику празну просторију
с окаченим државним сликама.

(Максимовић 1992: 5–6)

Управо због оваквог положаја у коме се нашао, модерни човек чезне за ишчезлим животињама и о њима машта, њихов му се лик привиђа у облицима који га окружују. Осим визуелних, привиђају му се и чулне сензације несталих створења:

Топе се, испаравају.
Тек облак задржи облик коњске главе,
погледа град мутним оком,
затим пљусне киша
и писац чује како на окну собе
нараста и јача топот
ишчезлих чопора
и крда.

(Максимовић 1992: 6)

О постојању носталгије за светом животиња сведочи и песма „Поњава“ из књиге *Живојинињски свей*, у којој је песнички субјект ноћу, у кревету, покривен поњавом чији мирис у њему изазива асоцијације на коње и коњска крда: „Поњава преко главе [...] мрак мирише на коње. / Удишем длачице.“ (Максимовић 1992: 20). Ови мириси рађају даље слике и изазивају неку врсту прасећања у субјекту који се мучи да утоне у сан:

А како су коњи
јездили пољем,
прсима рушили шаторе,
грива се вијорила кроз упаљена села,
љуљала се тулумина вина.
Било је и јахача.

(Максимовић 1992: 20)

Међутим, крда коња више нема, и песничко Ја налази се у положају који карактерише одсуство слободе и који симболизује прекривеност поњавом. Иако су коњи у овој песми амблеми који симболизују слободу и неспутаност, то су и праве животиње, са којима је човек вековима био у симбиози и пројездио кроз бројне епохе историје, и драматичне доживљаје:

Под поњавом коњ
јахан је преко Карпата,
па за Чарнојевићем,
носио је преко Дрине
сепет са дететом под поњавом
неба: трепере длачице звезда.

(Максимовић 1992: 21)

Сада када коња више нема, под поњавом се налази човек, заробљен, односно укроћен савременом цивилизацијом и спутан у својој постели, па је тако плави круг Црњанског са неба спуштен у микропростор пољаве: „Плави круг. У њему длака“ (Максимовић 1992: 21). Са небеских пространстава човек је приземљен и заточен у сопственој соби и постели. Једино што му је преостало је стваралаштво – које је ипак нека врста симулације слободног и неспутаног живљења:

То је остало:
стваралаштво
у штали, под поњавом
где померање ногу
личи на корачање
у двориште у друкчији свет.
(Максимовић 1992: 21)

О изгубљеној вези са природом која погађа модерног човека сведоче и стихови из песме „Криза“ из песничке збирке *Сећања једној службеника* (1983), коју је Максимовић објавио након *Песама*, и која нам представља савременог *everyman*-а у његовом природном станишту, односно канцеларији. Такав живот обележен је досадом („Живот службеника М.“), он пролази у знаку извештачености и артифицијелности („Небо је предмет“ и „У свакој канцеларији“). Лирски јунак налази се „у једном располућеном свету у коме му се, уместо целине и пуноће, нуде сурогати“ (Микић 2000: 10). У њему су једина сунца лампе у канцеларијама, а небо њена таваница. Свет карактерише и расцеп који се сместио између човека и света који га окружује, прелом који се лирском јунаку књиге јавља или у виду поломљене гране („Кр, иза“) или као допола пресечен мост („Гледање моста“). Такав расцеп довео је човека у перманентну кризу, што се тематизује у још једној песми тога наслова ове књиге („Криза“): „У подне, средином јула / схватих да сам у кризи. / На многим пољима“ (Максимовић 1983: 6). Као и у неким

ранијим песмама, и овде је један од узрока тескобе и испразности у коју је Максимовићев лирски јунак запао одсуство анималних бића из његове свакодневице: „Расечем сланину кита / кога нема“ (Максимовић 1983: 6). Отуда није чудно што песнички субјект ове песме покушава да своју патњу разреши одласком у зоолошки врт, једино место где се у модерном граду може срести са дивљим животињама:

Одем у зоолошки врт,
тражим прапочетак, природни извор
и док чувар објашњава:
„држите се народних стаза
да бисте схватили животиње,
то нам даје темељну снагу у овом врту“ –
једино могућа птица излети ми из руку,
а нема је на небу.

(Максимовић 1983: 7)

Ипак, једино што му преостаје, као начин изласка из кризе, јесте, као и у песми „Под поњавом“, писање – кроз које ће исказати своју унутрашњу узнемиреност. Ипак, као што и тамо писање бива само симулација праве слободе и пространстава, тако и овде писање о томе како се криза пребродила бива само пука пројекција онога што се прижељкује, али не и стварно превазилажење тескобе.

Животиња је човек

Осим певања о одсуству анималних бића из живота савременог човека, Мирослав Максимовић је у својој поезији проблематизовао и уобичајене односе који постоје између људи и њихових животињских других, и преиспитивао етичке границе у њима. Тако у песми „Ручак“, која затвара *Сонете о живојним радостима и шешкоћама* (1986), заједно са песничким субјектом присуствујемо обеду чији је главни специјалитет печени брав. И ту Максимовић прави својеврсни преокрет: док се међу онима који седе за столом и око њега шири малодушност и

испразност, сјај се налази једино на оштрицама ножева које су „увек приправне да боду и секу“ (Максимовић 1986: 39) али и у очима мртве животиње које се налази на столу, и којој су поменуте злокобне оштрице управо пресудиле: „Сијају и очи печеног брва. / И та два сјаја последња у веку / нестају у диму попушених 'драва'" (Максимовић 1986: 39). И овде, као и неким раније помињаним песмама Максимовићевим, животни елан се пре налази у анималним бићима, у овом случају чак и мртвим, него међу људским створовима. Отуда следи и питање оправданости убиства овога бића које је у себи носило више животне енергије од оних који су му пресудили.

Још директније, сад о клању свиња, Максимовић је певао у сонету „Упамтио сам то“ који је уврштен у књигу *77 сонета о животињим радостима и шешкоћама* (2008). Егзекуција животиње која је у песми дата из дечје перспективе, изазвала је у некадашњем дечаку монструозан утисак, готово као потенцијално убиство човека: „Тада сам знао да смо сви немоћни и сами / као млада свиња што се пред нама срушила“ (Максимовић 2008: 50). Управо стога клање и оставља такав утисак на младо биће, и зато се и онај ко га чини означава као „крвник“ и „кољач“. Такође, монструозан утисак изазива и мирноћа и рутина са којом месар коље животиње, као и бројка од осамсто закланих, коју помиње у својеврсној самохвали сопственог искуства: „Пио је ракију док му се нож сушио. / Пошто рече: 'Заклао сам их око осамсто', / диже се и: 'До виђења!' Упамтио сам то.“ (Максимовић 2008: 50). Паралелу између убиства свиње и убиства људског бића појачава и стих дат у заградни: „Сећам се крви, некако снено се пушила. / (Као да та спава у некаквој унској јами)“ (Максимовић 2008: 50), који у самој песми делује поприлично загонетно, али бива разрешен у сонету „Упамтио сам то, II“ који се нашао у истој књизи, и у којем нам се открива повест песникове мајке Стоје Узелац, којој је и посвећен, и страдање њених најмилијих у јама-

ма у НДХ.⁶ Тако је заправо клање свиња у младом бићу призвало слику коју је знао само из породичне историје јер му се учинила сродном са оним што је тога дана гледао пред собом.

Овим повлачењем паралеле између убиства животиње и убиства човека Максимовић је довео у питање становиште о мањој вредности живота анималног бића у односу на људско, и чини се посредно указао на драгоценост сваког живота на земљи.

У овом свом поступку он није у српској поезији друге половине двадесетого века био усамљен, па се његова песма уланчава у један мали али значајан низ песама које тематизују клање свиња, почевши од Попине песме „Свиња“ из „Списка“, преко песме „Јецане у свемиру“ Стевана Тонтића из песничке збирке *Наше џоре вук* (1976) и текстова Александра Ристовића „Предео са снегом“ и „Удварање једној свињи“ из књиге *Нигде нико!* (1982), све до „Елегије за свињу“ Србе Митровића из *Снимака за ѓанораму* (1996). Попа у својој песми указује на суморан живот и патњу ове животиње; Ристовићев песнички субјект спрам овог бића испољава самилост и поступа с њим онако како се поступа са људским бићем; у Тонтићевој песми свињска патња допире чак до космичких простанстава, док Митровић у својој песми, исто као и Максимовић, закланог вепра директно пореди са човеком, удахњујући му чак и бесмртну душу која је напустила тело. Овом песничком низу се – својом сродном песмом „Иза мутног стакла“, из књиге *На сџаклу зајисано* (1987), која пева о кланици и убијању јунца – прикључује и Ибрахим Хацић: у његовој песми лирски субјект проговара о збивањима у кланици са дозом гриже

6 Оба сонета Максимовић је касније унео у књигу *Бол* (2018) која се бави геноцидом над Србима у Независној Држави Хрватској током Другог светског рата, и у том контексту су обе песме продубиле своја значења. На овај, за Максимовића чест феномен укључивања песама из ранијих збирки у нове књиге, у којима песме у новом контексту добијају и нова или додатна значења, указао је у свом раду о Максимовићевој књизи *Београдске ђесме* Предраг Петровић – в. Петровић 2006.

савести, будући да зна шта се у тој згради збива док он поред ње свакодневно пролази.

Сви поменути песници својом заинтересованошћу за судбине животињских других, својом самилошћу и сагледавањем животиња ван уобичајених оквира – као човеку равних бића, способних да пате – замагљују и померају ону границу која раздваја људе од животиња. Тако лирски субјекти поменутих песама проширују свој релациони капацитет, који више „није заробљен унутар наше врсте, већ укључује све неантропоморфне елементе“ (Брајдоти 2016: 92).

Човек је животиња

Изједначавање животиње са човеком није једини начин на који је Мирослав Максимовић у својим стиховима померао линију која раздваја ова бића. У његовој поезији, осим хуманизације животиње, уочавамо и тежњу да се човек сагледа као животиња. То и није чудно уколико се послужимо паром појмова коју су користили Грци за два вида живљења: *зое*, којим се изражавала једноставна чињеница живљења, заједничка свим живим бићима (и животињама и људима), и *биос*, који је означавао форму или начин живљења својствен појединцу и групи (в. Брајдоти 2016: 87–138). Будући да Максимовић жели да представи човека у његовом свакодневном живљењу, оном које остаје мимо крупних историјских и интелектуалних гибања, није ни чудо што се тај човек на изванредан начин анимализује, постаје својеврсна градска животиња, која обитава у канцеларији.

Управо о томе пева песма „Животиња у предузећу“ из збирке *Сећања једној службеника*. У њој се даје каталог свакодневних активности новозапосленог службеника, али и његова настојања да задовољи своје примарне потребе: „тражи маркицу за превоз градским аутобусом, / тражи бонове за топли оброк / распитује се за своја права“ (Максимовић 1983:

22). Уз то, присуствујемо и својеврсном припитомљавању новог радника који, када пристиже, бива упоређен са коњем који са висине посматра старе раднике који су живљењем у канцеларијским просторијама попримили особине пацова, а након неколико недеља у предузећу и нови радник се навикава на правила, и постаје сличан својим колегама. Овим свођењем човека на животињу Максимовић указује и на ишчезавање хуманистичких вредности свођењем егзистенције на диктатуру аутоматских операција у којима човек дела по туђим захтевима, а не по својој слободној вољи.

У светлу ове анимализације човека треба посматрати и Максимовићеву књигу *Животињски свет* која на први поглед изневерава очекивања читалаца која су успостављена њеним насловом. Сем прве песме, „Животиње“, коју смо већ анализирали, и коју је Максимовић пренео из књиге *Песме*, и завршне „Животињски свет“, у осталим песмама књиге скоро да и не налазимо животињска бића – она су остала само у оквирним песмама књиге. Ипак, на други поглед, то је заправо и логично будући да нам уводна песма књиге и говори о истискивању животиња из савремене урбане цивилизације која је у средишту Максимовићевог интересовања. Уосталом, и песма „Поњава“ из ове књиге, коју смо такође разматрали, поручила нам је да су животиње нестале, и да је сада, на њиховом месту, остао једино човек. Ова Максимовићева књига посвећена је заправо људским животињама, и њиховим свакодневним радњама.

У тим свакодневним радњама човек треба да се угледа управо на животиње, што поручује и завршна песма збирке „Животињски свет“, по којој је она и добила наслов. Живот животиња може послужити као узор – узор живљења живота до краја, узор чврсте приљубљености за сам живот: „Бити крава до последњег пашњака!“ или „Бити свиња до последњег жира“ (Максимовић 1992: 59) итд. Како је већ записано,

Против осећања самоће, празнине, тескобе и бесмисла живота, које провејава неким Максимовићевим стиховима, овај песник се приклања најразличитијим инстинктивним моделима анималне егзистенцијалне укорјењености, заговарајући такође по зоолошком узору, истрајност и многострукост постојања (Паовица 2011: 343).

Многострукост различитих значења које анимални свет поприма у поезији Мирослава Максимовића потврђује њену комплексност и кореспондира са поезијом о животињама других значајних српских песника из друге половине двадесетог века. У овом корпусу текстова Максимовићеве стихови, обележени снажним осећањем носталгије за несталим природним поретком, али и забринутотошћу за модерног човека који се са цивилизацијским напретком удаљава од своје људске суштине, имају истакнуто место и значајно доприносе различитим разумевањима и тумачењима животињских бића у целокупној српској поезији.

Извори и литература

- Брајдоти 2016: Rozi Brajdoti. *Posthumano*. Prev. Mirjana Stošić. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Великоња 2010: Mitja Velikonja. *Titostalgija*. Prev. Branka Dimitrijević. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Кољевић 2012: Никола Кољевић. *Песник иза њесме*. Београд – Бања Лука: Службени гласник – Академија наука и умјетности Републике Српске.
- Лукић 1985: Jasmina Lukić. *Drugo lice. Prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*. Beograd: Prosveta.
- Максимовић 1972: Мирослав Максимовић. *Мењачи*. Београд: Просвета.
- Максимовић 1978: Мирослав Максимовић. *Песме*. Београд: СКЗ.
- Максимовић 1983: Мирослав Максимовић. *Сећања једног службеника*. Београд: Просвета.
- Максимовић 1986: Miroslav Maksimović. *Soneti o životnim radostima i teškoćama*. Beograd: Narodna knjiga.

- Максимовић 1992: Мирослав Максимовић. *Живошњински свет*. Београд: СКЗ.
- Максимовић 2008: Мирослав Максимовић. *77 сонета о живошњим радостима и шешкоћама*. Београд: Пролета.
- Микић 2000: Радивоје Микић. „Призори, опис, вредности: увод у читање поезије Мирослава Максимовића“. Мирослав Максимовић. *Изабране њесме*. Београд: Народна књига. 5–20.
- Пантић 2006: Михајло Пантић. „Опесмљавање свакодневице“. *Мирослав Максимовић, њесник*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 141–149.
- Паовица 2011: Марко Паовица. *Орфеј на сџолу*. Београд: Службени гласник.
- Петковић 1978: Новица Петковић. „Светлости и сенке Мирослава Максимовића“. Мирослав Максимовић. *Песме*. Београд: СКЗ.
- Петровић 2006: Предраг Петровић. „Смисао поезије у модерном граду“. *Мирослав Максимовић, њесник*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 193–200.
- Цветковић 2021: Петар Цветковић. *Варљиви сведок*. Београд: Танеси.
- Oerlemans 2018: Onno Oerlemans. *Poetry and animals*. New York: Columbia University Press.

Marko Avramović

ANIMAL WORLD OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

This article addresses the poems about animals in the poetic oeuvre of Miroslav Maksimović. Similarly to several other poets from his poetic generation, Maksimović too composed a number of poems in which animals play a significant role. These poems most often feature some kind of ecological nostalgia and sing about the animal world that disappeared from human's life as a result of contemporary urban civilization. However, the poems in which Maksimović perceives humans as some kind of city animals are not uncommon. Therefore, in Maksimović's oeuvre we find two

processes: on the one hand, animals are humanized, whereas, on the other, people are often animalized.

Keywords: everyday life, urban poetry, poetry about animals, ecological nostalgia, humanization of animals, animalization of humans

Немања КАРОВИЋ

Учитељски факултет Универзитета у Београду

karovic.nemanja@gmail.com

О САМОЋИ У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: Полазећи од претпоставке да самоћа у лирском опусу Мирослава Максимовића није опевана као пуки изостанак друштвеног контакта или пролазно осећање што човеком може овладати и кад је међу људима, већ првенствено као садржај егзистенцијалног искуства, у раду су интерпретиране песме у чијем значењском језгру пребива мисао о усамљености. Посебна интерпретативна пажња посвећена је испитивању сложене семантичке сплетености мотива самоће са ћутањем, тишином, слободом и доживљајем језика. Текстом је указано да резултанта субјектовог хоризонталног кретања при одвајању од других и истовременог вертикалног покрета урањања у властитост јесте, с једне стране, егзистенцијално узрастање и отварање унутрашњег обзора слободе, а са друге, успостављање непосреднијег и готово присног односа према речима.

Кључне речи: самоћа, усамљеност, тишина, смрт, гранична ситуација, саморефлексија, егзистенција, слобода

Мислима о самоћи прожет је како песнички, тако и есејистички опус Мирослава Максимовића. Појављујући се довољно често да би читалачкој пажњи биле очите, али и са неопходном мером унутарње слојевитости да би побуђивале интерпретативну радозналост, лирске рефлексije о осећању усамљености временом су завределе повлашћен поетички статус и учврстиле се као једна од упориш-

них тачака песниковог укупног погледа на свет. Ову чињеницу је, с једне стране, песник у разговору „55 питања, 55 одговора“ недвосмислено посведочио: „Средишња тема свих мојих песничких књига, чини ми се, јесте самоћа, суштинска самоћа људи и ствари, и однос између ње и потребе да се она превазиђе у некаквој идеалној општости“ (2001: 137), као што је, с друге, и у књижевној критици била благовремено примећена: „постоје, дубље гледано, и нека доминантна источишта Максимовићевог, ево, четвородеценијског пева. То су, пре свега, осећање самоће и празнине“ (Паовица 2011: 126).¹

Иако би се упоређењем значењски изузетно блиских именица *самоћа* и *усамљености* могле запазити и смисаоне нијансе које их чине различитим, у песниковој визији оне су семантички толико срасле једна за другу да би се, уз неопходну лексиколошку обазривост, могле сматрати синонимским паром. Оно што је поменути речима означено, у Максимовићевим песмама представља тек први, али уједно и пресудни корак на завојитој и сеновитој стази субјектовог унутрашњег сабрања и истрајног самоогледања, чија природа није условљена ни поривима егоцентричности ни жаром нарцизма, већ нечим несравњиво дубљим и елементарнијим – жељом за егзистенцијалним самопознањем. Са самоћом и усамљеношћу је готово до неразднојности сплетено искуство ћутања и тишине, што читалачку свест наводи да бешчујност, као преовлађујући чинилац појединих песничких слика, доживи као епифеномен усамљености, као својеврсну звучну димензију осаме.

На кулминативним тачкама егзистенцијалног узвинућа лирски субјект досеже до два темељна и изнутра преображујућа открића. С једне стране, додирнувши само срце властитости, он открива ризницу сопственог језика или језика сопствености – што је, према Максимовићевом више пута исказа-

¹ Видети и: Стојановић-Пантовић 2001: 49; Тонић 2001: 68–69; Делић 2006: 65; Петровић 2006: 196.

ном уверењу (в. 2001: 70; 2014: 73), тренутак истинског рођења песничке егзистенције. С друге стране, ступивши у дубље сфере постојања, субјект доспева у домен онога што песник у есејима и интервјуима назива идеалном општошћу (в. 2001: 137) и жариштем заједничке ватре (в. 2001: 59), то јест у простор повлашћен чињеницом да се у њему реализује жеља за егзистенцијалним превладавањем самоће, односно одиграва – и то у часу када је субјект најинтензивније сам и свој – истински сусрет са другима. Дакле, интроспективно кретање, које се у Максимовићевој поезији зачиње ступањем у самоћу, окончава се, на вршним тачкама ауторефлексивних узлета, наизглед парадоксалним епилогом самотражења – духовним урањањем у заједништво. Тиме се путања лирске контемплације довршава унутрашњим измирењем почетне жеље за самоћом и крајње победе над усамљеношћу, а след Максимовићевих поетско-егзистенцијалних мотива заокружује.

У часу када, говорећи о властитом песничком стварању, Мирослав Максимовић устврди да је у чину писања присутна изразита „црта асоцијалности“, која се, контрадикторно, „исказује као жеља за контактом“, и да је управо самоћа „смисао који га повезује са другима“ (2001: 131; 2014: 19), читалац се не сусреће са пуком противречношћу, већ са песничким уверењем чија очевидна парадоксалност позива да се крај ње застане и потраже дубљи слојеви смисла на којем почива. Уколико се у Максимовићевој поетској визији самоћа – која у свом основном значењу подразумева раздвојеност од осталих, или пак осећање човека да је сам чак и када је људима непосредно окружен – не распршује друштвеним контактом, већ се, напротив, установљава као неопходни услов да се до другог човека досегне, онда се нужно намећу следећа питања: шта је заправо именовано инстанцом других, каква је природа самоћом успостављених веза, и у којој се равни постојања такав додир одиграва? Према Карлу Јасперсу, антиномијски појмовни парови као што су *вре-*

менос̄и и вечнос̄и, зависнос̄и и слобода, али и – што је за наше интерпретативно настојање од особитог значаја – усамљенос̄и и комуникација, представљају неспојивости које је у домену емпиријски овде и сада присутног бивства немогуће пребродити, то јест противречности што се у сфери тубивства не могу разрешити (в. Јасперс 1989: 273, 415). Међутим, иако је, објективно гледано, „комуникација само разумевајућа веза између заступљивих субјеката, а усамљеност [...] само изолованост атомистичког индивидуума“ (1989: 273), оне се, преведене из антиномијске структуре тубивства и узнесене у димензију егзистенцијалних појава међусобно сједињују, и постају – „обе у једноме“ (1989: 273). Дакле, парадоксалност првобитне Максимовићеве аутопоетичке тврдње могла би се разумети као сигнал да самоћа не представља ни друштвену околност ни психички феномен, већ превасходно садржај егзистенцијалног искуства, те да ни контакт са другима, омогућен таквом самоћом, не може имати смисао непосредног социјалног сусрета, већ задобија значење комуникације унутар дубљих слојева бивства, будући да „егзистенција није сама за себе и није све; јер она бивствује само ако се односи на другу егзистенцију“ (1989: 265). Отуда би се могло закључити да је улазак у самоћу знак почетног оријентисања субјекта од тубивства ка егзистенцији, а моменат застивања комуникације са другим, односно ступања у оно што Максимовић назива *заједничком вајром*, час у којем је егзистенција досегнута.

Нимало не чуди то што је самотрагалачки импулс – чије линије простирања обухватају тренутке самоће и искуство тишине – у толикој мери изражен у стваралаштву Мирослава Максимовића, јер је реч о песнику који сопствену поетику утемељује, између осталог, и на уверењу да прва књига није чињеница библиографије већ превасходно егзистенције, због тога што је не условљава челно место у хронолошком редоследу штампаних дела, већ унутрашње откриће властитог песничког гласа, чија

језичка јединственост није компромитована некритичком отвореношћу за разноврсне утицаје лектире и продоре књишких изражајних манира:

Открио сам, наиме, да тражим себе а не књижевност, открио сам угао из којег умем да погледам свет, дошао сам до блага које није било уцртано на мапи мог (лектирског) живота, већ је било *ошкриће*. Тим унутрашњим открићем почела је и моја спољна књижевна каријера (Максимовић 1997: 77).

Будући да покрети самоспознаје не само што претходе песничком стварању већ га и узрокују, савим је разумљиво, а донекле чак и очекивано, да и ткиво потоњих лирских изданака буде прокрвљено ентузијазмом ауторефлексивних истраживања.

Закључак Максимовићевог промишљања о природи властитих књижевних почетака краси и запажање које, попут навођених мисли о самоћи, читалачку пажњу привлачи превасходно једном интерпретативно изазовном противречношћу:

Прва књига је крај, коначни избор: све оно после је разрада или бекство од судбине, помак у знању и вештини, а не у суштини (1997: 78–79).

Нема сумње да песник *Сјаваца њог уијачем* врло радо и сразмерно често посеже за парадоксом као погодним стилским средством када жели да језгровито и реторички ефектно изрази семантички сложене сазнајне плодове својих аутопоетичких рефлексија. Контрадикторност смеле тврдње да је *прво* оно што је *крајње*, то јест да је у иманенцији почетка усидрена коначност, опстаје докле год се смисао *прве књије* сагледава у контексту хронолошког следа библиографских јединица – јер наречени парадокс своје логичко разрешење задобија тек кад се осмотри изнутра, у разјашњујућој светлости егзистенцијалних покрета, као појава која се у пуноћи и целовитости обзнањује само на хоризонту

песничко-стваралачког искуства. Пошто је певање условљено претходним покретом егзистенције – односно моментом јединственог и непоновљивог поетско-језичког самооткрића (в. Максимовић 2001: 70) – сплет потоњих лирских објава не производи у првом реду из неутаживе песничке жеље за посвајањем нових знања, овладавањем другачијим вештинама и последичним одмицањем од сопствене стваралачке првобитности, већ пре свега из субјектовог порива да одржи меру стечене егзистенцијалне слободе тако што ће непрестано поетички еволуирати, али остајући притом веран аутентичности властитог почетка. Јасперсовским речником казано, реч је о путањи коју, полазећи од искуства егзистенцијалног самооткривања, прелази субјект не би ли у коначници (п)остао – оно што јесте (в. Јасперс 1989: 287).

Сонет „Лист“ је у контексту наше теме једна од значајнијих песама због тога што је у њој низом алегоријских слика, заснованих на законитостима биљног живота и непрестане смене природних циклуса, на позорницу Максимовићевог лирског света – у сјају своје значењске сложености, иако овлашно скривено копреном фигуративности – изведено лице самоће. Наиме, као што примећује Иван Негришорац (в. 2001: 89–91), читаоцу већ од првог стиха постаје очигледно да се у овој песми сложеним поступцима персонификованог говора о листу пева као о бићу, те да нам лирским исказима о детерминантама постојања ових вегетативних изданака песнички субјект посредно казује о људској судбини, будући да су листу „приписани атрибути стишаности и мисаоности, а томе је придодана и моћ поетског изражавања“ (Негришорац 2001: 89).

На прелазу из другог катрена у први терцет – том семантички изразито осетљивом месту, слободније говорећи, меком трбуху сонетне форме²

² Ову композиционо преломну тачку Максимовић је додатно обележио поступком преноса: „Смешну славу висина преболева // зеленилом“ (1997: 9), те се у том одсуству поклапања ме-

– гласом лирског субјекта наизглед потиснутог у дистантну позицију једног објективнијег гледишта, спрегнута је веза између два судбоносна момента у постојању листа. Први се тиче стања унутар садашњости: „силама / ветровитог света одолева“, а други је као неумитни епилог ситуиран у хоризонту будућег времена: „Остаће небраћен / пред крајњим смислом“. Међутим, оба тренутка значењски на врхуњује елемент који им је заједнички – оно што као својство остаје непроменљиво упркос томе што судбина протиче: „лист је, усамљен, / сух“ (Максимовић 1997: 9).

Постојање листа је завршним стиховима запечаћено сликом коначног пада, стога би се претходно испољено одолевање силама ветра могло разумети као чин одважног одупирања оним дејствима спољашњег света што навешћују неминовност нестајања и свест испуњују предзнацима смрти. Управо природом установљеног односа, израженог глаголом *одолевати* – у чијој семантици пребива прихватање нужности ишчезнућа, али и трепери воља за истрајавањем – то јест гестом својеврсног оријентисања бића *ка* ономе, уместо *од* онога што распирује мисао о извесности краја, дакле не чином скретања погледа већ смелим отварањем очију пред дубоко обеспокојавајућим садржајима граничне ситуације (в. Јасперс 1989: 387), лирски је сугерисан преломни моменат у драми постојања, дискретно назначено отпочињање својеврсног унутрашњег разрастања, односно испотиха најављен успон бивства – благо и постепено повијање од тубивства ка егзистенцији.

Певати о ветру као веснику непостојаности није, разуме се, новина Максимовићеве поетске изражајности, већ се у евокативној снази таквих стихова, осим подразумеваног песниковог интуитивног доживљаја природе, може препознати и могуће ства-

тричких и синтаксичких целина може уочити стилски функционализован прекршај основних конвенција сонетног облика (в. Негришорац 2001: 90).

ралачко ослањање на топосе различитих митских традиција, којима су ветру одвајкада приписивана слична симболичка својства.³ Ваљало би нарочито истаћи да у песничкој визији Мирослава Максимовића ветровитост није само темељна одредница спољашњег света, већ и кључни разлог који га у доживљају лирског субјекта чини негативно вреднованим доменом стварности. Наиме, у песмама као што су „Нова музика“, „Нова репортажа о Дрини“ и „Језеро“, силином ветра распростире се непојамни дух злокобности и светом проноси дах општег растакања ствари у времену, док је последњим стиховима сонета „Велики орах“ исти мотив уобличен као симболички експонент бесмисла што управља људском судбином: „Бесмислом ветра на пусти брег донет / издвојен човек прерушен у дрво“ (2008: 56). Порив да се из поља ветровитости иступи нераскидиво је сплетен са чежњом да се простор самоће

3 *Речник симбола* бележи да је, због карактеристичне природе свога кретања, ветру придавано значење „испразности, непостојаности, несталности“, али да се ова сила доживљава и као средство манифестовања божанске моћи, која „жели да покаже своје емоције, од највеће нежности до најдубљег гнева“ (Гризон 2009: 1038, 1040). Максимовићев сонет, у којем су човек и коб овоземаљског постојања симболички посредовани листом и његовом подложношћу утицајима ветра, по типу метафорике је самерљив, уз уважавање многобројних разлика међу овим текстовима, са псаламским стиховима који „дане човечије“ употређују са појединим елементима биљног царства, такође кобно потчињеним дејствима ветровитог света: „Дани су човјечији као трава; као цвијет у пољу, тако цвјета, / Дуне вјетар на њ, и нестане га, нити ће га више познати мјесто његово“ (Пс. 102: 15, 16), или са речима које у *Илијади* изговара Хиполохов син Глаук: „Какво је лишће у шуми, и људско племе је такво: / једни лишће ветар по земљи растура, друго / рађа брсната шума кад пролетње осване доба“ (Хомер 2002: 161). О Максимовићевој специфичној осетљивости за песничке слике у којима се заједничким трепетом егзистенције сплићу траве и људи, индиректно сведочи чињеница да је тумачећи поезију једног по лирском сензибилитету себи сродног песника, Стевана Раичковића, по логици уметничког самопрепознавања интерпретативно нагласио управо ту тематско-мотивску линију: „Песник, међутим, није отишао да разговара са травама да не би разговарао са људима. [...] У песмама нису дрхтале траве, него је дрхтала егзистенција, и лична, и општа“ (2014: 80).

освоји, да би потом, у усамљености као предворју егзистенције, постало барем могуће, ако не и извесно, оно што је у самом средишту Максимовићеве поетичке жудње: спознати властито биће, искусити слободу и стећи аутентичну песничко-језичку моћ.

Главним значењским нагласком стихова сонета „Лист“: „силама / ветровитог света одолева“ и „Остаће небрањен / пред крајњим смислом: лист је, усамљен, / сух“ (1997: 9), није маркирана само чињеница *ко усамљен јесће*, него првенствено *прегчим усамљен јосћаје*, односно *небрањен бива*. У овој Максимовићевој лирској концептуализацији самоће дотакле су се две наспрамности: спољашња, дефинисана релацијом према ономе што је у свету ветровито; и унутрашња, одређена односом према надирању крајњег смисла. Усамљеност се отуда не тиче пукe физичке раздвојености од других, те се не може разумети као стицај социјалних прилика, већ је њоме превасходно означено духовно стање или чак етос, другим речима – својеврсно држање бића пред нечим што му из спољашњих предела прилази као ветар, а изнутра навире у облику крајњег смисла и незвано насељава интимне просторе унутрашњег живота. У чињеници да је оваквом симболизацијом листа оваплоћена свест о нужности страдања и патње, али истовремено обзнањена парадоксна снага уздржаности и тиха моћ медитативне смирености ума, Иван Негришорац препознаје дискретно искрење идеала стоичке врлине (2001: 88–89).

Када се на основу интерпретираних стихова усамљеност као духовни феномен разложи на компоненте од којих је сачињен, увиђа се да је у његову основу положено не само пребивање *у-самоћи* већ нужно и *ујшонулосѝ-у-себе*, односно да тек бити *у-самоћи*, али истовремено и *у-себи* значи бити усамљен у лирском свету Мирослава Максимовића. Сличним удвајањем значења у првом катрену ове песме опеван је самоћи изразито комплементаран мотив тишине: „И порекло се тишине јасно / кроз лист види: мисао“ (1997: 9). Наиме, као што природа усамље-

ности не проиходи из једног корена, већ се рађа у дотицају различитих чинилаца унутрашњег живота, тако ни тишином овде није представљена само једноставна одсутност звукова, већ је и поетски упризорен мук умне сабраности. Будући да не бива по себи, већ проистиче из мисли, очитовање тишине се указује као непосредно зависно и отуда нераскидиво повезано са бићем које је тихом замишљеношћу, односно ћутњом контемплативне концентрисаности из себе исијава.

Како и садржина других песама открива, једно од маркантних обележја Максимовићевог поетичког поступка јесте често и уочљиво настојање да се лирски сиже устроји контекстуално варираном спрегом самоће, тишине / ћутања и самозагледаности. Тако су, рецимо, у стиховима „Кнеза Андреје“ – песме настале реминисцентним поетским уживљавањем у знаменити књижевни лик *Раиша и мира* – мотиви тишине и самоће увертира могућег мисаоног урањања лирског јунака у ток властите судбине: „Или у тишини, у самоћи / књигу коју си написао / до последње стране проћи“ (1997: 68), док је у „Ретким склоностима“ ћутањем наговештена утонулост у интроспективно расположење и маркирана пријатна одвојеност од света „брбљивих ствари“ (1972: 28). Међутим, пошавши сопственим трагом, односно путањом зачетом раним лирским доживљајем да је – како саопштавају стихови „Листа“ – мисао порекло тишине, Максимовић ће у каснијим есејистичким белешкама начинити и следећи, аутопоетички готово пресудан корак: констатоваће да песничка реч извор проналази у ћутању, јер је једино језик поезије значењски довољно моћан да „понесе тајну и искуство ћутања“ (1995: 29). Дакле, у пејзажу осликаном лирским остварењима Мирослава Максимовића, на широком пољу између неисказане мисли што пребива у залеђу тишине и аутентичне поетско-језичке артикулације унутрашњих садржаја, не почивају мукли простори празнине, већ се њиме разлежу пространи семантички предели стваралачког ћутања.

Упадљиву узвишицу у разуђеном семантичком рељефу песме „Лист“ представља следеће, имплицитним значењима другог катрена и првог терцета изазвано питање: каква је то сила запретена у ветровитости света и навирању крајњег смисла, која егзистенцију намах преплављује осећањем усамљености? Ветар је у свету једна од елементарних појава, али се у дотицају са листом, како је раније истакнуто, симболички преобраћа у весника непостојаности, јер се његовим дејством у иманенцији спроводи у дело неумитност потоњег пада. Атрибутом „крајњи“ смислу је придат карактер одсудности, јер је њиме сугерисано оно што долази напослетку, када све друго прође, или, уопштеније: када прође све што пролази, те у коначници драме нестајања наступи чистота непролазности. Отуда се буђење свести о хрупљењу крајњег смисла указује као потрес који у живот листа уводи питање о смислу краја – чиме се унутрашњи хоризонт ове песме отвара и проширује дискретно назначеним проблемом есхатолошке перспективе постојања (в. Негришорац 2001: 90). Пошто је на основу антиципираног спољашњег деловања на лист ветар задобио мисао метафоричког експонента опасних и претећих сила што непосредно проузрокују откидање и пад, овај мотив би се истовремено могао разумети и као својеврсно оваплоћење оне неминовности која егзистенцији прилази изнутра – крајњег смисла. Управо у тој тачки сусрећу се и пресецају спољна – проузрокована доживљајем конкретне угрожености – и унутарња – установљена осећањем судбинске нужности – *насирманости* усамљености, јер се ово осећање у оба случаја обзнањује пред лицем смрти.⁴

4 Мисао о томе да биће на рубу живота затрепери самоћом сасвим је сродна Јасперсовом филозофском уверењу да смрт, поставши у граничној ситуацији повесна – било да је реч о умирању ближњег или властитом свршетку – бивство испуњава искуством усамљености: „Остао сам сâм кад, у последњем тренутку остављајући самртника самог, нисам могао да га следим. Ништа се не може поправити; за сва времена је крај. Самртника више није могуће оловити“, јер: „свако умире сам; усамљеност

Да је реч о једном од језгрених места Максимо-вићевих поетских рефлексива потврђује чињеница да многоструке одјеке ове идеје можемо пронаћи у различитим координатама његовог књижевног опуса. Рецимо, у есеју „Гарсоњера у Чика Љубиној“ истакнуто је: „Већина људи дотакне самоћу само у првим и последњим тренуцима живота“, за разлику од изузетних појединаца који имају довољно смелости да се и у међувремену добровољно осаме не би ли у духовној ризници усамљености открили „благо истинске посвећености задатку живота“ (2001: 100), док је завршном и поентирајућом реченицом текста „Поезија и пијаца“ – тврдњом да се сви „суоче, кад-тад, са својом људском самоћом“ (2014: 19) – овом осећању приписан шири, могло би се рећи антрополошки значај, односно дат ореол нужне појаве унутар човечјег искуства.

Сложена унутарња кретања сонета „Лист“ сабирају се и заокружују у семантичкој језгровитости последњих стихова: „То што ће пасти / доказ је да је живео стварно“ (1997: 9). Финалним наглашавањем идеје да се тек тренутком нестајања доказује стварност пређашњег живота, означена је, како сматра Негришорац, упадљива одсутност есхатолошког оптимизма, која се у интонативном миру завршног терцета парадоксално стапа са стоичким спокојем (в. 2001: 91). Премда се лирским предосећањем крајњег смисла у значењском обзорју песме несумњиво пројавило есхатолошко питање, ваљало би истаћи и то да поентирајућим свршетком сонета оно није разрешено, јер са животног руба – границе оцртане линијом пада – поглед није усмерен ка непознатости што следи, већ је изравно упућен својствима постојања које управо ступа у гранични простор властите коначности. Стога завршницом песме „Лист“ вратнице есхатолошког оптимизма нису ни раскриљене ни закључане, није упризорен чак ни трепет пред страхотним часом смрти, нити је у први

пред смрћу изгледа потпуна, за самртника као и за онога ко остаје“ (1989: 398).

план истурено лирско предочење голе извесности неопозивог свршетка, већ је – као тихи и потајни тријумф витализма – истакнуто, и као претежнија чињеница људске судбине сасвим испотиха лирски прослављено, сазнање о егзистенцијално досегнутој стварности живљења.

Слутња да пред смрћу човек остаје *небрањен* и *усамљен* зачала се песмом „Лист“, али се, оставши једна од трајних преокупација Максимовићевог лирског резоновања, касније кристалисала значењем које је сонетом „Упамтио сам то“ приписано спрези речи *немоћни* и *сами*. Да смисао сабран додиром ових епитета има повлашћен статус у Максимовићевој песничкој аксиологији говори чињеница да их је песник у књизи *77 сонета о животињним радостима и тешкоћама* (2008) издвојио из песме у којој се налазе и додатни им значај придао употребивши их као наслов читавог циклуса.

У спољашњој равни лирског призора песме „Упамтио сам то“ приказан је баналан и непријатан моменат рушења на земљу тек заклане свиње, док се, истовремено, у свести лирског субјекта, под утицајем асоцијативних веза спрегнутих посматрањем крви, помаља мутно породично сећање на усташке покоље Срба. Укрштајем та два момента, *бачкої*, који се тиче садржаја дечјег искуства и види јасно у личном памћењу, и *унскої*, којим је евоцирано оно што се одиграло у удаљенијој тачки прошлости, а у свест призвано посредством потајних мајчиних сећања – изазван је нагли скок из ефемерности упризореног свињокоља у висину егзистенцијалне спознаје, оглашене стиховима: „Тада сам знао да смо сви немоћни и сами / као млада свиња што се пред нама срушила“ (2008: 50).

У наведеним стиховима Негришорац запажа нагло „семантичко проширење песме“, јер релација крвника и жртве надилази своју историјску основу и уопштава се у раван апстрактнијег односа „судбине и нужности према крхком човековом бићу“ (2006:

41). Реч је о сазнању које, како наводе и Иван Негришорац и Бојан Јовановић, нагло ступа у свакодневно искуство и својим готово открочењским деловањем превазилази уобичајени модус постојања, јер тренутком „у коме доживљај постаје релевантно искуство“ лирски субјект бива изнутра приближен аутентичном постојању (Јовановић 2006: 112), па отуда и не може бити исти пре и након опеваног догађаја (в. Негришорац 2006: 46). Образлажући овакве херменеутичке увиде, оба аутора се користе карактеристичним јасперсовским изразима као што су „гранична ситуација“ (Негришорац 2006: 41) или „скок у егзистенцију“ (Јовановић 2006: 112), чиме сугестивно упућују – не позивајући се директно на текстове немачког филозофа – да субјектов сазнајни искорак почива на подлози једног темељног егзистенцијалног покрета. Као да је у тумачење прећутно призвана идеја да немоћ или беспомоћност представљају, с једне стране, осећања која тубивство нужно проживљава ступивши пред лице смрти и обрешши се у граничној ситуацији, али, с друге, човеку пружају прилику за успон бивства и отуда – егзистенцијални скок (Јасперс 1989: 387). И заиста, у структури значења исијаних Максимовићевом песмом препознаје се једно сложено и динамично преображавање искуства лирског субјекта који властиту заплетеност у свакодневицу трансцендира унутрашњим примицањем вишим нивоима постојања, остављајући за собом траг преласка из тривијалности дешавања у изузетност мисли, из непријатности призора у озареност сазнањем, из појединачног догађаја у општији смисао, из пролазности ствари у садржај памћења, или, јасперсовски казано – из тубивства у егзистенцију. Да закључимо: сазнање о немоћности и самоћи у тренуцима животног гашења, или чак о немоћи да не будемо усамљени на граничној тачки властитог постојања, дубока је и снажна мисао јер јој се, фигуративно говорећи, клица заметнула у личној слутњи и плодном тлу породичног предања, одјек зачуо у историјско-по-

литичким оквирима једне од највећих националних трагедија, а плод досегнуте спознаје дозрео у најширој равни општељудскости.

Да је у Максимовићевој поетској визији света усамљивање неопходан услов за отиснуће лирског субјекта на дугу и несигурну пловидбу унутрашњим светом, и знак испољене воље за егзистенцијалним саморасветљавањем, речито би могла посведочити садржина песме „Одлука“. У стиховима почетног катрена овог сонета: „На савету ми радничком да доше црну ногу. / [...] / Уместо да трчкарам околу и тражим спас, затворих се у дрво што расте“ (2008: 34), читалац прилично јасно и без претераних интерпретативних недоумица прозире да је метафором затварања у дрво означено субјектово присвајање апартне позиције у односу на друштво и органе бирократије, односно одређен зачетак живота мимо света, а таквим самовољним избором самоће – и онда када она није нужна – најављено смело препуштање трепетима бивства. Отуда се насловна реч песме указује у светлости двоструког значења: *администрaтивної*, јер се у првом и површинском плану лирског сижеа тиче државног самоуправљачког апарата – решења радничког савета; и *самосійознајної*, будући да се егзистенција у времену не досеже знањем, већ једино властитим одлукама (в. Јасперс 1989: 62–63). Резултанта овог хоризонталног кретања при одвајању од других и истовременог вертикалног покрета урањања у сопственост, јесте, с једне стране, узрастање бивства и отварање унутрашњег обзорја слободе, а са друге, успостављање непосреднијег и готово мајчински присног односа са речима: „Реч драгу стисках као мајка дете што стишће. / У мирним патњама освајах нову слободу“ (2008: 34).

Како видимо, ступањем у самоћу лирски субјект није досегао само до слободе као новог модуса постојања, у којем се изнова овладава насушностима живота: „Научих јести хлеб и пити бистру воду“, већ се пред њим открилила и језичка ризница власти-

тости, што је – судећи према појединим Максимовићевим есејистичко-поетолошким промишљањима – равно уласку у само срце модерног песничког искуства. Наиме, песник ће – изјашњавајући се о сопственом делу, али говорећи и о поезији других аутора – у више наврата пажљиво нијансирати разлику у статусима које категорије *новине* и *самосвојности*, као неизоставни чиниоци поетског стварања, завређују унутар укупног доживљаја модерности:

Није, значи, реч о намери да се стварима и догађајима приђе с нове и неочекиване стране, већ о потреби да се нађе *своја* страна, о трагању за собом и за светом, за собом у свету и за светом у себи (2001: 137–138);

или:

Душан Радовић није ни желео да буде модеран песник, него је само хтео да пронађе *свој* језик. Можда је модерност, суштински, управо то: потреба да се изађе из окоштаних и потрошених облика стварања, у којима више не може да се дише, и да се дође до новог, свог језика (2014: 73).

Дакле, песник своме делу не прискрбљује модерност пуком тежњом да постане модеран – јер такво огољено поетичко хтење „представља нон-сенс, пренаглашен напор, и има често карикатуралан ефекат“ (Марино 1997: 64) – него жеља за проналаском властите речи, уколико се аутентичним урањањем у самога себе коначно и оствари, песника последично и повратним дејством – учини модерним, будући да:

Сваки чин уметничког изума, који полази изнутра, долази са дубоком сопственом оригиналношћу и сензибилношћу, што је својеврстан, специфичан и изразито *модеран* вид постојања (Марино 1997: 64; курзив Н. К.).

Максимовић отуда модерност не сагледава као интенционално и непосредно поетско достигнуће, већ као одсјај или реперкусију претходног егзистенцијалног узлета. Управо таквим поетичким назорима, који лирску самосвест устоличавају као неприкосновено извориште књижевноуметничких амбиција, а истодобно подстичу искључиво ону тежњу за новином што се зачиње и развија жаром стваралачке верности према властитој поетској аутентичности, песник „Сонета о животним радостима и тешкоћама“ раскрива се као репрезентативни заступник теоријски сложеније схваћеног и по уметничким дометима вреднијег песничког модернизма.

Из опуса Мирослава Максимовића могао би се издвојити читав низ тематско-мотивски сродних и према начину изградње лирског сижеа међусобно блиских песама, као што су: „Воз“, „Болница на тргу“, „Садржај прозора“, „Ретке склоности“, „Разбио сам прозор“ и „Попео сам се у воз“, у којима опеване часове самоће лирски субјект проводи крај стаклених површина, привучен зачудном игром светлости и сенки, и дубоко загледан у мутно одражен сопствени лик, или бледи колорит света пројектованог у тај очевидно присутан, али безнадежно недоступан простор с оне стране прозорског окна. Рефлексија, као принцип на којем почивају описане песничке слике, има двојако значење и отуда двоструко дејство: указује се првенствено као спољашња, визуелна манифестација, у виду погледа директно упућеног огледалском одразу физичких појава, али поседује и унутрашњу, односно психичку артикулацију, јер је несумњив знак да се контемплативно расположење лирског субјекта руководи тактом интроспекције, односно векторима самозагледаности. Додатно поткрепљење овог интерпретативног суда проналазимо у речима Мирослава Максимовића који, у једном разговору, упитан о могућим значењима сонета „Попео сам се у воз“, између осталог каже: „Стакло истовремено и разграничава и спаја два света: унутрашњи и спољашњи“,

те је „више део пуноће бића, него што је део пејзажа“ (2001: 151). Како видимо, певање о рефлексима не само што у појединачним лирским творевинама значењском комплексношћу потиरे границу између дескриптивног и мисаоног, већ и побројане песме, иако их песник формално није издвајао у засебан циклус, чини – јединственим сплетом мотива, изнутра повезаним, а читалачком асоцијативношћу призиваним – тематским кругом.

Последњим стиховима песме „Воз“: „Путујеш. Мењаш возове, мењаш речи. / А онда ти каже жар згаслих сати / да је исто лице које те у стаклу прати“ (1997: 12), предочен је моменат у којем из некаквог потмулог светлосног и готово мистичког изворишта: „жара згаслих сати“, у свест лирског субјекта приспева сазнање да се унутар односа између бића што путује и лица које прати, дакле онога што у први мах изгледа раздвојено и различито, читава не само присност већ и истоветност. Доживљај да видљива двострукост почива на дубљој јединствениости представља спољашњи аналогон унутрашњој подвојености, неопходној да би се зачела и искусила самозагледаност, јер:

Оно што изгледа логички бесмислено, овде је стварно: да једно није као једно, него је као два, а ипак не постаје два, него остаје баш ово јединствено једно, [будући да] ја сам један и двострук, [...] у унутрашњој расцепљености, предмет себе самог, зато кретање и унутрашњи немир (Јасперс 1989: 57–58).

Поглед упућен властитом одразу отуда, као чин, наликује покретима самосвести – повијању рефлексии уназад, ка сопственом извору.

И стихови сонета „Попео сам се у воз“, који као да директно проишходе из претходно помињане песме и представљају њен наставак или тематску варијацију: „На стаклу прозорском угледах бело лице. / Лик, изнад предела што јуре, непомичан, / као слика претка, гледао ме нетремице“ (2008: 44),

сугеришу нам да се утонулост лирског субјекта у властити унутрашњи свет споља уобличава као изненадни сусрет са тајанственом и језовито непомићном приликом двојника, што се у лику претка настанио у мутном одразу прозорског стакла. Том зачудном пратиоцу у наредној строфи бива атрибуирано својство вечног постојања, чиме фигура двојника не само што је додатно онеобичена и у извесном смислу етеризована, већ је и постало јасно да се субјект у огледалској рефлексiji не сусреће са целином свога бића, већ с оним елементима који га чине непролазним. Отуда је завршним и поентирајућим терцетом: „Саздан од себе, од стакла, од ваздуха и светла, / одвојиће се, срећан и лак, на завијутку, / од тешког тела које седи на клупи, у кутку“ (2008: 44), у лирском субјекту интензивирана свест о темељној раслојености бића, али и посредно изречена мисао да дуалистичкој природи човека нужно следује неопозиво разрешење – коначно развенчавање духа и тела.

Да свечани часови самопосматрачке усредсређености имају довољно контемплативне снаге да лирском субјекту промене перцепцију стварности и преобразе доживљај времена, сведочи и песма „Ретке склоности“, у којој песничко Ја, посматрајући само себе у *пријатној блискости* *излоја* и издвојивши се ћутањем од *брбљивих ствари*, на крајњој тачки интроспективног продора, вели: „Идем у прошлост као у будућност / – изгледа да никако не старим“ (1972: 28). Осећањем слободног кретања како кроз минуло, тако и кроз потоње време, обзнањен је прелазак из једног у други модус постојања, али и поткрепљен исказани доживљај тријумфа над властитом пролазношћу, или, друкчије речено – обележена путања субјектовог узношења ка вишим областима бивства. Овим стиховима отуда није упризорена прелест прекомерне егоцентричности нити пуко одавање задовољствима нарцисоидности, већ убедљиво дочаран ауторефлексивно артикулисани порив за егзистенцијом.

У првом катрену песме „Садржај прозора“ окно није опевано само као стаклена површина која поседује специфична оптичка својства и омогућава огледање, већ је преображујућим дејством поетске имагинације и низом онеобичавања представљено као граница од које почиње други – преливањем садржаја стварности уобличен – паралелни свет. Тиме је заправо створена прикладна семантичка подлога за оно што ће се стихом „у окно се лије унутрашња вода“ (1972: 12) открити у наредној строфи: да се у варљивом простору одраза не отвара поље субјектовог површног физичког самоопажања, већ интензивне духовне ауторефлексије. Међутим, значењски врхунац песме доносе стихови завршног катрена, у којима субјект испољава парадоксалну жељу да се чулно стопи са нестварним светом с друге стране окна, приступи садржају одражене властитости и у коначници – умије собом: „До лаката бих замочио руке у зденац / где, ко дубинско око, плови цвет. / Мирно бих испљускао лице, ко буба лена / из детињства“ (1972: 12). Отуда се зачудни наум песничког Ја да преступи границу огледања и урони у недокучиву стварност прозорског одраза чини подударним његовој устаљеној чежњи да истрајном самозагледа-ношћу у потпуности освоји дотад недовољно за-поседнуту властитост, и на тај начин коначно утоли оно што је тек самоћом истински појено – жеђ са-мопознања.

Премда се самоћа унутар песничког опуса Мирослава Максимовића, чак и при овлашном погледу, указује као једна од сталних тема и готово опсеивних лирских преокупација, пажљивије читање несумњиво показује да њен значај не проиходи из пуке чињенице што је као мотив учестала, већ се заснива на дубокој укорењености у саму срж песникових поетичких назора. Осама – како из анализираних стихова следи – појединца нужно удаљава од других, али истовремено приближава самоме себи, пружајући тиме егзистенцији не само прилику да буде расветљена, већ и могућност да постане

песничка. Управо због тога што изгревају на ватри егзистенцијалног искуства, Максимовићеве песме о усамљености не представљају само просторе имагинације у којима је поетскостваралачком снагом оваплоћено биће самоће, већ се на врхунцима својих уметничких домета раскривају и као узвишена места тихог и присног песниковог сусрета са једним другим усамљеником – оним који поезију чита.

Извори

- Максимовић 1972: Мирослав Максимовић. *Мењачи*. Београд: Просвета.
- Максимовић 1995: Мирослав Максимовић. *Поред*. Ниш: Просвета.
- Максимовић 1997: Мирослав Максимовић. *Сјавац њог упијачем*. Потпуна верзија. Београд: Народна књига – Алфа.
- Максимовић 2001: Мирослав Максимовић. *О књијама и живојш*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Максимовић 2008: Мирослав Максимовић. *77 сонета о живојшим радостима и тешкоћама*. Београд: Просвета.
- Максимовић 2014: Мирослав Максимовић. *Скривени њосао*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

Литература

- Гризон 2009: Пјер Гризон. „Ветар“. *Речник симбола*. Ален Гербран, Жан Шевалије. Београд: Киша. 1038–1040.
- Делић 2006: Јован Делић. „Камена успаванка спавача под упијачем и под поњавом“. *Мирослав Максимовић, њесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 63–85.
- Јасперс 1989: Karl Jaspers. *Filozofija. Filozofska orijentacija u svetu. Rasvetljavanje egzistencije. Metafizika*. Prev. Olga Kostrešević. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Јовановић 2006: Бојан Јовановић. „Обредно и ритуално у поезији Мирослава Максимовића“. *Мирослав Максимовић, њесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић.

- Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 105–116.
- Марино 1997: Adrijan Marino. *Moderno, modernizam, modernost*. Prev. Mariana Dan i Zoja Tomić. Beograd: Narodna knjiga.
- Негришорац 2001: Иван Негришорац. „Лист, плод и пузавица: магновења лирске визије“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 86–101.
- Негришорац 2006: Иван Негришорац. „Пиктурални дискурс и ментална аура“. *Мирослав Максимовић, ѿесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 35–62.
- Паовица 2011: Марко Паовица. „Заводљивост свакодневице (О песничком делу Мирослава Максимовића)“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Прир. Нада Мирков. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 75–127.
- Петровић 2006: Предраг Петровић. „Смисао поезије у модерном граду“. *Мирослав Максимовић, ѿесник*, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. 193–200.
- Псалтир*. Prev. Ђура Даничић. Београд: Хришћанска мисао, 2012.
- Стојановић-Пантовић 2001: Бојана Стојановић-Пантовић. „Песнички гениј и критичка интелигенција“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 49–53.
- Тонић 2001: Јасмина Тонић. „Иронија којој ништа не може да промакне“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 68–74.
- Хомер 2002: Хомер. *Илијага*. Prev. Милош Н. Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Nemanja Karović

LONELINESS IN THE POETRY OF
MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

Starting from the assumption that loneliness in Miroslav Maksimović's lyrical opus isn't written as a mere absence of social contact or a transient feeling which can become dominant of a person even when he is among people, but primarily as the content of existential experience, the paper aims to interpret poems in the semantic core of which the thought of loneliness resides. Special interpretive attention is given to the examination of complex semantic interwinning of the motif of loneliness with silence, stillness, freedom and the experience of language. The text points out that the result of the subject's horizontal movement in separation from others and the simultaneous vertical movement of immersion in poetry is, on the one hand, existential aging and opening of the inner horizon of freedom, and on the other, establishing a more direct and almost intimate relationship to words.

Key words: loneliness, silence, death, limit situation, self-observation, existence, freedom.

Александра СЕКУЛИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

sekulic.aleks@gmail.com

ФИГУРЕ РАТА У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: У раду се анализира обликовање искуства рата у поезији Мирослава Максимовића. Тумачењем и поређењем песама из песничких књига *Небо* (1996) и *Бол* (2016) настојимо да откријемо оне димензије рата у којима је истовремено похрањен и ултимативни песнички траг. Трагизам ратног искуства у поезији Мирослава Максимовића превазилази пуко опевање рата, репродукцију насиља, сведочанство о злочину. Рат толико продире у нутрину песничке мисли да се поставља питање како би се она заснивала изван крвавих граница истине о рату. Сматрајући Максимовићеве *фигуре* рата нечим што напушта елементарно књижевнотеоријско одређење фигуративности, пренесених значења, у овом раду испитујемо најделикатније слојеве, онтолошке и метафизичке, прожимања злочина и текста, насиља и певања.

Кључне речи: рат, поетика, фигура, метафизика насиља

Искуство рата у поезији Мирослава Максимовића надилази појам песничке слике или опсесивне теме, отуда тумачење дискурса рата, за саму поетику песничких књига *Небо* (1996) или *Бол* (2016), на које ћемо се овде усредсредити, заправо значајно бавити се најделикатнијим, конститутивним простором Максимовићевог певања. Иван Негришорац је, у тексту „Пиктурални дискурс и ментална аура“, говорећи о функцији песничке слике у поезији

Мирослава Максимовића приметио ту аутентичну особину Максимовићеве песничке изражајности. Покушавши да њену многоструку обухвати појмом песничке слике, Негришорац истиче како ће Максимовић често, и у читавом свом опусу, у неким сликама сачинити „такву вербалну структуру у којој се појављује чиста пиктурална изражајност која, сама собом, без посебних коментара, јасно проговара о знатно ширем комплексу значења од оног задатог сликом“ (Негришорац 2006: 36–37). Управо због овог утиска симболичког обиља, због ефекта песме која „сама собом“ гради нешто веће од себе, овде користимо израз *фиџура*, а не слика или топос рата. Наиме, док ови термини дају одређено, језиком књижевне теорије омеђено значење, фигура је ипак вишеструка и слојевита, припада и теорији књижевности и филозофији, она је кадра да, макар на тренутак, учини видљивом везу дословног и пренесеног значења, везу стварносне подлоге и уметничке реализације, етике и естетике.

Време рата у Максимовићевој поезији недвосмислено је лоцирано у препознатљив период Другог светског рата, с тим што се, када је реч о песмама из збирке *Небо*, уочава подударност ратне тематике и деценије обележене сукобима на домаћем тлу. Уз то, како Мило Ломпар минуциозном анализом показује, у тексту „О болу постојања“, рат ће на посебан начин заокупљати песничку имагинацију тако да чињенице приватног и општег искуства, које припадају различитим историјским и психолошким регистрима, уводе, пише Ломпар, у „унутрашњу драматику текста“ (Ломпар 2016: 72). Рат, дакле, апсолутно овладава тим унутрашњим, најдраматичнијим жариштем текста, он израста из самога стиха у једној готово филозофској, хераклитовској нужности, као вечити судар и борба супротстављених принципа.

Управо песма „Упамтио сам то“ показује не само како премештање одређеног дела у други контекст може активирати невероватне и потпуно нове

значањске потенцијале, већ и да је рат у поезији Мирослава Максимовића једна врста поетичке иманенције. Првобитно штампана у загребачком часопису *Око* (1988), потом у збирци *55 сонета о животињним радосћима и шешкоћама* (1991), оног тренутка када отвори збирку *Бол*, песма „Упамтио сам то“ постаје и амблем и фигура памћења, а памћење као да не може да се деси без рата, као да нема чувања, похрањивања битног док оно није изложено апсолутној опасности и чак, прогутано њоме. Ако се задржимо на упоредном читању одређених песама из *Неба* и *Бола*, можемо уочити те магистралне линије рата, његове фигуре, које га чине еминентним обележјем Максимовићевог песничког идентитета.

Песма „Људи ствари“ из збирке *Небо* показује насиље огољено гротеском и црнотуморним ефектима, али и оно што ће доцније, у књизи *Бол*, постасти врло важна компонента – распарчавање људског бића тако да ноге, руке, вратови и, са друге стране, осамостаљени предмети: секире, маљеви, брадве, постају ултимативне синегдохе, постају знакови аутентичног језика којим Максимовићева поезија проговара. Од насловне синтагме, „људи ствари“, увучени смо у тај механизам, а заправо поетичку фигуру рата, која брише разликовне црте, покреће вртлог узајамне заменљивости бића и предмета, излаже нас трагичном постваривању човека и оживљавању ствари.

Причају о клању затим и кољу
тако збуњену одмарају душу
да разумеју изгубили вољу
буље ко бебе у збивања тмушу.
(Максимовић 2009: 214)¹

1 Сви наводи песама из збирке *Небо* дати су према следећем издању: Мирослав Максимовић. *Шайаш кише о слободи. Изабране њесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Просвета – Народна библиотека Србије, 2009. У наставку текста биће дата само пагинација.

Већ и само летимичним погледом на прву строфу увиђамо мучни распон и симболички низ који чине и клање, и душа, и воља, и бебе. Гротеска је овде достигла сазнајне врхунце који се не могу обухватити сликом, песничком сликом, зато што насиље овде делује изнутра, као апсолут. Јер, са онима који причају о клању, а затим и кољу, песник уводи једну стравичну сврсисходност говора који је, пошто клање следи одмах за њим, заправо и сам једна врста насиља. Причати о том клању, а онда га и извршити, није чак ни обећање које ће се испунити, то је обрнута генеза стварања света, де-струкција као чин рођења. У извитопереном свету Максимовићеве песме непријатељи, привидно обезличени, јер то су неки неодређени „они“, имају душу. Штавише, та душа је збуњена, а збуњеност је, у иронијско-гротескном кључу, повод да себи дају одушка, да се одморе чинећи насиље. Питање ко су непријатељи, у перспективи Максимовићеве поезије израста у супстанцијално питање, у питање о самом људском бићу. Ниче је за два велика тријумфа сматрао одуховљење чулности – и то је љубав, пише Ниче у *Сумраку игола*: први тријумф, тријумф над хришћанством, а други је „наше одуховљење непријатељства“ (Ниче 2005: 31). Оно се састоји у дубоком схватању вредности имати непријатеље. „Човек је плодан само по цену да буде богат супротностима; човек остаје млад само под претпоставком да се душа не опусти, да не жуди за миром... [...] Одричемо се великог живота, ако се одричемо рата“ (Ниче 2005: 31). Песма „Људи ствари“ Мирослава Максимовића већ у првој строфи преокреће човеков свет, његове онтолошке и метафизичке темеље, па смо тако дошли до непријатеља збуњене душе, без воље да мисле, али са погледом беба. Међутим, овде рат више не доноси могућност „великог живота“ у ничеанском смислу, он није ни величанствен на начин на који га је доживљавао Црњански; овде је рат на почетку процеса који симболички врхуни у књизи *Бол* – рат је рудиментаран, тоталан и апсолу-

тан. Отуда поглед беба као једна од најмоћнијих фигура зла у песми: не зато што се у потпуности преокреће значење невиности, већ зато што се у поглед непријатеља смешта *тајна* гледања. Нико не зна шта виде бебе, отуда не можемо знати шта види непријатељ. И будући да лексика прати имагинацију, овде је у значењу фокусираног гледања употребљен израз „буљити“ („буље ко бебе у збивања тмушу“), чиме је гледање лишено увиђања, разумевања онога што се посматра. Гледати тако, као бебе, гледати и не видети, не разумети, доследно дакле, подрива, руши, празни хуманост, јер ми и даље не знамо шта је у погледу непријатеља – то је тајна, она је у окриљу непријатеља, она је на *њиховој* страни. Фигура погледа, семантизација гледања, загледаности, присутна је већ у првој песми збирке *Небо*:

Ево с неба сам почео да гледам
очи лудака да прероним дубље
да чистијег сна свему се не предам
изнутра бељен као споља рубље (211)

Смисао гледања у очи лудака са намером да се погледом „прерони дубље“, готово је неухватљив, готово херметичан, вишезначан. Ипак, извесно је да само тоњење у искуство изван разума, урањање у свет ирационалног, ишчашеног, за песнички субјект представља одређену *моћућност*, али не могућност у тривијалном значењу додатне шансе или нове перспективе, већ као онтолошка средокраћа између неба и земље, јер – не заборавимо – каже се: „ево с неба сам почео да гледам“. Гледати упорно, посвећено, у очи лудака, како се не би „чистијег сна“ предало свему, као да алудира на неку повлашћену свест о ономе што се гледа, на вишак знања обезбеђен искуством ванразумског. Испражњен изнутра, делузиван, „чистијег сна“, песник никада не би могао прећи целину пута, обухватити обе стране границе која дели небо од земље, разум од лудила, хуманост од насиља.²

² У тексту „Мирослав Максимовић и Иван Сламниг: тачке додира поезије и аксиологије“ Горан Коруновић пажљиво ишчи-

Гледањем се, дакле, у песми „Ево“, продубљује онтолошки темељ човека, а протежност ове симболичке димензије долази до изражаја у песми „Људи ствари“. Од загледаности у очи лудака Максимовићева имагинација стиже до погледа непријатеља, од наднаравног гледања до деструктивног буљења, од онтолошке могућности до потпуног суноврата. Последња строфа песме „Ево“ гледању додаје ћутање, као што ће се и песма „Људи ствари“ завршити „нејасним звуцима“, у крви „згрушаним“ речима:

Тако сâм ево гледајући ћутим
изнад година које стоје као клатна
лик нам срезаће и невољно слутим
нашим душама растуриће платна (211)

Узнемирујућу слутњу субјекта у песми „Ево“ обистиниће стихови из „Људи ствари“, где се наставља и семантички богати песничка фигура расту-рених платана душе. Наиме, Максимовић развија јединствени облик гротескног патоса јер има нечег ужасног и узвишеног у начину на који се основне категорије човековог постојања у Максимовићеву песми „Људи ствари“ преосмишљавају и изнова стварају из негативитета, из зла, а отуда за тајном која је у поседу непријатеља, долази ноћ. У тој ноћи:

одјекују крици уопштени
крвава ткива цуре преко ствари
кажу некад ће млаз вода поштених
сву крв смирити у бескрајној бари (214)

Синтагма „крици уопштени“ веродостојно одражава стилске и семантичке регистре Максимовићеве песме, нарочито што се одабиром придева

тава семантику „очију лудака“, сматрајући да је наведени исказ могуће разумевати „као намеру 'преуређења' перспективе ради потпунијег поимања понора губитка разума, такву тенденцију би ваљало прихватити и као назнаку једног постојанијег аксиолошког начела, хуманистичког принципа који напуштање граница рационално устројене свести сагледава као прелазак у простор разарајућих сила по човека“ (Коруновић 2011: 37).

„уопштени“, и инверзијом, постиже истовремено и депатетизација и, како би Ниче рекао, „одуховљење“ ужаса. Максимовићева песма у томе одлази још даље, до самог краја, јер она није плод хераклитовске борбе супротности, она поетички мобилизује конфликт као такав, и једном га позивајући такорећи из самог стиха или, ако проширимо перспективу, са *неба*, заправо покреће најдубљи рат, распојасаност насиља, тако да се крв смирује тек у „бескрајној бари“. У првој строфи уводи „тмушу збивања“, у следећој „бескрајну бару“ хуманитета, дакле, поступну, иако не градацијски упадљиву, анихилацију слике света, човековог света. На том девастираном простору препознатљиви су још само остаци, делови бића, онако како ће се у песничкој књизи *Бол* низати наслови „Глава“, „Рука“, „Нога“.

Каткад из реке из мутног таласа
снено провире одсечене главе
дигне их оса невидљивога стаса
прамичци косе крију очи плаве (214)

Лиризација ужаса коју примећујемо у сваком стиху ове строфе постигнута је употребом еуфемизма, метафоре, а прате је иронија и сарказам. И, као што је то приметио Мило Ломпар анализирајући *Бол* и песничко приказивање најстрашнијих злодела, постоји једна „необична мирноћа, нека врста окамењеног мира, и особена језивост“ (Ломпар 2016: 85) које се пробијају из вечите помирености са јамом. Тако у песми „Људи ствари“ ова сненост одсечених глава етеризује зло, иако у ироничном кључу, те добијамо утисак неке сабласне лакоће, смираја, хармоније. „Оса невидљивога стаса“ и приказ девојке плавих очију као да, у обрисима, призивају слику Косовке девојке како би деструисали епски свет и борбу чији је смисао померен изван човековог хоризонта, али и да би, опет кроз поглед и плаве очи, као што смо то видели са погледом беба, само зло заискрило као једина трансценденција. Касније, у збирци *Бол*, песма „Секира“ ће овакво

вредносно изопачење представити сједињењем неба и насиља, јер, каже песник: „најблиставија је по месечини, / кад сече комшије. Тад јој се чини / да, спојена с небом, сја у висини“ (Максимовић 2016: 15). С обзиром на то да динамика песничке имагнације почива и на непрестаном смењивању стилских образаца, за строфом у којој се појављује „оса невидљивог стаса“ и преокретање метафизичких потенцијала, следи нови низ, из другачијег изражајног и предметног асортимана, потпуно тривијалан, опипљив и материјалан у односу на слике из претходне строфе:

поред њих теку шерпе и тањир
блузе и капути од тканине грубе
с наочарима око не извири
четкица тражи у устима зубе (214)

Чини се као да замах у агресији и комадању човековог тела у овом тренутку песме достиже врхунац. Расути, изгубљени, распарени органи представљени су у стравичном динамизму и, штавише, неспутаној виталности. То Максимовићу омогућава управо виртуозна употреба гротеске: предмети и људи су захваћени једним током, помешани, неразабирљиви, или су им функције, употребом персонификације, тако замењене да смрт постаје представа, покрет, чин, догађај.³ Тако постављени и „први пут блиски“, како каже песник, „у праелементу се љуљушкају“ људи и ствари, што указује на првобитност коју има лице рата у песничкој имагинацији Мирослава Максимовића. Само као такав,

3 На далекосежан значењски домет Максимовићевог вредносног поигравања у песми „Људи ствари“ указује и Горан Коруновић: „Тим поступцима се у поменутој песми, уз подршку различитих саодноса насловних садржаја (зависно од решености тумача да између речи 'људи' и 'ствари' препозна изостављену повлаку, или запету), алудирањем на ситуације из свакодневице у којима постоји јасна оделитост људског од предметно-употребног, знатно динамизира и усложњава (потенцијално морализаторско-стереотипно) препознавање човека као објекта, било у позицији жртве, или злочинца“ (Коруновић 2011: 40).

као првобитни принцип, он може изазвати тотални онтолошки дрхтај, свеколико прожимање у ужасу, може насиљем преобликовати стварност. У неопозивој симболичкој супституцији живота свако мицање, трзај, сваки одраз човека истовремено је белег поништења, одсутности, ишчезнућа: „живи чак живљи откако из груди / кроз црне рупе вазду- си шушкају“ (214). Видимо, дакле, како се дослед- но спроводи гротескна трансформација вредности, како се живот искривљује и коначно изокреће тако да највише бива живот тамо где га више нема, где је тек траг неповрата, црне рупе метка, картографија насиља.

У тексту „Рат и свето“ Роже Кајоа анализира значење празника, примитивних светковина, и експлозије узбуђења које те светковине покрећу, јер то су тренуци у којима официјелна власт губи на снази, она се, макар накратко, повлачи пред животом, пред заносом и пијанством духа. Само један феномен, сматра Кајоа, може парирати том одвајању од монотоније свакодневног живота, утврђеном систему, само један феномен открива „упоредив значај, интензитет и блесак који припада истом реду величи- на: тај феномен је рат“ (Кајоа 1995: 300). Чини се да је Максимовићева поетичка фигурација рата кадра да представи ову врсту супстанцијалног блеска или, као што се то каже у песми „Нож“ из збирке *Бол*, „последњег просјаја“. Утисак светковине, узбуђење сабласног славља открива и завршна строфа песме „Јама“:

Биће отмености, суве радости
кад заигра коло вечне младости:
све наше лобање и крте кости
(Максимовић 2016: 31)

Снагом травестираног дионизијског обреда Максимовићев свет, свет јаме, непрестано се об- навља у „сувој радости“. Оваква радост алудира на тријумф беживотног, убијеног, на „суви“ траг умр- лих. Стравични смисао „вечне младости“ континуи-

рано се регенерише не као нови живот, већ као нови циклуси безочне свирепости. Насиље у песничкој имагинацији Мирослава Максимовића достиже невероватну дискурзивну ширину – штавише, поетички доследно обликујући и људски и метафизички хоризонт на основи зла, песник управо кроз насиље приступа најудаљенијим подручјима језика. Универзумом извитопереног, убилачког човек се креће онемео, затомљен, попут некакве морбидне карикатуре бића. Јер, у последњој строфи песме „Људи ствари“:

они што кољу причају о клању,
час ућуте ко бебе слушају:
нејасни звуци да ли су у стању
да се из крви у речи згрушају (214)

Примећујемо да се ситуација с почетка песме унеколико изменила јер „они“ су прво причали о клању, а затим су клали, да би сада, у последњој строфи, достигли апсолутну пуноћу зла, идентитетско јединство речи и дела, негативно савршенство: „они“, дакле, опет као бебе, слушају, те је, изнова, оно најделикатније, готово недоступно и непојамно, тајна слушања, као и тајна погледа – припала њима. Непријатељ је тајна. Пишући о песничком Ја из песме „Секира“, и поступцима уз помоћ којих се страховити приказ неутрализује, Мило Ломпар закључује:

Није – дакле – секира у рукама човека, иако је тако у стварности, него је секира постала човек, јер је предметила – у часу док засеца у људско ткиво као у дрво – еминентно човеково својство на највећем могућем степену: својство убијања. Човек је, дакле, постао секира (Ломпар 2016: 80).

Са друге стране, из саме смрти допиру неразабирљиви гласови, попут неких знакова који сами себе бришу, или речи које саме себе оповргавају, тако да они који кољу и слушају а не могу да чују,

заједно са онима који говоре а не могу да изговоре, затварају симболички круг насиља, празне човеков свет остављајући у њему једино силу и њену тајну да неометано делују.

Песма „Тврдоће“, из збирке *Небо*, проговара пригушенијим тоновима рата – што, парадоксално, појачава осећање угрожености и непријатељског присуства. Максимовић то постиже изузетно моћним фигурама које успевају да створе осећај физичке близине или, пре, константног надолужења нечег смртоносног што читаву песму испуњава посебном језом, осећањем безизлаза. Управо доживљај да је кретање те стране силе, тог анонимног али убилачког тела, догађај који се реализује кроз вечно приближавање, преносе уводни стихови песме:

И кише висе лаки с неба ланци
разни барјаци као и облаци
дуж тротоара изникли незнанци
кад ходаш питаш чији су кораци (213)

Метафора употребљена у првом стиху открива ону страну Максимовићеве песничке осећајности кадру да покрене најмоћнији, па чак и бруталан перформанс имагинације, да посуврати свет песме на само наличје. Са неба, дакле, висе ланци, трансценденција је преобразена у силу која заробљава, у бесконачну кишу насиља и бола. Слика незнанаца који ничу из тротоара наставља процес у ком рат делује у најчистијем облику, као почело, без јасне поделе на њих и на нас, јер „кад ходаш питаш чији су кораци“. Мислити о рату, каже Петр Флајшман, мислити о насиљу, доводи нас до парадоксалне ситуације:

[Т]о је размишљање о непојмљивом, или, боље речено, то је расуђивање о ирационалном, а ако бисмо хтели да то образложимо, било би то оправдање неразума, придавање легитимности ономе што је неприхватљиво (Флајшман 1995: 238).

Максимовићева поезија одлази даље од потребе за образложењем – она се рађа у самој парадоксу односа између права и силе, разума и рата. Стога ратне призоре обликује већ споменута „необична мирноћа“, а у другој строфи песме „Тврдоће“ та врста мирног, утишаног расположења прекрива празнину некадашњег града:

Изломљени су свих душа рубови
лица тргова нагрдиле красте
где смо стајали од града стубови
онуда смиље и босиље расте (213)

Смиље и босиље – за које се везују изузетна лековита својства, а с обзиром на природне карактеристике – да дуго задржава боју, мирис и не вене – смиље је обележено и атрибутима вечности – у контексту Максимовићевих стихова ове биљке су иронично преозначене. Рат је бесмртан, насиље се подмлађује насиљем, „тврдоћа“ опседа песнички хоризонт. Окамењена визија егзистенције у последњој строфи радикализује искуство борбе иза које остаје пустош, бесконачна поворка самоће:

Улицама се хиљаде самоће
Како градити без братског рамена?
Твој град се гради само од тврдоће
а од камена ником ни камена (213)

Самоћа која настањује град симболички је гест пражњења „братског“, али и људског. Утисак тежине, тескобе која је каменом испунила постојање, у песнички глас уноси, осим мирног тона и парадоксалног спокоја, и извесну резигнацију. Ипак, та резигнација није знак пуког мирења, одсуства жеље за осветом – помиреност је симптом једног суптилнијег, потреснијег увида. Тумачећи стихове „Јаме“⁴

4 Мисле да су за нас пронашли јаму
у њу давнашњу своју скрише таму.
Мисле да им јама даје имања
јама је тајна њиховог немања (Максимовић 2016: 31).

из песничке књиге *Бол*, Мило Ломпар ће посебно нагласити како у подтексту ових стихова

нема ни афекта, ни поклича, помаљају се обриси размишљања о свету које као да иде некуд изнад освете, јер иде готово изнад света, заувек запалог у подручје религијске антропологије *ūaga* (Ломпар 2016: 88).

Процес тог одлажења иза, иза простора одмазде, као да је симболички започет у збирци *Небо*, као да је поетички било неопходно прећи пут ратног искуства тако да се духовне спознаје више не могу ограничити на људске потребе, на смисао „правилне“ расподеле насиља. И сама песма „Небо“ обзнаниће да је метафизички тренутак рата онај тренутак који се увек враћа, који је похрањен у сасушеним траговима крви, док га надсвођује стид који није исходиште непосредног делања, већ истина иза хоризонта, иза закона и правде:

Све што из рана топло је цурило
јутром хладиће земљини глечери
(Велико небо стидом набубрило
сву крв просуту рашири с вечери:

сутоном ћути нешто га нагриза
као сврдлање у желуцу чира.
– Ситне су звезде гледане изблиза
сузе што искре из далеког вира.) (226)

Сувереност је, пише, Жан-Лик Нанси, моћ извршења или окончања као таквог, та моћ је апсолутна и не подређује се било ком другом циљу.

Божанско стварање и владалачко одлучивање чине двоструку слику: саставити или раставити један свет, потчинити једној вољи, одредити једног непријатеља (Нанси 1995: 76).

Фигуре рата у поезији Мирослава Максимовића достижу ову самосвојност ратног делања – оне откривају искуство рата у ком све одмах прелази, како

би рекао Нанси, с ону страну свих могућих циљева рата, офанзивних и дефанзивних. Због начина на који рат исконски проговара из Максимовићевих стихова, стичемо утисак да он сам ствара властите фигуре, сопствени дискурс, аутентичну врсту негативног пејзажа, негативне метафизике. Од *Неба* до *Бола* створена је јединствена песничка панорама рата, са невероватним симболичким постигнућима која би, наравно, била немогућа или, у најмању руку, сиромашна, да их не ствара дубока историјска рефлексија и далекосежна имагинација.

Извори

- Максимовић, Мирослав. *Шайаи кише о слободи. Изабране њесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Просвета – Народна библиотека Србије, 2009.
- Максимовић, Мирослав. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016.

Литература

- Коруновић, Горан. „Мирослав Максимовић и Иван Сланин: тачке додире поезије и аксиологије“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Прир. Нада Мирков. Београд: Десанкини мајски разговори, 2011.
- Ломпар, Мило. „О болу постојања“. Максимовић, Мирослав. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016.
- Негришорац, Иван. „Пиктурални дискурс и ментална аура“. *Мирослав Максимовић, њесник*, зборник. Прир. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2006.
- Flajšman, Petr. „Opravdavanje sukoba“. *Evropski diskurs rata*. Прир. Obrad Savić. Београд: *Časopis Beogradski krug*, 1995.
- Kajoa, Rože. „Rat i sveto“. *Evropski diskurs rata*. Прир. Obrad Savić. Београд: *Časopis Beogradski krug*, 1995.
- Nansi, Žan-Lik. „Rat, pravo, suverenost, techné“. *Evropski diskurs rata*. Прир. Obrad Savić. Београд: *Časopis Beogradski krug*, 1995.
- Niče, Fridrih. *Sumrak idola*. Prev. Dragomir Perović. Београд: Čigoja štampa, 2005.

FIGURES OF WAR IN THE POETRY
BY MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

By interpreting and comparing the poems from the poetry books *Sky* (1996) and *Pain* (2016) by Miroslav Maksimović, we try to discover those dimensions of war in which the ultimate poetic trace is stored at the same time. The tragedy of the war experience in Miroslav Maksimović's poetry goes beyond the mere chanting of war, the reproduction of violence, the testimony of a crime. War penetrates so deeply into the interior of poetic thought that the question arises as to how it would be based outside the bloody borders of the truth about war.

Key words: war, poetics, figure, metaphysics of violence

Александра ПАУНОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

ale.paunovic@gmail.com

СТВАРИ, А ЧИЈЕ СУ ОНЕ?

Песнички предели душе и неба са
ципелама, путером, „Дравом“, ножем,
Мирослава Максимовића

Сажетак: У раду је тумачен поетичко-естетички третман предметног света спрам питања душе и метафизике неба у лирици М. Максимовића. Са интерпретативним фокусом на збиркама поезије *Песме* (1978), *Сонети живојних радосћи и шешикоћа* (1986), *Небо* (1996), *77 сонета о живојним радосћима и шешикоћама* (2008), промишља се улога реалија, ствари, мртве природе у лирском искуству песничког субјекта. Деликатност и техничка виртуозност сонетне форме М. Максимовића биће сагледане у рансијеровском кључу књижевне политике. Реторско-онтолошка вредност *немих ствари*: паковања путера и „драве“, косе, маља, ножа, биће анализирана унутар хоризонта лирске субјективности и метафизичког репертоара појмова душе и предела неба, како би се истражио карактер стварности и територије видљивог. Ослањајући се на феноменолошка проучавања ока, погледа, те дискурса видљивог и невидљивог у делима М. Мерло-Понтија и М. Дифрена указаћемо на поетичке моделе саодношења ствари и субјективности, на удео дубине, „пресека ка масивном бићу“ (М. Мерло-Понти) и тајне.

Кључне речи: ствар, видљиво, невидљиво, душа, небо, песма, политика књижевности, метафизика, тајна

Не осуђуј ме, душо, што те рејко имам.

Вислава Шимборска

Када је Стеван Тонтић 1991. састављао антологију *Модерно српско њјесништво: Велика књија модерне српске њоезије од Косића и Илића до данас* (Сарајево: Свјетлост),¹ у предговору, између осталог, напомиње да је песнички глас Мирослава Максимовића у односу на његове савременике „стишанији и дрхтавији у методичкој симулацији непретенциозног лирског говора“.

Моћ субјекта овдје је сасвим исхлапила, а пјеснички језик не (уз)носи никаква вјера у смисао, поготово не у смисао поезије као акције у свијету који нам је безнадежно туђ, претворен у космичко средиште артефаката. Пјевање безазлено везе своје чипке и арабеске, апсурдистички помјерену слику тог свијета, у неком нехају и самозабораву, инфантилистички обрђући баналну сликовницу свакодневља у перманентну сензацију чудеснога (Тонтић 1991: 47).

И књижевни критичар Новица Петковић, у есеју „Светлости и сенке Мирослава Максимовића“, штампаном као поговор за песничку књигу *Песме* (1978) у издању Српске књижевне задруге, бележи специфичне, загонетне слике, помало „заумне описе“ стварности који су произишли из зачуђеног погледа „унутрашњег клинца“ или, нешто одређенијом књижевнонаучном терминологијом говорећи – из „превођења, пресликавања слика из једног реда у други“, комбиновањем двеју врста говора, метонимијским заменама. Сензацију чудеснога о којој говори песник Стеван Тонтић, Новица Петковић смешта на терен интроспективног, откривалачког:

1 Приређивач је у антологију унео шест песама М. Максимовића: „Спавач под упијачем“, „Штругља“, „Музичар у општем купатилу“, „Мала ваза“, „Упамтио сам то“, „Група болесника једе дебелу“.

[...] права нам поезија увек открива оно што смо на неки начин већ знали – она је права кад буди стара познанства, кад нас наведе да видимо оно што нам је стално пред очима било, само што смо увек преко њега очима прелазили. До нас неће доћи песникове слике ако већ нису у језику потенцијално присутне, ако их језик као могуће не подразумева. [...] Максиминовићеве стихови, међутим, доиста обнављају у нама једно старо познанство, па с њим комуницирамо посредством великога језичког памћења [...] (Петковић 1978: 93).

Артикулишући поетичко начело М. Максиминовића, Новица Петковић ослања се, поред теоријских постулата Лава Јакубинског, и на антички концепт мимезиса. Ханс-Георг Гадамер говори како миметичко приказивање јесте, још од Аристотелових поставки, ствар радости, и то радости у претварању, којој су понајвише склона деца: „радост у томе да се приказујемо као неко други него што јесмо, и радост онога ко у приказаном спознаје приказано [...]“ (Гадамер 2002: 35). У том смислу, откровењско јесте тренутак када приказано „заиста стварно постоји у приказивању“, када се смисао приказивања доведе до тачке „када нешто постоји смислено у себи самом“ (Исто: 37). Враћајући нам смисао миметичког праискуства Гадамер заправо подсећа на улог херменеутике у поступцима сазнавања уметничког дела и његове интелигибилности. Да уметност омогућава да нешто *заиста стварно* постоји, посведочавају и речи песника из есеја о С. Раичковићу: „Стварност за којом жудимо није оно што пипамо, гледамо или слушамо, него оно што стварамо“ (Максиминовић 2014: 169–175). Тек у песничком чињењу стварносног у процесима „нарастања стварности“ – како стоји у стиховима песме „Једино јутро“ – у језичким играма ре/презентног, дискурзивним праксама које системски обликују предмете о којима говоре, (њихова) стварност бива опипљива у о/писаним контурама простора, рељефним обри-

сима, те облицима свакодневних предмета, попут ципела из песме „Измишљање среће“:²

На плочнику, изашавши из куће,
први пут је испробао ципеле,
удобност и како газе, јер ту ће
табани тражити тишину целе
две године, и догодиће се многе
ствари на основу њона: писање,
читање књига, причање, дисање,
све то ће, у ципелу скрито, ноге
пренети улицом, поред излога,
крај људи што не примећују ништа
и ко месечари пред ногу нога,
повлаче се у своја боравишта.
Кажу да живот смештен у обућу
наћи ће звезду, и на звезди кућу.
(Максимовић 2008: 30)

Песништво Мирослава Максимовића, на први поглед, пребива у лаконогом дискурзивитету стварносно-референтног, да се послужимо речима П. Слотердајка. Но, стварност не лежи у добро темпираној дагеротипији или пак у превођењу / пресликавању у знаковност, већ у стварност треба доспети као што се песнички прибавља кућа за ципеле, и то доспети из текстовне позиције себезнања. Међутим, нема путоказа који би водило и изнутра обликовало искуство субјективитета – његово је место у сталном измицању, без чврсте трансценденталне потпоре, па и онда када је о небесницима, анђелима реч. „Убиће ме човек“, пророкује лирско сопство у песми „Анђeosко чисто зло“, и даље: „на мене ће пасти човек“ (Максимовић 1978: 54–55). А када се *шо* напокон и деси, разговор се наставља шифрама:

² У издању *Песма* из 1978. песма има строфичну организацију (три катрена са завршним дистихом – видети Максимовић 1987: 35). Проблем генезе стиховних форми, ре/организације песничких књига у опусу М. Максимовића превазилази оквире рада, те само прецизно евидентирамо промене, ради ваљане цитатности.

У ваздухопловству правила су строга: разговарамо шифрама. АЧЗ. Истина је да тако од сунца можемо ослепети, али говор увек сачувамо.

Речи из живота сувише су нејасне, а сувише живе. Збуњују и искусније. АЧЗ. Хало, АЧЗ.

: Узлетео сам високо, до границе могућег, био је то миран и срећан лет, уз прозирне облике и дијамантска светлуцања. Једног тренутка, у двадесетседмој години, кроз десни прозор опазих флуид: летео је упоредо, љубичасто-црн, безнадног погледа, остарио без деце, време га је претварало

у зеленкасту

хаљину од чипака кроз коју су се примећивале звезде

и кафана на тераси са сенкама свих мојих

пријатеља;

хало, АЧЗ, рекох, и видео сам себе у неком другом животу, и било ми је смешно како се мењам, придржавам капут, говорим о обичним поступцима,

перем ноге, пре тога

пијем болски плавац уз вечеру,

АЧЗ, хало, АЧЗ, пружих руку: флуид је поново постајао љубичасто-црн, отицао је са општом

водом

у далеку рупу, хало, хало, АЧЗ,

знао сам да, безгласан

и млађи, пада из науке у поезију, па у прозу – све ближе животу;

и сам се почех тетурати, као да немам крила,

три године сам, труп, тонуо кроз памук времена – ка животу, али не да бих живео,

већ да бих опет у себе слетео.

Опипао сам земљу, одахнуо.

Аеродром, машине на уобичајеним пословима.

Видим: Дц8, дама у чипки, пешаци, ловац у

зеленкастој

трави...

(Максимовић 1978: 56)

Поновно задобијена стварност ангеолошког сопства обликована је као довршена *шакџилност*:

хаптичко искуство са светом, земљом изражено у лирском такту.³ Самоприпадање које је на крају линије пада кроз *ѧамук времена* или *с/лета* у себе, међутим, није уписано у мапи унутрашњег и (хегелијанске) *субјекатске душевности*, већ је одсудно дато из близине са стварима, реалијама, што је и наговештено у претходним строфама песме:

Ствари из излога су прошле кроз стакло
на ваздух
да би их пролазници удисали у дебеле зимске
капуге

и да би ваздух,
залеђен у танке плаве листиће петохиљадарки
задихане домаћице уносиле у продавнице
у плућима ташни,
а возач,
добровољно затворивши главу у кавез машине,
ослушкивао је нежно
далеке божанске откуцаје,
исто тако намењене рибама и тамним утварама
што до врха напуњеним аутобусима
пролазе
и заједно са улицом, уз оргуље леденице, срећне,
пењу се увис –

у том часу,
бачен
низ ко зна какве
левке,
олуке,
небеске канале,
пробивши
као јабука
ваздух,
на мене ће пасти човек.
(Максимовић 1978: 55)

3 О лирском такту и тактилности видети у *Филозофији ѡела* М. Епштејна. Епштејнова теорија *homo hapticus*-а у естетичком смислу наслоњена је на истраживања чула додира, феномена пути Мишела Дифрена у студији *Око и ухо* (видети Дифрен 1989: 133–143).

У часу када ствар изађе из тескобе излога, практичне функционалности, и укаже се у својој присутности, „пуноћи значења“, судбина анђела је остварена. „'Јесте' ствари звучи као потврда нашег 'јесам'“, вели М. Епштејн, описујући самовредност ствари и њихову потребитост, те поетичко-естетичку особеност у руској поезији постмодернизма. Ствар у савременој култури претрпела је епску кризу наслеђивања, упућује аутор на речи Рилкеа:

Нашим прецима тешко да би пало на памет да се напето удубљују у најближе ствари и да стварају нешто попут меморијала за њих, али то је зато што су „меморијали“ били сами домови, у којима су они боравили. Ствар је била исконски осмишљена јер је добијена од предака, и осмишљена у коначном резултату, јер је предавана потомцима. То је била епска, спокојно-помирујућа сагласност са смислом ствари, која не захтева лирске пориве (Епштејн 2010: 67).

Сам Р. М. Рилке пак у есејима о Огисту Родену постулира сродство са стварима:

Већ веома рано обликовали смо ствари, с муком, по узору на ствари откривене у природи, израђивали смо алате и посуђе, и свакако није било баш свакодневно искуство видети као прихваћено нешто што смо сами начинили, да то постоји с једнаким правом и да доиста постоји поред других ствари. Настајало је нешто, наслепо, у дивљем обделавању, и на себи носило трагове неког угроженог, отвореног живота, било је још топло од њега, али тек што је било завршено и одложено, већ се претварало у једну између осталих ствари, бивало опуштено, примало своје тихо достојанство и са неком болном сталоженошћу гледало у свет из свог постојања. [...] Али, једног сте дана опазили њену стаменост, особену, безмало сумњиву озбиљност која их све одликује; и нисте ли приметили како је ту слику, малтене против њене воље, озарила лепота којој се нисте надали (Рилке 2009: 70).

Дотицање материјалности земље преображава судбину анђела – вратимо се још једном АЧЗ-у: он је биће међу другим бићима, стварима, машинама, чипкама, и тек ту пребива у себи. Како би се ангелолошко искуство⁴ вратило себознању, како би простор песме изнедрио знак тога знања, неопходно је, дакле, бити међу / са стварима – у животним радостима и тешкоћама. „Тешко објашњива свечаност максимовићевских стихова“, вели Н. Петковић, „долази отуда што су речи успеле да нам *прикажу ствари са грује и неочекиване стране*“ (Петковић 1978: 88; истакла А. П.). Но, не само да се песмин простор постварује помереним, „неочекиваним“ лирским фокусом у песништву Мирослава Максимовића – са лирског субјекта на предметни свет – већ је онтичко присуство ствари обликовано у онтолошкој и метафизичкој нескривености, у њеној медијалној позицији. Рилке казује:

А ствар сама, која необуздано произлази из руку неког човека, то је ствар као Сократов ерос, јесте демон, јесте између Бога и човека, чак ни лепа, али прожета љубављу према лепоти и обузета чежњом за њом (Рилке 2009: 71).

У сонету „Музичар у општем купатилу“ пластично је описан тајанствени свет чесме, уља, пасте за зубе:

Тиха свирка новог ветра гуши се
у труби. Помаде и хлороформи
пробају мирис. Танак млаз руши се
срдачно из чесме и пита: „А отвори,

4 О фигури анђела раније смо говорили у радовима „Сањарење замрзнутог у лирици Ане Ристовић – (о)певање неутрејаних“. *Поезија Ане Ристовић*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. Институт за књижевност и уметност, 2020. 189–209; „Ангелолофанијско *нишпа* поезије Војислава Карановића“. *Поезија Војислава Карановића*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. Институт за књижевност и уметност, 2021. 221–244.

где су отвори?“ – Мрачна рупа хрче.
У лаком уљу огледала лено
купатило се одмара и срче
парну супу са сапунском пеном.

Паста налази смисао у труби;
ал нова свирка гуши се у труби.
Чиме јој то биљну душу сапињу?

Бочице поређане као ђаци:
изнутра јако стакло напињу
и живо дрхте – афродизијаци.
(Максимовић 2008: 7)

*Презенталистичким*⁵ приступом реалности лирска самосвест је сведена на моћ визуелно-аудитивног опажаја која, међутим, надилази перцептивна ограничења, залазећи у невидљиво, нечујно – у нутрину ствари. Јер, „визуелно упорна пажња према садашњости, према датости као таквој“ (Епштејн 2010: 200) смера ка дубљем, утемељујућем механизму књижевног дискурса – ка процесу производње значења. Наиме, ствари попут џемпера („Џемпер“), коњака у чаши („Коњак“), пакле путера („Путерно море“), прибора за ручавање („Ручак“), које су узете

5 У настојању да стилско-поетички дефинише моделе постмодерне руске поезије, књижевни теоретичар М. Епштејн говори о *метареализму*, *презентализму* и *концептуализму* као естетичким платформама. Презентализам, према дефиницији аутора *После будућности: судбина постмодерне*, био би „средњи стилски дијапазон“, прелазна форма од метареализма и њему супротног пола – концептуализма. Као главне карактеристике наведен је „средишњи приступ реалности, близак феноменолошком опису“. „Песничко дело се гради као редослед различитих погледа на ствар, начина рецепције и овековечења ствари, чија укупност чини испољавање њене сопствене суштине“ (Епштејн 2010: 200) Као главне представнике М. Епштејн наводи песнике А. Паршчикова, И. Кутика, А. Јероменка (Исто: 200–202). Оно што овде остаје упитно јесте да на овај начин дефинисана књижевнотеоријска схема и појмовна тријада метареализам–презентализам–концептуализам симплификује онтолошки карактер погледа и песничке само/свести, претпостављајући нулти степен писма. У херменеутичком смислу, карактер рекурзивне инстанце путем које се испољава „укупност“, „суштина“, несводив је само на домен визуелне „многооке“ моћи.

као чиниоци песминог простора, обелодањују природу политике књижевности, њене механизме *иррасподеле чулној*.⁶ И када се пакло путера, преображено у путерно море, „[...] море од путера / по коме чамац лако клизне у *невидљивост*“, игриво појави у метапоетском сценографском окружењу, супротстављено је фигури скамењеног човека постављеној „изнад игри на мору“, „јер је сањао реченицу која ће *шачно* да објасни живот / па вековима не сме да се пробуди“ (Максимовић 1978: 77; истакла А. П.). Оно што путер *јесће* изнедрила је песничка имагинација која је „супротна свему што је прикладно језику“ (Рансијер 2008: 17), овде сањаној једној реченици, преводећи *невидљиво* у режим херменеутике свести и њених интерпретабилних знакова. Путерно море слива се у динамизован однос прозаичног и поетског света, градећи сопствену стварност на „демократији немих ствари које говоре више од било ког краљевића у трагедији, али и било ког говорника из народа“ (Рансијер 2008: 31). Дајући један говор *више*, презентна аперцепција песничког гласа формира значења попут *шајне теометрије* („Парк“) распореда, боја појавног света. На тај начин, у ослобођеној еманацији знака у значење, књижевност у раним фигурама и т(р)опографији М. Максимовића препознаје своју онтолошку заснованост у чвору „између једног система значења речи и једног

6 Жак Рансијер у „Претпоставкама“ студије *Полиџика књижевности* износи тврдњу да се политика, као и политика књижевности, одређује способношћу редеофинисања граница видљивог и невидљивог, простора и времена. Проблематизујући Платонову, те аристотеловску одредбу политике, аутор целокупну политичку активност види као сукоб „око *оцртшавања чулних іраница* помоћу којих се додељује политичка способност“ (Рансијер 2008: 8; истакла А. П.). Књижевност је пак такав систем знакова и значења који унутар себе сукобљава различите нивое политичности, три *облика једнакости*: једнакост тема и доступност свих речи и израза, демократија немих ствари, молекуларна демократија стања ствари без разлога. Она, закључује Рансијер, „испробава те границе, било да жели да радикализује немоност која је одваја од демократског брбљања, било да жели да надмаши демократију писма постављајући себе за нови језик колективног тела“ (Рансијер 2008: 31).

система видљивости ствари“ (Рансијер 2008: 13), снажно контурисану песничким гестом који разоткрива потентност имагинације и исписивог на редефинисаним границама чулно дохватљиве стварности преко ствари, предмета. Јер, видети – још је и Лесингу било јасно – значи почетак кретања с ону страну граница видокруга:

Што више видимо, толико више морамо моћи да уз то мислимо. Што више уз то мислимо, толико нам се више мора чинити да видимо. Али у целом току једног афекта нема ниједног тренутка који то преимућство има мање него његов највиши степен. Над њим нема ништа и показати оку крајност значи машти везати крила и приморати је – пошто не може да се уздигне изнад чулног утиска – да се испод њега забави слабијим сликама, изнад којих се боји видљивог обиља израза као своје границе (Лесинг 1964: 16).

Присила пристајања на границе перцептивно видљивог, уверен је Лесинг, лишила би нас, трајно, обиља – аперцепције и учешћа маште. Видљивост обиља, дакле, још у *Лаокоону*, поверена је имагинацији, креативном чину свести. Сажет ауто/приређивачки коментар уз збирку *77 сонета о животињним радостима и шешкоћама* показује третман миметичког проседеа:

Мада се у овој књизи налази доста песама из *Сонета о животињним радостима и шешкоћама* (1986) и *55 сонета о животињним радостима и шешкоћама* (1991), намера аутора није била (као ни у случају претходне, друге књиге) да просто сачини трећу књигу сонета додавањем нових, у међувремену написаних, и избацивањем неких старих. [...] У све три књиге задржане су, иста, два начела: (1) грађење својеврсног мита о свакодневном животу, и (2) мистика броја 11 (Максимовић 2008: 101).

Издвајајући митотворство као повлашћени аутопоетички интерес, песник и приређивач упућује

на имагинарне, архетипске слојеве лирски упризоре-не стварности. Демократизација сонетне форме, постулирајући митске и универзалне обрасце, додељује реалијама, предметима, појавностима физичког света ред виших – есхатолошких значења. Парадигматичан је пример песме „Коса и маљ“ где се оруђе, хајдегеровски предручно, транспонује у фантазмагорију *времена лајане косе и тешкој маља*:

Коса откида главе свему што расте,
укида биље, реже малена тела
(салату справља за богове, ил краве),
сечивом оцењује природна дела.

Маљ удара дрвене главе стубова,
утерује натраг све оне
што су хтели да крену изнад рубова,
да под капима у ваздуху зазвоне.

Неће, сине, трајати ваљда довека
време лагане косе и тешког маља!
Хуји ли доба трава, стуба-човека?

Да израсте све што расте како ваља.
Да усправност буде тиха слутња неба.
Да доле, у трави чује се шум хлеба.
(Максимовић 2008: 77)

За М. Епштејна пак, говор о архетиповима данас спада у ретроспективну терминологију која „кривотвори суштину ствари“, те он зато предлаже увођење појма *кеноџиј*,⁷ који уважава повесну, „растућу смисаону испуњеност и смешљивост“ појава и њихових суштина (Епштејн 2010: 190). Кенотипство, као спознајно-стваралачка култура,

7 „Термин 'кенотип' настао је од старогрчких речи 'kainos' – 'нови' и 'typos' – 'слика', 'отисак'. 'Кенотип' буквално јесте 'нова слика', уопштено-сликовна схема мисаоне делатности, која је без преседана у колективно несвесном, и по свом симболичком значењу односи се на будућност. Ако у архетипу опште претходни конкретном, као исконски задато, а у типу – коегзистира са њом, онда је у 'кенотипу' опште – коначна перспектива конкретног, које израста из историје и прераста је, додирујући границе вечног“ (Епштејн 2010: 187).

јесте „прототип могућег или будућег“ (Епштејн 2010: 190). У том смислу, стихови попут: „Наспавајте се, ко камен, невени, / Па на посао, у канцеларије / На врат кравату, јасно одевени / Међ компјутере и којештарије. // [...] Кликните бићем, онлајн поручите, / Долари, еври, и декларације, Нацрт је спреман само одлучите“ (94), или пак: „[...] Живот се сјаји и смислови плове / Преко јахуа, гугла, телефона“ (95) – универзализују, како то М. Епштејн каже, „ново историјско искуство“ (Епштејн 2010: 190). Док савремена књижевнотеоријска мисао трага за ваљаном појмовном платформом која би редефинисала однос друштвено-историјских, социо-културних актуелности и архетипских садржаја, у семантичкој мобилизацији знака ка „границама вечности“, тј. ка универзалном значењу, поезија М. Максимовића истражује присутност света и повести истраживањем поља осетилног, мимо дискурзивне дијалогичности. Динамизацијом чула, тела и прожимајуће свести његова поезија пропитује природу, захтева пробој кроз рубове ствар(ност)и: „Отворите ми два прозора ведра / размишљајући да удишем небо, / плавом бескрају загњурен у њедра / – болани дојчин умотан у шебој“, гласи прва строфа „Омеђине“. Са друге стране, у II песми из циклуса „Земља, ватра, ваздух, вода, Оља“, лирска самосвест је запитана „Шта је стварност ормана?“, да би понудила ниску одговора која описује снагу аперцепције: „Два храста / на брегу, / са шумом лишћа и цвркутаваца / и тајном везом сокова и земље / која је расхлађена грудва у васиони“; „Столарска радионица, фабрика дрвета, / шта је друго име / за заједнички рад различитих људи [...]“; „Капути, кошуље, џемпери / поредани на осамнаест вешалица / – нико их не носи, нико их не носи. / Висе.“ Шта је ипак стварност ормана ако знамо да је соба, башларовски интонирана чуваркућа бића, „и у ствари наш напор / да затворимо простор / да бисмо у њему могли / да живимо“ (Максимовић 1978: 70)? Однос према

стварима, простору, вођен је конформистичком потребом за пребивањем у утврђеним просторима, цитаделама наслеђених знакова, којој се природа писања, песничког мишљења, имплицитно супротставља. Како ниједан одговор није био довољан, лирско сопство у последњим двама строфама наставља са трагањем:

Или прашина
настала трошењем,
лаганим умирањем облика
што се враћа у материју
жудећи за правим животом:
тешка се прашина слеже на ствари
од којих настаје,
лагана кружи ваздухом
и не уме да падне.

Са становишта опеваног предмета
песник је биће лаке прашине.
Шта је стварност тог ормана
у далекој соби
на копну?
Одакле потреба да будемо једноставни?
Имамо четири стране света.
До пете растемо, као ватра.
(Максимовић 1978: 71)

Растварањем граница предметном свету, где је њихова унутрашњост попут *шајне* (на коју ћемо се касније још једном вратити), сапета паковањем, омотом, формом, лирски проседе М. Максимовића узраста, приспева на *иџу сџрану* мимо координата – страну језичких иновација, књижевне револуције, коју аутор *Полиџике књижевности* мисли као „рушевину опозиције између света поезије и света прозе“ (Рансијер 2008: 189). Но, наведени стихови – поред значаја удела аперцептивног опажаја у поимању стварности – сигнификантни су и за природу лирске субјективности на нивоу аутореференцијалности. „Са становишта опеваног предмета, / песник је биће лаке прашине“, записује М. Максимовић, додељујући фигури песника улогу мистич-

ног неухватљивог покроба (*шејмена*),⁸ боље речено – *надомошача* – који пада преко ствар(ност)и и свих површина. На тај начин, песнички глас уписан је у место испољавања унутрашњости преко спољашњости предмета и његове појавности, показујући још једном онтолошку порозност граница *сиоља* : *унушра*. „Оно што називамо појавом, можемо назвати и 'затајом', скривањем“, вели М. Епштејн (2006: 22). Шта је, дакле скрито у стварима, у њиховој графици, распореду, саодносу на лирској сцени и, важније, како бива скрито ако је њихов *омошач*⁹ тек прашина – шекспировско *ваздушасто ништа*¹⁰ или, како сам песник наводи, „ничега први слој“?¹¹

Позната Хегелова примедба да лирска песма чак и када описује спољашњи, реални свет, осликава „онај *огјек* који та спољашња објективност иза-

8 О значењу појма *шејмен* видети у раду М. Епштејна „Мистика паковања. Увод у тегименологију“. *Поља* 51/439 (2006): 22–34.

9 Истраживање Лис Иригарај, и њено знаковито читање *Етике* Б. Спинозе, питање *омошача* повлачи онтолошки и дискурзивно дубље, испод односа унутрашњости и спољашњости, јер га поставља као питање маскулине, материнско-феминине нужности и постојања – видети: Luce Irigaray. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Éditions de Minuit, 1984; Lis Irigaray. „Omotač“. Prev. Aleksandar Zistakis, http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/irigar.html.

10 Реч је о познатим метапоетичким стиховима из *Сна лејтње ноћи* В. Шекспира: „Па како машта оваплоћује / Видове ствари невиђених још, / Њих песниково перо претвара / У лик и облик, име дајући / И одређено место боравишта / Ваздушном ничем“; више о томе у: Зорица Бечановић Николић. „Ваздушасто ништа“, *Шта чини добру књију*. Београд: Народна књига, 2007. 95–111; Бенедето Кроче. „Осећај или непосредни израз“. *Поезија: увод у криптику и историју поезије и литературе*. Прев. Перо Мужичевић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995. 10–14.

11 Према наведеном делу стиха из треће строфе песме „Тврдоће“: „Нити је време нити бити може / да све препустиш дубини мисли злој. / И док последњи минути се множе / почињеш опет ничега први слој“, песник-лексикограф у „Речнику“ (*Небо*) саставља одредницу: „*ничега први слој* – двеста-триста песама“ (1996: 44), те би се о естетичко-поетичкој природи, онтогенези песничког Ништа могло засебно говорити.

жива у души“ (Хегел 1986: 539; истакла А. П.) враћа се преобразена, распршена у *ваздушној материји* међу стварима. Јер, Хегелово разумевање лирске песме и њеног јединства пребива у дискурзивној, онтолошкој, епистемолошкој и аксиолошкој стабилности појмова *душе* и *срца* као неприкосновене територије унутрашњости, суштине субјекта, док максимовићевско модернистичко искуство субјективитета допире из њихове кризе. Кад говоримо о поетским назнакама дестабилисане субјективности, најпре мислимо на конфигурацију инстанце лирског субјекта и њене имплицитне одреднице. У песми „Сипо: товиж“ лирско сопство иронично износи запажања, детаље из живота, процеса писања, удаљено од себознања: „Несумњиво имам добру оловку. / Хартију. Главу. Руку и све прсте. То су услови да словку по словку / вешто снижем у римоване врсте. // Имам живот. Значи: из дана у дан / живим. Себи и другима непознат.“ У „Ручку“ неосећање сопства горче је у обиљу јела, говора за столом:

За ручком, једе се, пролазе меса
кроз мене тужно, као кроз никога,
празна тегла ајвара, празна кеса,
жеља не ради у мозгу. „Свико га!“

Речи се нижу од уста до уста,
нађе се на тим концима свачега,
а опет је соба дубоко пуста,
нигде певања, ни кола. Нашега.

Ни у чорби, ни у першуну тајне.
Оштрице ножева лукаво сјајне,
увек приправне да боду и секу.

Сијају и очи печеног брава.
И та два сјаја последња у веку
нестају у диму попушених „дрова“.
(Максимовић 1986: 39)

Пре него ће се визуелна оштрина песничке слике изгубити у диму „драве“, она израста на два (хипер)реална сјаја оштрица ножева и очију пече-

ног брова. Одакле приспева тај сјај који, попут светлости на платну *Мртва природа са јасноћом, цвећем и воћем* (1660) Јана Давида де Хема, истура у *видљивост*¹² неприсутне руке које су трпезу уредиле, начеле зреле плодове, па их препустиле тихом процесу труљења? Ко су и каква бића која обедују у простору пуном обиља, сенки и затамњеног догађаја који му претходи / следи? Како „видљиво није оно што је већ виђено, већ је то онај део невидљивог који опседа видљиво“ (Дифрен 1989: 201), сјај¹³ прераста чулну сензацију ока, залазећи у онострани, немисливи свет смрти. Откриће сјаја у простору на начин којим виђење „преузима своју основну моћ да манифестује, да покаже више од самога себе“ (Мерло-Понти 2016: 177) уписаће хијероглифски рез унутар песничког знака, чије ће дешифровање зависити од расветљавања његове аперцептивне будућности, тј. од об/лика *иосџајуће* фигуре на његовом месту. Наиме, тек са збирком *Бол* постаје прозирна танатолошка онтогенеза ножа која је настајала још од *Сонета живојних радосћи и џешкоћа*, њеног првог издања. У збирци *Бол* нож је фигуративно освешћена ствар-саучесник и/или ствар-господар:¹⁴

12 Б. Кроче у есеју „Теорија уметности као видљивост“ изриче принцип уметности који „не представља ни лепота, ни концепт, ни подражавање, а још мање осећај, већ видљивост чији је орган око, оно око уметника које се сконцентрише у гледању“ (1913: 28; цит. према Дифрен 1989: 63). Крочева теорија интуиције проистекла је из активности ока као активности ума – умствена сила, сматра М. Дифрен (1989: 63).

13 Да мотив сјаја има истакнуту поетичко-естетичку и идејну вредност сведочи именовање шесте песничке целине збирке *77 сонета о живојним радосћима и џешкоћама* стихом из сонета „Ручак“: „Два сјаја, последња у веку“. Претпоследњи део песничке књиге уоквирен је успоменом на Стоју Узелац, песникову мајку, и то песмама „Повест“ (по Стоји Узелац) и „Упамтио сам то, II“ (смрт Стоје Узелац), којом се антиципира збирка *Бол*.

14 „Сам нож у песми одбија да се сведе на оруђе, на употребност у свакодневном животу, истичући да је првенствено оружје за убијање – да је намењен за реализацију покоља“ (Илић 2020: веб).

Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан.
Људима слуга. Али понекад бан.
Тада сви инсани којима служих
почну да дрхте. Свети страх им пружих.

[...]

Банем у колибу, банем у стан,
да од мене стрепе ја сам изабран,
јер нисам само нож надалеко знан:

над нежним грлом врховна сам рука,
крајња истина, кркљање злог звука,
последњи просјај, и последња мука.

Лирско око поезије М. Максимовића, откривајући да нож није само то – знаност из видела – обелодањује утиран пут сазнавању и разумевању невидљивог – *имаїнарної, чиме је реално бременитио* (Дифрен 1989: 201), у целини максимовићевског песничког опуса. Од ослушкивања млаза воде, дрхтања афродизијака у бочицама или пак тајне шифре, у звук преведене свемирске висине старе јабуке, преко пропитивања стварности ормана, силажења у скровите светове листа, корена, описа вазе, поморанце, палме, векне, па до дима цигарета, кригле, косе и маља, поетска средства обједињена у 77 сонета о живојним радостима и шешкоћама разастире „површину неисцрпне дубине“ видљивог (Мерло-Понти 2012: 152) из мреже опросторавања простора и предметности, саодношења ствари и бића, лирске самосвести и фигура. Међутим, у погледу феноменолошког и поетичко-естетичког пропитивања онтолошког и метафизичког статуса ствари у искуству лирске субјективности сигнификантне стихове донела је збирка *Небо* (1996). У песми „Људи ствари“ прегнантним песничким сликама дана је њихова примордијална блискост:

Причају о клању затим и кољу
тако збуњену одмарају душу
да разумеју изгубили вољу
буље ко бебе у збивања тмушу.

[...]

Поред њих теку шерпе и тањир
блузе капути од тканине грубе
с наочарима око не извири
четкица тражи у устима зубе.

Први пут блиски и ствари и људи
у праелементу се љуљушкају
живи чак живљи откако из груди
кроз црне рупе ваздуси шушкају.

Они што кољу причају о клању
очас оћуте ко бебе слушају:
нејасни звуци да ли су у стању
да се из крви у речи згрушају.

(Максимовић 1996: 11–12)

Лирска „инспекција света“ путем мерлопон-тијевског погледа, али и дифреновског слуха, која има снаге „да на непојмљивој равни бића нацрта удолине и рељефе, раздаљине“ (Мерло-Понти 2016: 109) смештена у онострани крајолик доноси живо, сирово заједништво људских бића и ствари. Његова анималност прокажена је у онтолошкој засени радикализованим присуством „оних што кољу“, што као бебе буље и слушају. Истовремено, бивајући сведени на месо, на нервне импулсе без свести склоне разумевању, постављају питање могућности артикулације звукова крви у реч, тј. уцртавају метапоетску границу имагинарног као недвојбену садржину видљивог. Одатле, од те метафизичке и онтолошке међе, ништа се не може назрети јер надаље је неразумљива, непрегледна душа крви и насиља. Да је песма поникла из видела невидљивог, „непостојећих обухватних ствари“ („Жмарци“) које опонира бесловесном погледу беба, и да очи метафорички окупљају унутар себе територију трансосетилног, созерцања, сведоче први стихови „Завијања“:

У кућу ову да л' ће опет доћи
радосна песма очима спевана

да ли ће стварност у речима моћи
да се у складност поврати сневана?
(Максимовић 1996: 15)

Упркос тишини тешкој као завијање, празној соби у којој „књига све беседи себи“, лирско сопство у ништа завијању препознаје жудњу за високим песмама „што на небу стоје / давно певане од звери и људи“ (Исто: 15). Како је исконско песме ипак садржано у њеној величајној моћи да пренесе пѐв звери, песме су небу припадајуће. Отуда и не чуди надземна перспектива из пролошких стихова песме „Ево“:

Ево с неба сам почео да гледам
очи лудака да прероним дубље
да чистијег сна свему се не предам
изнутра бељен као споља рубље.

Инокосни поглед лирског сопства пружен с неба, кроз очи лудака, корелативан је унутрашњој белини: слућеној чистини где би се поново указао свет као објекат песничког погледа у изворној блискости. Но, та највиша тачка – небо – на којој се обрео лирски субјекат, тек је нужни избор, јер земље нема:

Да преслушам звук лелеке цвилике
хоћу да мирни слепац будем тамо
где нови свеци вргоше прилике
јер нема земље небо зјапи тамом.

Тамо сам ево гледајући ћутим
изнад година које као клатна
лик нам срезаће и невољно слутим
нашим душама растуриће платна.
(Максимовић 1996: 7)

Уводни крајолик збирке и његова т(р)опографија неба и земље утиснут је унутар, како то Хуго Фридрих формулише, *иразне ѿрансценденције*. У распону од С. Малармеа до модерног песништва опросторавање неба обликовано је динамиком бри-

сања метафизичког упоришта из поља означеног или, речено слотердајковским језиком, „раскинутом телекомуникацијом између трансценденције и иманенције“.¹⁵ У самом пак опусу М. Максимовића песничко опросторавање неба зачето је још са песничком књигом *Сонети о живојним радостима и њешкоћама*, у песми „Група болесника једе дебелу“. Поигравајући се насловом, подривајући његов херменеутички улог у целину песме, дата је једна посве парадигматична позиција субјективности, те скица његове изворне упућености на простор, ослушкивање:

Затегли су, глуви, старинску струну:
плућа им, немо, с ваздухом сростају
и натруле им приватне дахове
разноси, у крпама, на махове,
са мртвих гусала у дубину плаву
ветар јадрански и ветар пештерски.
А уши им приковао за главу
јек разбијених целина небеских.
(Максимовић 1986: 18)

Интимност физиолошког живота болесника укрштена је са широм, митолошком сликом распцканих небеса и пресудније, са метафором уха која од узвишене хајдегеријанске бива спуштена у нужност, у последицу. На тај начин је људско постојање од аудитивне метафизичке пасторале ослушкивања, наслоњености уза само биће, претворено у своју хорор верзију, у резонаторску кутију за јек. Консеквенце изгубљене присности са небеском сфером, ишчилеле саморазумљивости њеног трансцендентног смисла лирска самосвест бележи како

15 О метафизици неба, небоопису или небопису на позадини ишчезлих значења, у поетичком луку од сатиричних стихова Лазе Костића да је небо „угнута стопа господа Бога“ до дисовских слика мутног, кобног, издубљеног неба или пак Драинчевих који узлет у небо оставља деци док им не израсту млечни зуби, у песми „Љубав, Марија!“ говорили смо поводом песме Ане Ристовић са првим стихом „Ово би могло бити небо над Стокхолмом“ из песничке књиге *Уже од њеска* (видети Пауновић 2020: 189–210).

на пољу сопства, тако и у спољашњости. Читалац *Неба* приметитће снажну поетску слику запоседнутог неба у завршним стиховима песме „Глаж“: „Из мрачне ноћи стотине већ мотре / жагре очима поредани вуци. / Моје небо тек је полигон смотре. / А моји крици једини још звуци.“ На семантичку силину паноптикума који преузима и метафизичке пределе интимног, надовезују се стихови „Неба“ који указују како је трансцендентна дислоцираност неба од земље неодржива. Бивајући трагичко стециште свих честица ратом унакажене земље, небо преузима њену судбину, постајући затајени парентетички простор песме:

Мрље од крви лимфе и масноће
брзо опраће росом младе траве
опет навреће свитања јасноће
црно бледеће у снегове здраве.

Све што је из рана топло цурило
јутром хладиће земљини глечери.
(Велико небо стидом набубрило
сву крв просуту рашири с вечери:

сутоном ћути нешто га нагриза
као сврдлање у желуцу чира.
– Ситне су звезде гледане изблиза
Сузе што искре из далеког вира.)
(Максимовић 1996: 27–28)

Под небом које је разбаштињено од телеолошког залеђа, где „анђели као чартер авиони / изгубили су од небеса кључе“ („Распадања“), у присуству рата као великог означитеља и нивелатора, песничка имагинација *Неба* поставља метапоетски захтев проналажења *песме од свега стварије* („Жмарци“). Само таква песма зна да „*стварије* јесу само уколико се појављују – уколико се показују у међуподручју између Неба и Земље“ (Финк 2013: 94; истакла А. П.). Њена старина као питање онога што долази прво и утемељује све(с)т, питање је душе, односно питање блискости текстовног и душиног: Може ли

песма проговорити о оном најтајанственијем међу стварима? Сам Фридрих Ниче каже како је најстарија и најдостојанственија хипотеза – хипотеза о постојању душе (Ниче 2003: 19). Њој привржен остаје и лирски субјекат ране поезије М. Максимовића, премда предан артефактима, са исхлапљеном моћи, „који не може да задржи поглед на себи“ (Бланшо 1960: 104), јер самозатајен испод мноштва појавности, реалија, проказује егзистенцијалну и мета/физичку „битност ствари“, али недовољност, као у песни „Доме мој“:

На столу расте брдо
надимају га колачи, меса су
била јака; све то је недовољно:
никада нико сву душу не сасу
са супом у тањир, да затим срче
мирне паре које су одвајкада
сниле над језером, да бурмут шмрче
и као некад нечему се нада.
(Максимовић 1986: 20)

Загонетка душе и њеног обухватања у суд – а сетимо се, песму треба писати, наводи аутор, тако што супу проливену на тањир дубоко срчемо – пребива дакле као унутрашња вибрација у лирском простору, раскомадана у финковском међуподручју: у пределу са стварима, као прегнантна свест о присуству одсуства. Да стихови „Ручка“: „нигде кола, ни певања. Нашега“; „Ни у чорби ни у першуну тајне“, такође скривају интерес за душу, сигнализују потребитост за тајном. Неимање тајне није тек пуко одсуство скривеног садржаја, како примећује Јан Паточка у есеју „Духовни темељи живота у нашем времену“, оно доводи у питање постојање душе, *човека са душом*:

Човек с душом је, међутим, онај који има смисла не само за другога с његовим потребама, његовим тешкоћама које су јасне као дан; човек с душом има смисла и за суштинску тајну свих ствари (Паточка 2013: 67).

Напокон, у збирци *Небо* песник смислотворно и трагалачко прегнуће за тајном, душом отвара у једанаестерцима истоимене песме, повлачећи поглед са материјалног:

Како да кажем душо мило моје
и да те руком привучем до себе
кад наше сенке у даљини стоје
и у њима празно наша душа зебе.

Зна се да нећеш сести уз колено
које од христа никуда корача
у збуњености свег што је створено
звучањем речи а не замахом мача.

Нахранићете медом и шећером
тамне кашике бесконачних стања
стварно издаће тебе за вечером
док чежњом гребеш дно крајњег сазнања.

Симптоматично организовање једне реченице на нивоу једне строфе повлачи за собом и манир писања великог слова које се може наћи само на почетку реченице, те се доводи у питање семантички потенцијал појединих повлашћених имена, као што је то Христос или пак вила са Мироча. Христос исписан малим словом свакако није онај радикално опредмећени Христос Новице Тадића из стихова „Исус, Исус наш, јастуче за игле“, али наговештава разводњено упоришно место хришћанске мистерије спасења или пак неодрживу аксиолошку хијерархију (в. Коруновић 2009: 33–47). Сигналима поетичке самосвести која претреса сопствене капацитете израза, реинтерпретирајући народну традицију,¹⁶

16 Активирање мотива из народне књижевности у песничким текстовима *Неба*, сматра Горан Коруновић, пропраћено је двосмисленошћу: „у њима се на парадоксалан начин комплентирају анахрони патос о 'заборављеним вредностима' и својеврсна семантичка 'сенка', тј. могућност да усмено наслеђе, услед тематизовања у *Небу* културно-историјског контекста обележено ратном деструкцијом, буде читано посредством идентификационих релација између садржаја из националне традиције, и аутоимажа доминантног управо у време последње екс-

постулиран је јаз између језика, моћи именовања и поретка (претпостављених) значења. Понављајући Кјеркегора да је *душа њешка*, с ону страну ничеанске душеине лакоће, Мирослав Максимовић платонистички концепт, а потом и хришћанску лествицу успећа душе на небо, иронијски проблематизује да би, као крајње склониште и/или пребивалиште, понудио *ишичје крило*:

Шта ли си душо кад ниси у души
вечно питање над мирочем вила –
врхунцем бежи као да се руши
с неба где никад лака није била?

Хајде сад душо хајде моје мило
што си и облик а и ништа ти си
под ово птичје завуци се крило
које с мог тела као рука виси.
(Максимовић 1996: 14)

Одгонетајући шта је душа кад није у души, максимовићевска се песничка нит провлачи кроз зачудну атопичност душиног егзодуса.¹⁷ Дискурзивни поредак који интегрише реторско-онтолошку раздвојеност душе од душе, душе од сенке, ознаку од значења, посеже за празнином да би, напослетку, души изнашао окриље испод птичјег крила – у традиционалној орнитолошкој слици. Међутим, једноставна хумористичко-иронијска назнака да крило „с мог тела као рука виси“ минираће њено симболичко залеђе јер поставља питање колико лирски субјекат суверено влада симболичком имовином птичјег крила. Одређеније, је ли овакво птичје крило, које је дошло након интринзичне студије ствар(ност)и, поетички адекватан простор за „облик а и ништа“, за онај облик који је прирођен и песми? Наравно, јасно је да смо метонимијским процесом рука

панзије ратног насиља на југословенским просторима“ (2009: 44).

17 Да се душа има, певала је и Вислава Шимборска, напомињући да је нико нема непрекидно и заувек („Мало о души“).

: крило дошли до конститутивних метапоетских и онтолошких приближавања песме и душе унутар поља ништости. Овај гест приближавања сачињава идејно-структуралну потку у луку од шекспировског *ваздушастої ништіа* до витгенштајновске игре израза чији развој производи унутрашњост – *душу*.¹⁸ Синтакса унутрашњег, душино платно, како би рекао песник, или пак стварност ормана, путерно море, видљивост дубине, поновимо још једном, једначи се искуством језичког субјекта, *poiesisa*, али стихови „Душе“ износе и тренутак немоћи да се то искуство одржи. Представу птичјег крила које виси и жељено душино склониште мимо неба држи логика неистоветности, али и поетичка нестабилност преузетог традицијског реквизиторијума.

Док душа дели судбину песме у оном најплеменитијем и најугроженијем смислу, небо је са метафизичког и аксиолошког пиједестала склизнуло у омеђени, парентетички простор песме, али то склизнуће није само ту. Наиме, трагови метафизичке, аксиолошке, логосоцентричне кризе инволвирано су не само у динамику стиха, строфе, графостилематике, већ и у домену укупности песничке збирке. Када интерпретативно уважимо структуру *џареріона* (уметничког оквира) песничке књиге и простор *корица* спустимо са паратекстуалног нивоа у текстовност, указује нам се двојака ауторска фигура: песника и лексикографа. Придодајући *Речник* (април 1996), песник-лексикограф, дефинише своје лексеме, песничке теме, исписујући фикционалну аутопоетичку / аутокритичку генезу збирке:

душа – девет пута, у пет песама
метафизичке њесме – први радни наслов
мрачне њесме – други радни наслов

18 Више о поимању душе Л. Витгенштајна видети у одељку „Заробљени у сликама“ студије Улеа Мартина Хејстада *Културна историја душе*, прев. Јелена Лома, Лозница: Карпос, 2018, 350–356.

небо, небеса, небески – двадесетдва пута, у четрнаест песама

шамне њесме – последњи радни наслов, и он с почетка књиге

Ту ће се наћи и метаодредница:

речник – 1. враћање из мучнине 2. дешифровање шифрама 3. успостављање веза 4. пут до значења 5. завођење на погрешан пут 6. игра (као у енигматици) 7. двадесет заједничких и двадесет појединачних одредница 8. белешка о аутору и књизи 9. небитно

Смисао глосара бива, од прве до последње одреднице, постмодернистички изгубљен, понављајући судбину библиотеке из стихова „Завијања“: „На полицама сложено је знање / збуњено собом а како и не би / колена нема сад је оно стање / сама кад књига све беседи себи“ или пак из „Распадања“: „Језик се неће огласити криком / која је књига наспрам овог века“. Лексикографски рад, дакле, статистички упризорава мета/поетска и семантичка улегнућа у песничким пределима *Неба* под теретом „распаднутих целина небеских“, али и под теретом несаопштивих епистемолошких, аксиолошких и хуманистичких вредности које је књига сабирала. Истовремено читалац, залазећи у корице, уочава сигнификантан колорит преовлађујућих земљаних боја и плаве која је поверена омањим детаљима, те аскетски лик Алексија Божијег Човека и теургијску реликвију крста. Очита повлашћена (метафизичко-аксиолошка) знаковност предње и задње корице обрубљује стихове раз/везујући елементе између претпостављеног семантичког, метафизичко-аксиолошког средишта и обликотворне, херменеутичке кружнице песничких текстова, настањујући (дериридијанске) атопичне, измичуће рејоне збирке. Може се дакле рећи да је вртложење постојећег и постајућег, али и нестајућег у *шамним њесмама*, видљивог и невидљивог, које се у раном стваралаштву М. Максимовића енкодира у стиховном, херменеу-

тичком простору, у *Небу* и графичко-морфолошки (са)чинио песничке књиге као предмета. Њени су орнаменти, наречено П. Флоренским, попут *рем-йлисажа йразнина* који нас враћају ка тајновитим схемама бића (Флоренски 2013: 109). Избијајући на површ доступну оку, од читаоца се захтева да изнова и изнова тражи ону плавет, обећану насловом као предсказањем, да је не заборави док се суочава са измичућим смислом, као у песми „Шта?": „Шта? И да појем? Али по нотама. / Које год да су то батерије / распоређене по стручним котама / одакле пуца осмех материје“ (Максимовић 1996: 17).

На месту где смо понајвише дислоцирани, распршени постмодернистичком експлозијом логоцентричне, метафизичке осовине, са погледом упртим ка имагинарним темељима видљивог, с ону страну мерлопontiјевског „осмеха материје“, песništvo Мирослава Максимовића полази од *недирнутих* ствари, чинећи их, са стране књижевне политике, говором који казује *више од краљевића*, а са онтолошке, бланшоовском полазном тачком песничке имагинације. Опевани предмети: купатилске бочице, ципеле, пакло путера, „драва“, векна, ваза, нож, коса, маљ, шерпе, тањира, бизарне четкице које траже „у устима зубе“, као и палма, клас жита, корен, лист... само су дубина, закључио би М. Бланшо, „непосредног и неодређеног“, искуство Отвореног (Бланшо 1960: 103). Боравак тик уза ствари и унутар њих песничкој имагинацији М. Максимовића није обезбедио само естетичко-поетичку функционалност *транстресивној йрезентализма*, већ понајпре могућност, како би то француски мислилац рекао, „једног бесконачног почетка“ (Исто: 101). Ствари, бивајући истовремено разбијена парчад супсидијума метафизичких, аксиолошких, логосцентричних значаљки и реорганизовано песничко место од *Песама, Сонета живојних радости и шешкоћа* до *Неба*, потоње збирке *Бол*, обликују т(р)ополошки модел лирског бића и његове пределе између Неба и Земље као две крајње тачке по-

казивања/скривања бића (в. Финк 2013). Трагајући за рилкеовском блискошћу песничке имагинације и ствари, из збирке у збирку, настаје поетика њиховог примордијалног саодношења. Ствари, све присније и припадајуће херменеутици лирског субјекта, преносе трагове израза, п(р)ојављивања крви у реч, творећи својом онтогенезом и онтолошку позадину повесних мена, историјског света. Попут палог анђела АЧЗ-а, лирско сопство преко ствари, на тврдој земљи, долази до себе, где, крећући се чулношћу кроз сировост свакодневља по пределима *видљивої – њреображеної невидљивої* (уп. Бланшо 1960: 85), исписује исконска питања о души, небу, песми. Досадашњи песнички опус Мирослава Максимовића суптилно је уписао у простор слободног и сонетног стиха дубину стварности и језика, *душину унутрашњости* лирске песме и отворио картографију неба на земљином тлоцрту, где је ипак преостало нешто од величајног пространства – прозрочно *ваздушасто ништа*.

Извори

- Максимовић, Мирослав. *Песме*. Београд: СКЗ, 1978.
Maksimović, Miroslav. *Soneti o životnim radostima i teškoćama*. Београд: Народна књига, 1986.
Максимовић, Мирослав. *Небо*. Београд: Народна књига, 1996.
Максимовић, Мирослав. *77 сонета о животињним радостима и њешкоћама*. Београд: Просвета, 2008.
Максимовић, Мирослав. „Кад стихови нису довољни“. *Повеља 1* (2014): 169–175.
Максимовић, Мирослав. *Бол*. Београд: Чигоја штампа, 2016.

Литература

- Бечановић Николић, Зорица. „Ваздушасто ништа“. *Шта чини добру књигу*. Београд: Народна књига, 2007. 95–111.

- Бланшо, Морис. *Есеји*. Прев. Велимир Димић, Живојин Ристић. Београд: Нолит, 1960.
- Gadamer, Hans-Georg. *Filozofija i poezija*. Prev. Saša Radojčić. Beograd: Službeni list SRJ, 2002.
- Difren, Mikel. *Oko i uho*. Prev. Nada Seferović. Banjaluka: Glas, 1989.
- Епштејн, Михаил. „Мистика паковања. Увод у тегименологију“. Прев. Драгиња Рамадански. *Поља* 51/439 (2006): 22–34.
- Епштејн, Михаил. *После будућности: судбина постојерне II*. Прев. Радмила Мечанин. Београд: Драслар партнер, 2010.
- Илић, Слађана. „У светилишту песме наспрам ритуалног зла“. *Искра*. (<https://iskra.co/kultura/sladjana-ilic-u-svetilistu-pesme-naspram-ritualnog-zla/>; приступљено 14. 7. 2021)
- Irigaraj, Lis. „Omotač“. Prev. Aleksandar Zistakis. http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/irigar.html.
- Irigaray, Luce. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- Коруновић, Горан. „Мирослав Максимовић и Иван Сламниг: Тачке додира поезије и аксиологије“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2009. 33–47.
- Кроче, Бенедето. „Осећај или непосредни израз“. *Поезија: увод у критику и историју поезије и лијературе*. Прев. Перо Мужичевић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1995. 10–14.
- Ниче, Фридрих. *С оне стране добра и зла. Генеалогија морала*. Прев. Божидар Зец. Београд: Дерета, 2003.
- Lesing, Gothold Efraim. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Prev. Svetislav Pređić. Beograd: Rad, 1964.
- Merlo-Ponti, Moris. *Vidljivo i nevidljivo*. Prev. Kristina Bojanović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012.
- Merlo-Ponti, Moris. *Sezanova sumnja. „Oko i duh“ i drugi ogleđi o umetnosti*. Prev. Milica Stojković. Beograd: Službeni glasnik, 2016.
- Patočka, Jan. *Izbor iz filozofskih spisa*. Prev. Tihana Hamović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.

- Пауновић, Александра. „Сањарење замрзнутог у лирици Ане Ристовић – (о)певање неугрејаних“. *Поезија Ане Ристовић*, зборник. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Институт за књижевност, 2020. 189–209.
- Пауновић, Александра. „Ангелофанијско нишшиа поезије Војислава Карановића“. *Поезија Војислава Карановића*, зборник. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Институт за књижевност и уметност, 2021. 221–244.
- Петковић, Новица. „Светлости и сенке Мирослава Максимовића“. Мирослав Максимовић. *Песме*. Београд: СКЗ, 1978. 87–98.
- Рилке, Рајнер Марија. *Otисћ Pogen*. Прев. Небојша Здравковић. Београд: Службени гласник, 2009.
- Ransijer, Žak. *Politika književnosti*. Прев. Marko Drča i dr. Novi Sad: Adresa, 2008.
- Тонтић, Стеван. Предговор. *Модерно српско џјесништво: велика књиа српске џоезије – од Косћића и Илића до данас*. Сарајево: Свјетлост, 1991. 7–50.
- Fink, Eugen. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Прев. Aleksa Buha. Podgorica: Oktoih, 2013.
- Florenski, Pavel. *Prostor i vreme u umetničkim delima*. Прев. Nada Uzelac. Београд: Службени гласник, 2013.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika III*. Прев. Nikola Popović. Београд: BIGZ, 1986.
- Хејстад, Уле Мартин. „Заробљени у сликама“. *Културна историја душе*. Прев. Јелена Лома. Лозница: Карпос, 2018. 350–356.

Aleksandra Paunović

THINGS, BUT WHOSE ARE THEY?

Poetic landscapes of the soul and sky with the shoes,
butter, “Drava” cigarettes, and knife
of Miroslav Maksimović

Summary

This essay attends to poetic-aesthetic and semantic components of the relationship between the lyrical subject and

the object world. By considering the ontological, metaphysical and metapoetic character of things in the poems of M. Maksimović, we open the question of the way in which they are constituted as an object of gaze on the horizon of the *visible*. The riddle of the power of gaze, in the phenomenological sense, is perceived through the works of M. Merleau-Ponty and M. Dufrenne, so that the visible is defined within the territory of the imaginary and invisible. By going through the poetic texts from the collections *Poems* (1978), *Sonnets of Life's Joys and Hardships* (1986), *Sky* (1996), *77 Sonnets about Life's Joys and Hardships* (2008), analyzed are the rhetorical-ontological values of *voiceless things*: a pack of butter and "Drava" cigarettes, hair, mallet, knife, as opposed to the metaphysical and traditional subsidium of the concepts of the soul and the spaces of sky. Through a poetical point of view, through the gesture that initiates them, we pointed towards the recent concepts of the *interior*: the experience of lyrical poem and subjectivity.

Key words: thing, visible, invisible, soul, sky, poem, politics of literature, metaphysics, secret

IV

Јелена ПАНИЋ МАРАШ

Учитељски факултет Универзитета у Београду

jelena.panic@uf.bg.ac.rs

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ, ПЕСНИК У ТРАНЗИЦИЈИ

Сажетак: Рад истражује разумевање песничке уметности Мирослава Максимовића кроз полемику коју је водио са економистом Бошком Мијатовићем, као и кроз дискурзивне текстове самог Максимовића. Уочава се да се Максимовић – без обзира да ли је реч о полемичким или дискурзивним текстовима, чврсто држи ставова о песништву које је изнад економских, друштвених и политичких уплива. Уједно, његово виђење песништва може се читати и као његова одбрана, борба за аутономију уметности, али и опстанак поезије и уметности уопште. Ако којим случајем имамо недоумицу чему песници у опскурно време, ставови Мирослава Максимовића ће нас у најбољој могућој мери уверити у нужност поезије у савременом (либералном) свету.

Кључне речи: песништво, тржиште, економија, држава, полемика

Разумевање песничке уметности Мирослава Максимовића посматраћемо преко полемике која је привукла пажњу не само наше ужестручне јавности, него, донекле, и оне шире. Реч је о полемици коју је Мирослав Максимовић – током 2007. и 2008. године – водио у часопису за културу *Бестселер* са својим пријатељем, нашим познатим економистом Бошком Мијатовићем. Рубрика у којој је полемика објављивана уједно је послужила и као наслов овог рада – *песник у транзицији*. И док смо у овдашњој

књижевној и културној јавности изложени мање-више поетичким, политичким или идеолошким полемикама које заокупљају јавни друштвени простор, полемика о којој ће у овом излагању бити реч посвећена је најпре унутрашњем односу поезије и економије, односу о ком се готово по правилу и не пише много, што не значи да се о њему не говори, или да не постоји нека врста прећутног разумевања међу уметницима, а биће и економистима, о овој теми. Непосредно након окончања полемике, које пада у исто оно време када почиње велика економска криза, објављена је и књига која сабира текстове двојице пријатеља под, такође, за наше прилике помало необичним насловом *Поезија, тржиште, држава*.

Главна тема полемике која је вођена пре више од једне деценије, а и сада је једнако актуелна, заправо је друштвени положај поезије у данашњем времену, да не кажемо у нашој савремености. Јасно је да ћемо се ми, по природи ствари, највећим делом бавити ставовима самог Максимовића, с обзиром на то да у овој полемици он заступа становиште песника, и поезије уопште, док је његов пријатељ, опет по природи ствари, више на страни економије и тржишта, схваћеном у елементарном и најопштијем могућем смислу.

Неколико спољашњих детаља, притом, карактерише природу ове полемике, што и сами аутори истичу у уводу; то су: дужина трајања (годину дана), затим полемику почиње и завршава исти аутор, при чему је обојица одређују као прву српску књижевно-економску полемику, уз напомену да су „књижевне полемике често у историји биле наговештаји неких других, ширих кретања“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 9). (Узгред буди речено, непосредно по њеном окончању отпочела је велика економска криза, покрет на Вол стриту који ову кризу дубље заоштрава, и читав низ других илустрација – чиме се, наравно, не жели рећи како је управо ова полемика узрочно утицала на светске токове, него

се само скреће пажња на дубљу повезаност појава.) Наговештаји ових ширих кретања резултирали су стањем које Максимовић, у закључним разматрањима полемике, види, конкретно, као „концентрисање све већег богатства у све мањем броју руку, а да се, с друге стране, повећао број гладних или готово гладних уста“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 105).

Повод за полемику је, како полемичари у уводу напомињу, беседа коју је Максимовић одржао у манастиру Жича као добитник Жичке хрисовуље за 2005. годину, под насловом „Време песника и време трговаца“.

Поставља се одмах питање чиме је то песник овим говором испровоцирао економисту. Најмање неколике ствари чине се упечатљивим:

- Питање простора у ком песници говоре (Максимовић заступа тезу да полако ишчезава простор из кога и у коме песници могу говорити), те да је њихов „природни“ простор маргина, при чему би то уједно био и простор њихове слободе. Савремено доба, ма како га назвали, песника, условно говорећи, ослобађа свих дотадашњих спољашњих ограничења, даје му апсолутну слободу, али му и укида природни унутрашњи простор, непосредну сврху и циљ постојања. У савременом, неолибералном свету, песništво, изгледа, губи сваки значај – чиме се положај и деловање песника битно обесмишљавају.

- С друге стране, постоји тржиште које представља спектакуларно празан и неодговоран простор, чија је објективност „оно што обликује силе и људи који кретања на тржишту каналишу у своју корист“, те оно кроз форму слободе уводи лукаве облике ропства, и појединце материјално богати.

- Поезија, истиче се, нема шанси на таквоме тржишту јер је његов закон да „’испразни’ суштинску производу и да његова својства обликује тако да буде тржишно успешан“, зато ни тржиште поезију „не жели“.

• Тржиште жели „празног човека, да би, такав, био способан да безрезервно прихвати чари потрошње“, што на изврстан начин обесмишљава положај песника и поезију уопште.

Управо у овако скицираној позицији отвара се простор за оне духовне „капије смисла“ око којих се обојица полемичара, узгред буди речено, слажу, те напомињу како „у подтексту питања о данашњој судбини поезије постоји нешто шире и од економије и од поезије, нешто што се тиче фундамента развоја људског друштва“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 9).

Позиција, пак, Максимовићевог опонента – како је истакнуто – на страни је либерализма и, ближе, неолиберализма, где поезија, као и све друго, своју сврсисходност потврђује на тржишту (конкретно у књижарама). Додатно, своје ставове он појачава напоменама како су наши песници у режиму непосредно након Другог светског рата уживали одређене привилегије, које су са доласком „демократије“ нестале.

Не треба посебно истицати да Мијатовићево становиште у битном описује и данашњи статус и улогу поезије. Она је ефемерна, негде на рубовима; ако се збирке поезије и штампају (што код нас јесте случај), рачуна се на мале тираже који ни песнику (а често ни издавачу) не могу обезбедити, како би се то економским терминима рекло, „добит“. Исто тако, сведоци смо да, упркос свему, па и тржишту, поезија опстаје, развија се, чита се (у малим круговима) и слуша кад год то околности дозвољавају. Разлози су у дубокој вези са самом природом песничтва, а на изврстан начин и суштином људског бића – која измиче економским мерама. Коначно, песници, а и књижевници уопште, знају да је *срећа људска сад у новцу*, као што је то још 1971. Црњански написао у *Роману о Лондону*.

Као главно, носеће питање ове полемике, на које се онда сва следећа наслањају, појављује се

питање „може ли тржиште да одреди судбину поезије, и да ли је оно тај дуго тражени фини инструмент којим ће људи убудуће вредновати поезију (а подразумева се уметност уопште)“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 26). При овој је важно напоменути да, историјски посматрано, тржиште постоји још од старих Римљана, тако да и Овидијеви увиди од пре две хиљаде година – „Данас ништа није важно осим новца: богатство доноси почести и пријатељства; сиромашан човек је свугде на ниским гранима“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 24) – говоре томе у прилог. Међутим, оно што је за полемику о којој је овде реч важно јесте то да је у питању универзално либерално-капиталистичко тржиште, које онда одређује и укупни положај уметности (а тиме и поезије, и књижевности уопште). На једном месту у полемици то и сам Максимовић посредно истиче када каже да „клица поезије није никла (ни ницала) на њиви тржишта, ни дан-данас није његова миљеница, мада је на тржишту, наравно, има“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 34), као и да се од поезије не може захтевати масовна производња јер се од ње не може тражити да буде нешто што није (као примере који ово становиште демантују Максимовић наводи случај једног песника који је, захваљујући провокативном, тј. еротском наслову сопствене збирке успео да је прода у тиражу од 2.000 примерака путем огласа, а један други 10.000 примерака само стојећи у подземном пролазу и узвикујући провокативан наслов).

Да ова полемика иначе дотиче нека основна питања савременог доба јасно је већ у оним исказима о тржишту у којима се истиче да оно конструише све, па и идеологију, а „теоретску слободу тржишта у пракси претвара у ометача стварне човекове слободе“. У таквој констелацији снага поезија се трансформише – она пева о „озбиљнијим, метафизичким идејама људске егзистенције“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 45), те као да покушава да заузме место филозофије, или психологије. Исто тако,

јасно се уочава да она покреће она питања која су у теоријском дискурсу постала „опште место“. Рецимо, када Мијатовић испоставља захтев да се поезија комерцијализује на начин како је холивудизација филма то већ извела на плану кинематографије, те самим тим остварила завидан комерцијални, тржишни успех, он као да не урачунава оне ставове који су се у теоријском дискурсу у толикој мери усталили да су постали малтене „општа места“. Ту у првом реду треба имати у виду ставове које износи Валтер Бенјамин у једном од најзначајнијих теоријских текстова 20. века посвећених питању уметности „Уметник и његово дело у доба техничке репродукције“. Тезу коју Мијатовић наводи о холивудизацији филма, за своје потребе везује управо и Бенјамин да би истакао како, за разлику од позоришта, у филму нестаје аура, и њу замењује апаратура, која је најочитија у грађењу култа филмских звезда, тј. личности ван филмских атељеа које суштински, и највећим делом, данас доносе профит на тржишту. Дакле, нестанак ауре у холивудском филму попуњава се црвеним теписима и филмовима који своју добит остварују само захваљујући медијски конструисаном, а самим тим и контролисаном, култу личности глумца. (На страну сада питање колико је Бенјамин и сам, у својим даљим извођењима, унеколико подлегао заводљивим чарима тржишта.)

Полемику о којој је овде реч, нек буде и то истакнуто, осим озбиљности тема које покреће краси и извесна духовитост, каткад обојена и ироничним призвуком, попут оног:

Док безбрижно шетају својим путем, с хамбургером и кока-колом у руци, могли би неолиберални економисти да мало погледају и око себе, како изгледа реалност њихових идеја (Максимовић / Мијатовић 2009: 59).

Реалност њихових идеја, а заправо наш савремени друштвени контекст доводи до тога да смо у свакодневној борби за опстанак, за бољи живот, те онда се ни елити не оставља простор за унутрашњу *доколицу*, а тренуци одушка опет су у вези са неолибералном верзијом „хлеба и игара“.

Додатно, ова полемика значајна је и зато што нам доноси одређене аутопоетичке исказе самог Мирослава Максимовића. Моћ поезије је, по Максимовићу, „исконски човеков вапај за слободом“, а његово становиште је да „поезију производи човекова слободна креативна потреба и зато је она аутентично слободно деловање чији смисао не можемо уочити ако га оцењујемо само у вредносним системима других човекових делатности“; њено место може се сагледати тек у „укупној, сложеној слици људског друштва“ (Максимовић / Мијатовић 2009: 73). Разумевање књижевности, поезије, и уметности уопште, Максимовић износи и у књизи *О књиџама и живошу*.

У вези са полемиком о којој је овде реч, наш песник инсистира на становишту да на тржишту не може да се мери ни материјална ни уметничка вредност поезије, с обзиром на то да нема инструмента за то. Вредност поезије одређују људи и време, а не тржиште. Уопште узев, Максимовићев говор о поезији у савременом друштвеном контексту, који је штампан у рубрици „Песник у транзицији“, као да потврђује да наше друштво можда јесте било (или је и даље) у транзицији – што је довело до поремећаја одређених односа, вредности, релација – те да можда тај говор инверзно, уопште, одређује положај и статус песника у транзицији, али да поезија о којој говори Максимовић, и начин како о њој говори – на сву срећу није у транзицији.

Оно што Мијатовић нашем песнику замера јесте елитистички приступ уметности, а управо је елитистички приступ једино могуће становиште које штити ону *ауру* уметничког дела о којој је још триде-

сетих година писао Бенјамин. Отуда не изненађује што се на почетку свог знаменитог есеја Бенјамин позива на дело *Фрагменти о уметности* Пола Валерија, где Валери говори да треба бити спреман на то да ће велика новаторства изменити целокупну технику уметности, као и да ће на тај начин утицати на саму инвенцију и, на крају, како предвиђа, можда довести до тога да се, на најчаробнији начин, измени и сам појам уметности. Другом приликом, у *Предавањима о поезији*, Валери ће подробно објашњавати економске појмове „производња“, „потрошач“, „произвођач“, и објаснити на који начин *дело духа постоји једино током стварања*. Уједно, Валери у истом делу говори о вредностима које су заједничке и економији и духовним дисциплинама, с тим што имају потпуно различито значење.

Питањима сличним онима које покреће полемика Мијатовић–Максимовић посвећен је и текст „'Књижевност' и економски поредак“ Хауарда Мемфорда Џонса. Додатно, овај текст надовезује се на још један важан сегмент који полемика Максимовић–Мијатовић покреће, а то је интервенција државе у пољу уметности. Код Х. М. Џонса овај аспект засигурно није на исти начин представљен – с обзиром на то да аутор посматра статус поезије, и уопште књижевности, у америчком друштву које је тржишно и либерално оријентисано. Своје виђење да су књижевници слаби економисти објашњава историјским околностима, а разлоге за то проналази у чињеници да „нема стварне везе између економске науке и књижевног стварања“ (Џонс 1954: 343), као и да су одлична књижевна дела настајала у периодима недемократске економије (августовско доба, време Луја XIV итд.). Уједно, он не заборавља да напомене да једна од основних грешака које књижевни критичар не жели да учини јесте да „побрка политичку и економску исправност са политичким заслугама“ (Џонс 1954: 343), а као примере наводи марксистичке критичаре који су повољно оцењивали само дела која су била у складу са њи-

ховим програмом, а остала нападали и потцењивали, одричући им и естетску и политичку вредност. Па ипак, било како било, каже он, књижевност као таква већа је и шира од пролазних економских проблема, али је на одређени начин и у вези са њима. Џонс је мишљења да само дело, када настане, мора бити одштампано да би га могао прочитати одређен број људи, а онда, самим тим, и издавачи зарадити одређен новац.

Ствар се по песника мења уколико постоји институција мецене или наручиоца. О овим феноменима Максимовић ће јасно изнети став:

[М]одерни песник нема никакве наруцбе. Одавно. Ради искључиво по тзв. унутрашњој наруцби која и није наруцба него лична потреба, страст или слобода. Пише за имагинарног читаоца тј. за себе, писац и читалац у истој глави... Ако је аутентичан, прави песник, то његово писање за себе наћи ће, наравно, и друге читаоце, али они никад неће бити у улози наручиоца: мало их је и од исте сорте су; они само појачавају имагинарност унутрашње наруцбе (Максимовић 2001: 40).

Ове своје ставове он ће додатно поткрепити уверењем да онај ко задовољава наруцбину изневерава себе.

И о меценатству полемишу Мијатовић и Максимовић. И док га Мијатовић доводи у везу првенствено са ушушканим контекстом који је за песнике био креиран у социјалистичком друштву, Максимовић на интервенцију државе у поље песништва гледа углавном благонаклоно.

То је и разумљиво ако се имају у виду њихове (различите) позиције: Мијатовић – као заговарач либералног тржишта – државне апанаже, пензије и остале видове помоћи песницима разуме као потврду потпуне неодрживости поезије на тржишту, одсуства конкуренције међу песницима и, уопште, непотребне заштићености. Аргументи Максимо-

вића, којима жели да укаже на то да држава треба да помаже поезију а не да је препусти тржишној борби, која је разорна за природу песништва – тичу се у првом реду саме бити поезије, и разумевања њених специфичности, које треба да је изузму из тржишних утакмица.

Наравно да је постављено и питање, до ког су оба полемичара дошла, критеријума расподеле средстава које је држава додељивала песницима. Међутим, питање критеријума излази из оквира овог рада, те се њима нећемо бавити. Можда треба само подсетити на исказ самог Максимовића о сопственом положају:

...писац је остао без плате – ма колика била, бар је била – не зна чиме ће хранити децу, плаћати струју, телефон, комуналије за поткровље које прокишњава... Зато писац, јунак ове фусноте има право да буде молер (Максимовић 2001: 114).

О бављењу молерским радовима Максимовић ће писати још, али и показати колико је за његово писање, и разумевање себе као песника, у недостатку доколице, било корисно обављање молерских послова.

Џонсов текст дотиче још један битан аспект полемике која се води на страницама књиге *Поезија, тржиште, држава*, а то је онај о тежини савременог друштвеног тренутка за песника и поезију уопште. Напросто, 20. век, бар друга његова половина, писцима је донео социјалне и економске проблеме као никада до тада, те писци, хтели не хтели, не могу да заобиђу привредна питања. То је у потпуној супротности са полазним ставовима о начину како се одређује, и проучава, књижевност, као искључиво уметничка делатност далеко од било каквог уплива привредне сфере, па је, отуда, у академском свету уметност све, привреда ништа. Исто као и Максимовић, и Џонс износи идеју о потреби за заштитом уметничког стварања, како процеса тако и дела, без

обзира на добит, продају, тржиште. Код Максимовића је то потреба за интервенцијом државе у поље уметности, али и тржишта, док амерички аутор сматра да се либералној држави наноси штета одбијањем и ставом „напредне науке према 'књижевности'“. Овај проблем он даље развија кроз одвајање знања из учионице и тржишта, где постоји „зверска конкуренција“. То у принципу, без обзира да ли имамо на уму америчке или овдашње прилике, на либералном тржишту доводи до тога „да ће неколико одабраних духова наставити да негују племениту вештину књижевности у ограниченим издањима, као што је Прометеј у шупљој стени чувао свој пламен“ (Џонс 1954: 346).

Још једно важно питање покрећу оба текста, наравно на различите начине али са истим циљем, а то је васпитавање укуса. Џонс скреће пажњу на јаз између естетске мањине и оних који су у већини, и у потрази су за забавом, чак и у књижевности. То производи стање у ком је академска мањина изолована, али и она која је меродавна да процењује, оцењује. Одговорност што се нешто маси не допада није на академским, а заправо елитистичким круговима, већ на маси – из разлога што јој се не свиђају „неразумљива књижевна стварања“. Отуда амерички аутор износи став да је одговорност државе велика јер се уређење државе, па и овако тананих питања, не може свести на „бруталну понуду и потражњу“. Тако и занемаривање економске стране професије песника и писца доводи до игнорисања економске и политичке одговорности књижевности (чему смо, узгред буди речено, и сами сведоци последњих деценија 20. и првих деценија 21. века), али и јачања либералног тржишта.

Током полемике није речено шта за Мирослава Максимовића значе писање и поезија, јер томе, по природи ствари, ту и није место. О томе читамо у његовим дискурзивним текстовима. Посебно је поетички интониран есеј „Прва књига“. У контексту теме о којој је овде реч, важан је због указивања на

чињеницу у којој мери је књижевност, поезија, духовна творевина која, у својој суштини али и модалитетима, нема баш никакве везе са материјалним. Описујући процес откривања књижевности и доласка до прве књиге Максимовић саопштава:

Прва књига је сазнање о свету и о себи у свету, сазнање дубље од онога што нам теоријска прича о књижевности може пружити... Прва књига је сми-сао (књижевног) стваралаштва какав се не показује у (нужним) мрежама социјалног и књижевно-историјског ситуирања писца (Максимовић 2001: 11).

Виђен на тај начин, унутрашњи процес рада на себи у великој мери је одређујући и одлучујући за ауторе; он је најчешће далеко од једноставног и једнозначног, али уједно далеко и од било какве срачунатости, калкулантске логике тржишта и других економских условљености. Једино што долази из материјалне сфере јесу метафоре које Максимовић употребљава:

Није прва књига само апстрактно духовно откриће. Она је успешно и конкретно организован процес производње. Она је песников проналазак и израда одговарајућих алата и система за производњу (својих) форми које савладавају хаотичне кругове живота. Без прве књиге сав рад у тој радионици био би само празно клопарање унутрашњих машина (Максимовић 2001: 13).

Отуда је и поезија у модерним временима доминантна тема, тј. како то већ Максимовић саопштава: „свест о песми дата [је] у самој песми“ (Максимовић 2001: 47). Овај процес се, по Максимовићу, намеће као потреба да се одреди место и улога поезије у савременом свету. То што видимо да је место поезије у савременом свету такво да се без ње не може, не решава и оно много значајније питање: како (живети / радити / вредновати) са поезијом у савременом либералном свету. Песништво постојано тврди,

како сматра наш песник, да постоји, а не да постоји оно о чему певам.

Интригантно је да Максимовић о природи поезије проговара управо поводом Бранка Миљковића, кога разуме као песника у своме апсолуту. А ту је, наравно, и питање слободе, тј. односа поезије и слободе, па Максимовић поезију види као начин упражњавања слободе, али уједно и начин превазилажења сопствених ограничења. Отуда следи да поезија није само вештина живљења песника, већ је и песник вештина живљења поезије (Максимовић 2001: 53).

Из истих разлога проистекла је и потреба да се у есеју посвећеном Стевану Раичковићу каже нешто и о разлици између форме и суштине песника, између статуса песника и егзистенције песника у смислу свега онога што боји песничко постојање – за које се до краја не зна како се одиграва. Отуда следи да би песници требало да буду елита једног народа – они поезију негују као вредност, а не банализују је нити компромитују. Поезија за Мирослава Максимовића није тајна, али поезија јесте сама тајна живота. Овим ставом отвара се простор за разумевање поезије као врхунске духовне дисциплине која има ту способност да нас поведе с оне стране света и разума.

У есеју посвећеном поезији Матије Бећковића дотиче се Максимовић питања о самој природи поезије, која се види у сталним стваралачким преображајима, без великих обрта – осим оних рушилачких. Поезија је, по Максимовићу, стварање нечега, при чему су у томе процесу стварања све промене ситне и постепене. Уколико нам се чини другачије, то је последица неуочавања веза и унутрашњих нити – које их „стапају са свим што је створено и што се истовремено ствара“ (Максимовић 2001: 62). Овакво схватање поезије сугерише да се поезија не може писати (ни вредновати) без познавања традиције песништва. У томе контексту треба разумети

и тврдњу да границе међу жанровима нису баш толико чврсте, те да их у модерној уметности готово нико не поштује, што је израз „дубље аутентичне потребе“. Највећа тајна поезије је, по Мирославу Максимовићу, у језику, с тим што језик сам по себи не значи ништа, а песник се постаје када пронађеш властити језик. Склоп који поезија чини са језиком омогућава различите начине одгонетања испеваног, и исто тако различите читалачке доживљаје. Бећковићев песнички израз је добар пример испреплетености модерног и традиционалног, што је, метафорично говорећи, и „духовни живот нашег данашњег човека“ који је на „сличној врсти распетости, између различитих околности и амбиција“ (Максимовић 2021: 67).

Већ и овим само летимичним увидима уочава се у којој мери Максимовић веома добро погађа дух времена и место поезије у њему. У том смислу нам је и полемика коју је водио са својим пријатељем драгоценија – показује контекст времена у ком поезија у савременом свету треба да постоји. Он је такав да све мање и мање показује разумевање за то да „за уметност ипак треба довољно унутрашње доколице“ (Максимовић 2001: 71). Оно што у томе процесу поезија чини јесте да стварност „припитомљава“ на тај начин да остварује победу над животом, како то уосталом тврди и сам Максимовић, и додаје да је свака победа над животом и бекство од њега, једна врста неспособности да се живи. О тој неспособности да се живи Максимовић је писао и у стиховима и у прози. Он ће тај однос можда најпрецизније одредити, у есеју посвећеном кафанама, исказом да „песницима треба контакт са животом и, истовремено, заштита од њега“ (Максимовић 2001: 124).

У вези са односом поезије и моћи Максимовић ће изнети луцидно становиште да је поезија, тј. уметност безазлена, и да у томе лежи њена моћ (Максимовић 2001: 134). Отуда је, по овом аутору, једина данас преостала могућност слободног живота простор културе схваћене као простор духа.

Губљењем овог духовног простора губимо и слободу – не појединачно, него колективно. Овај исказ можемо читати и као упозорење или се, на извештан начин, надовезати на виђење Терија Иглтона да је модерни субјект умногоне налик свом митолошком претку, али је много више „покоравајућа функција једне дубље структуре која има контролу и која се сада све више појављује како би мислила и деловала наместо њега, него што представља издвојен извор сопствених поступака“ (Иглтон 2016: 45).

Упркос овим отржењујуће тамним виђењима и даље не треба сметати с ума да се простор слободе налази у делима духа која поседују и ауру коју је немогуће репродуковати, а самим тим немогуће ју је апсорбовати либерално-капиталистичким тржиштем. У доба техничке, дигиталне револуције наизглед нестаје и привид аутономије уметности, но, сходно упутима самог Максимовића, никада не треба сметнути с ума силу моћи имагинације која, макар и само повремено, ипак успева да преплави наше животе.

Извори

- Максимовић, Мирослав. *О књиџама и живојшју*. Београд: Народна књиџа – Алфа, 2001.
- Максимовић, Мирослав; Мијатовић, Бошко. *Поезија, шпржишће, држава*. Београд: Службени гласник, 2009.

Литература

- Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Prev. Truda Stamać, Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Iglton, Teri. „Marksista rabin: Valter Benjamin“. Prev. Nebojša Marić. *Polja*, br. 502. Novi Sad, 2016. 45–61.
- Jones, Howard Mumford. „'Književnost' i ekonomski poređak“, *Spasavanje američkog kapitalizma, jedan liberalni ekonomski program*. Prir. Seymour E. Harris. Beograd: Kultura, 1954.
- Valeri, Pol. *Predavanja o poetici*. Prev. Veljko Nikitović. Beograd: Karganović, 2005.

Jelena Panić Maraš

MIROSLAV MAKSIMOVIĆ,
A POET IN TRANSITION

Summary

This paper investigates the understanding of Miroslav Maksimović's poetic art through his polemic with the economist Boško Mijatović, as well as through Maksimović's own discursive texts. It is perceived that Maksimović, whether in polemical or discursive texts, firmly adheres to the standpoint that poetry is above economic, social or political influences. Similarly, his view of poetry can be read as his defense, the struggle for autonomy, but also the survival of poetry and art more generally. If, by any chance, we doubt the purpose of poets in obscure times, Miroslav Maksimović's standpoints should convince us to the highest possible degree about the necessity of poetry in the modern (liberal) world.

Key words: poetry, market, economy, state, polemic

Кашарина ПАНТОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

katpantovic@gmail.com

(АУТО)ПОЕТИЧКИ НАЗОРИ У
КЊИЗИ ЕСЕЈА СКРИВЕНИ ПОСАО
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: Рад представља и проблематизује поетичке и аутопоетичке ставове у делу Мирослава Максимовића, које сматрамо важним питањем његове песничке, али нарочито есејистичке уметности. *Скривени посао* је збирка краћих есеја који изражавају заокружен поглед на књижевност јер се аутор оглашава из више перспектива: он је песник, али је и критичар књижевности, историчар књижевности и коментатор друштвено-политичке стварности. Ови есеји представљају путоказ за боље разумевање поезије Мирослава Максимовића, али су и увид у још једну страну његове уметничке личности.

Кључне речи: Мирослав Максимовић, есеј, поетика, аутопоетика

Есејистички опус Мирослава Максимовића, као и поетичка и аутопоетичка природа и намера ових текстова, остали су у досадашњим истраживачким и критичарским прегнућима у најмању руку потиснути у други план. (Ауто)поетички значењски ниво његових песама био је предмет појединих радова и тумачења (Микић 2001; Тонић 2001; Радојчић 2001; Деспић 2006, да наведемо тек неке за пример), док је пажњу на његове есеје скренуо Славко Гордић пишући о збирци малих књижевних есеја *Поред* (Просвета, 1995 – Гордић 2001: 78). Ова књига обилује аутобиографским и критичким коментарима о на-

станку појединих збирки песама, као и записима о одређеним личним литерарним афинитетима, због чега је посебно драгоцен и интригантан. Истовремено, она представља Максимовићево прво есејистичко *сведочанство* о непрекидном промишљању чина писања и свести о њему, овог пута с критичке дистанце (после ће то поновити у књигама есеја, сећања, записа и цртица *О књијама и живоју* /2001/, *Скривени посао* /2014/ и *Велики простор слободе* /2017/).

Предмет опсервације критичара до сада је, тако, углавном био корпус одређених тематско-мотивских и метричких елемената у његовој поезији: поетика свакодневице, мотиви самоће и слободе и њихови значењски модалитети, ратна и патриотска тематика, формални и метрички обрасци те рехабилитација сонета.

Међутим, аутопоетичка и поетичка равна песничтва нашег песника испоставља се као нарочито важна, чак супстанцијална. У том смислу ова поезија, с једне стране, обилује непосредним (ауто)поетичким исказима, али често садржи и мноштво прикривених аутопоетичких и метапоетичких сигнала који се некад теже препознају и маркирају услед херметичности и замућености лирског текста.

Оно што је индикативно јесте да се интензивније апострофирање и тематизовање аутопоетичких и поетичких питања у поезији Мирослава Максимовића дешава симултано са заокретом ка традиционалној форми, сталном песничком облику сонету, и то од збирке *Сонети о живојим радостима и шешкоћама* (1986). Ова појава као да сугерише да је строга форма условила и подстакла додатно размишљање о поезији *изнујра*: сонет садржи унутрашњу програмску напетост, за разлику од слободног стиха (у којем је Максимовић исписао тек половину своје поезије), те делује да је у овим песмама наглашен утицај стваралачке интенције више него у другима. Изузетак представља можда једино збир-

ка *Сећања једној службеника* (1983), у којој смо, као читаоци, сведочили о ауторефлексивном, неретко и иронијски представљеном тематизовању чина писања, које је у датом контексту било својеврсна замена и компензација за недостатак материјализованог, физичког живота.

Премда је ово подстицајна тема, која завређује простор у засебном раду, овом приликом ограничимо се на *есејистиички ојус* Мирослава Максимовића, ништа мање значајан у односу на поезију, и одличан путоказ за боље разумевање њених појединих сегмената. Напослетку, ови есеји пружају увид у још једну страну његове уметничке личности: не сагледавамо га само као песника, већ и као књижевног критичара, тумача поезије, али и књижевног историчара, хроничара и коментатора друштвено-политичке стварности.

Термин *аутопоетика* се кроз епохе књижевне историје различито употребљавао¹ и временом стекао извесну семантичку и појмовну еластичност, док се у српској књижевној теорији и критици овај термин користи углавном да обележи све пишчеве поетичке ставове изнете у разним приликама (на пример, у интервјуима, екстрафикционалним текстовима који могу бити мистификаторски усмерени), не ограничавајући се искључиво на књижевна дела (уп. Перишић 2005: 615). У том смислу, једино

1 Како Игор Перишић у свом раду „Прилог за дефиницију термина 'аутопоетика'“ (*Књижевна историја*, год. 37, бр. 127, 2005, 615–626) наводи, у савременој мисли о књижевности термин поетика има два основна значења: понекад се њим обележава уже подручје науке о књижевности, а некада је сумарни термин којим се именује област целокупног проучавања литературе. За Р. Ингардена, поетика је „грана науке о књижевности која се бави књижевним уметничким делом (Ингарден 1995: 305); за П. Валерија, „поетика је име за све оно што стоји у вези са стварањем или компоновањем дела којима је језик истовремено и супстанца и средство“ (Валери 2003: 16); Ц. Тодоров разумео ју је као „покушај изучавања општих, апстрактних структура неког дела“ (Тодоров 1986: 11); Фрај је сматрао да је поетика „појмовно говорење о књижевном уметничком делу“, и тако даље (Перишић 2005: 619).

је књижевно дело аутопоетички меродавно да објасни само себе.

Ми у овом раду поетику и аутопоетику разумемо као делове *иманентне* поетике (в. Стамаћ 1982; Петковић 1988), односно експлицитне (непосредне, отворене) и имплицитне (скривене, фигуративне) исказе и ставове изречене у књижевном тексту, а који се тичу доживљаја књижевности и писања самих по себи, као и свих њихових сродних појмова.² Када је реч о аутопоетици, под њом подразумевамо да у књижевном тексту постоји глас који проговара о *власћини* поетици, као и да она обухвата поетичке принципе о којима се у делу говори. Аутопоетички слој стога је највидљивији, он се при сусрету са делом први примећује, и од начина на који се протумачи зависи даље тумачење целокупног дела (Перишић 2005: 623). Поетичка самосвест присутна у делу омогућава нам да

кратко именујемо све начине на које се у једном књижевном делу, не излазећи из његових оквира, може говорити о природи, постанку, поетици и тумачењу самог тог дела, било ког жанра којем дело припада, јер се у овом другом случају подразумева да је дело „свесно“ и властите жанровске припадности (Милутиновић 1994: 8).

2 Експлицитна поетика налази се у директним, лако препознатљивим исказима које у тексту саопштава имплицитни аутор или приповедач који говори у његово име. У тим исказима коментарише се само приповедање, открива се поступак по којем дело настаје, а понекад се расправља и о општим проблемима стварања књижевног текста. Имплицитна поетика у тексту је присутна преко поетичких фигура, и захтева напор тумача у смислу превођења фигуративног исказа у поетички (Перишић 2005: 621–622). Експлицитни искази и имплицитна „навођења на поетику“ не морају бити релевантни за одређивање иманентне поетике дела: један од разлога је што искази и фигуре могу бити и иронијски постављени, односно, могу намерно скривати иманентну поетику (Перишић 2005: 622). Стога је нужан и одсудан истраживачев напор, али и осећај, за препознавање и „превођење“ свих исказа ове врсте.

Другим речима, ако је у поезији Мирослава Максимовића (ауто)поетичке исказе могуће препознати и маркирати у одређеним сликовитим, метафоричким деловима текста, који се разлиставају у више значењских слојева, у есејима је интерпретативна амплитуда сужена из разлога што се о (ауто)поетичким питањима проговара непосредно и на нефигуративан начин.

Мирослав Максимовић објавио је неколико књига есеја, записа, говора с додела књижевних награда и разговора с новинарима, од којих је најважније поново споменути *Поред* (1995), *О књијама и живоју* (2001), *Скривени ђосао* (2014) и *Велики простиор слободе: есеји, записи, разговори* (2017). Треба подсетити и на књигу написану у коауторству с Бошком Мијатовићем, *Поезија, тржиште, држава* (2009) у којој се двојица аутора дотичу многих релевантних и подстицајних веза између књижевности и економије, односно позиције књижевности на глобалном и регионалном тржишту.

Скривени ђосао, назван по једној реченици његовог убедљивог песничког узора Стевана Раичковића, јесте збирка краћих есеја који изражавају заокружен поглед на књижевност. Као што смо у уводном делу рада споменули, перспектива из које се писац ових текстова јавља крајње је полиморфна: крећући се од текста до текста, од једне тематске области до друге, он преузима различите улоге. Стога ова књига садржи немали број не само анализа књижевних дела, већ и текстова утишаног и сведеног, али осетно полемичког тона о поетичким питањима модерне и савремене књижевности, као и о социјалним, медијским, технолошким и идеолошким силама које обликују првобитни контекст у ком ту књижевност читамо.

У поезији Мирослава Максимовића, па тако и у есејима, међу значајне тематске преокупације улазе и певање о песничком занату, песми, смислу поезије и улози песника у животу који га окружује.

Аутора, међутим, видно заокупља и егзистенцијална тескоба садашњице прожета и обликована ранијим друштвено-политичким условљеностима и искуством, и он се, одбацивши прекомерност у било ком виду, јавља из различитих ракурса, којима одговарају три неименована поглавља.

Текстови су различите дужине, а најчешће су нешто краћи, од по две или три странице, који сумирају основна запажања о одређеним књижевним или поетичким феноменима. Некад пак, подстицајне теме захтевају и нешто опсежнију аргументацију, те често одводе мисао и текст у правцу дигресије, што резултује дужим текстовима, од по четири или пет страница.

Први део књиге посвећен је поезији у релацији са различитим друштвено-историјским („Поезија и епоха“, „Поезија и светска криза“, „Поезија и транзиција“, „Поезија и политика“, „Поезија и рат“ итд.), културним („Поезија и бојемија“, „Поезија и награде“, „Песник и заједница“, „Поезија и путовање“ итд.) и метафизичким категоријама („Поезија и љубав“, „Поезија и постојање“, „Поезија и глад“), па чак и са природним катастрофама („Поезија и земљотрес“, „Поезија и пожар“). Овај део садржи петнаест тематски разноврсних текстова којима је заједничко питање утицаја политичког / идеолошког режима на дати културни или књижевни предложак, и отвара простор за разматрање настанка књижевно-поетичких околности Средње Европе или, иманентно, њеног *културног модела*, којем је допринела и специфична геополитичка ситуација.

Још једна од тема је егзистенцијална позиција модерног појединца који је и сам писац, односно песник. Нарочито су занимљиви текстови који говоре о утицају и односу књижевних награда и новца на песника („Песник и паре“, „Поезија и награде“, „Песник и заједница“). У текстовима „Поезија и епоха“, „Поезија и светска криза“, „Поезија и пијаци“ и „Поезија и глад“, Максимовић заузима кри-

тички однос према савременом цивилизованом, западном делу човечанства, из ког су ишчилеле многе традиционалне хуманистичке вредности друштва, да би их замениле површност, материјализам, сензационализам, недостатак темељног и аутентичног образовања, као и економски, неокапиталистички императив да књижи која се „добро продаје“ морају претходити осмишљене и привлачне маркетиншке стратегије. Он цинично и, може се рећи, огорчено закључује:

Ето, дакле, начина да се песник уклопи у модерну тржишну културу: да се ожени маркетингом. И да слуша маркетинг. Па ће бити пара и славе, што песници воле и кад се праве да не воле (Максимовић 2014: 18).

Ауторски глас енергично процењује да је поезија у овом случају осуђена на пропаст јер јој се аболира основно начело – слобода, као што видимо у следећем пасусу:

Ко ће рећи нешто против слободе? Делатности људског духа које, по својој природи, не могу бити валоризоване на тржишту – као што је поезија – доведене су у немогућу ситуацију. Нико нема ништа против њих, нико их ничим не гуши, али пошто их нема на тржишту, оне – не постоје! Мада је поезија ту негде, пише се, објављује – то је само инерција прошлости. У новим околностима тржишног краја историје – поезија не постоји. А нико јој не брани да постоји. Добронамерни неолиберални економиста (то је онај који је недовољно фундаментализован, па још узима у обзир поезију) изрецитоваће једноставну формулу: напиши књигу, па на тржиште, колико продаш – толико си успео, све остало је празна прича. Шта песник да му каже, кад човек нуди слободу?

И ту је „квака“: слобода. Без слободе нема поезије. Слобода је биће поезије, чист и несврховит облик испољавања људског духа, и по томе се она разликује од, рецимо, политичких и тржишних слобода. [...]

Она (поезија) не може постојати у свету тржишта не само зато што се помоћу ње не прави профит, него зато што је сама по себи онемогућена да у тој игри учествује. „Слобода“ на тржишту је укидање слободе поезије (Максимовић 2014: 13–14).

Оваквим позиционирањем лирског субјекта јасно је изречена оцена његове праве природе: у питању је, како примећује Иван Негришорац, субјекат који гледа и памти, те који, без икаквог наметљивог коментара, описане тврдње и мишљење смешта како унутар сопственог искуства, тако и унутар ширег значењског контекста (Негришорац 2006: 38). Максимовић, дакле, исказује занимање за политичко, историјско, друштвено и медијско, било на нивоу опаске или продубљеног мишљења. Он испитује социјално-економске вредности на којима у савременом тренутку почива велики број књижевних дела, констатујући да се културни капитал на ком је књижевност утемељена измешао са економским профитом комерцијалне литературе: дошло је до изједначавања симболичког и материјалног капитала, при чему се све више инсистира на „забављачком“ карактеру књига.³

Када је у питању статус поезије данас, Максимовић задржава песимистичан (и у својој децидности умногоне лимитиран) став да „она више не постоји у друштвеном окружењу како је некад постојала“ (Максимовић 2014: 8), те да савремени тренутак не резонује поезију на „старински“ начин и не успева да препозна и разуме њен смисао и насушност (што је тврдња подложна полемици).

Поред тога, Максимовић се у есејима првог дела књиге бави још неким значајним песничким питањима, и српским песницима, у текстовима „Песник и транзиција“ (о Дису), затим „Поезија и

³ Овом облашћу последњих се година интензивно баве Владимир Гвозден, Алпар Лошонц и Стеван Брадић. Погледати темат „Књижевност и економија“, прир. Владимир Гвозден, *Књижевна историја*, од 52, бр. 170, 2020.

боемија“ (прошлост кафане слави се као простор слободе и социјалне равноправности), или „Поезија и политика“ (о Миодрагу Павловићу и збирци *87 њесама*). Оригинална је проблематизација морала и етичности песникове у есејима „Поезија и рат“ и „Поезија и земљотрес“, у којима тематизује повезаност и узрочну везу између поезије и рата, односно природних катастрофа, постављајући комплексно и шкакљиво питање: Колико је морално оправдано стварати у време када су људи из окружења изложени катаклизми и патњи?

Хронолошки и културолошки скокови, као и типолошко повезивање пређашњих литерарних традиција са савременом испостављају се као чворишно место ове књиге која амалгамише Максимовићев поетски дар са компетенцијама читаоца, критичара и тумача поезије. Тако у есеју „Поезија и Шехерезада“ он пише о тајним везама песме и приче, а у есеју „Поезија и путовање“ пореди животне токове двоје песника који су били такоређи савременици – животи Артура Рембоа и Емили Дикинсон били су крајњи антиподи у смислу авантуристичких детаља: Рембо је, као што је познато, био човек акције, а Дикинсонова жена контемплације – дошавши до закључка да су оба, премда сасвим различита животна тока, дала истоветан песнички резултат: „поезију пуну доживљаја духа“ (Максимовић 2014: 43).

Други део ове књиге посвећен је одређеним проблемима дефинисања модерности поезије, и то нарочито у српској поезији, задржавајући се особито на примерима Душка Радовића, Васка Попе, Стевана Раичковића и Миодрага Павловића. Овај, централни део књиге несумњиво сведочи о извесној песничкој лектури и узданици Мирослава Максимовића: он нуди свежа читања и интерпретације појединих аспеката песништва ових аутора, од којих с некимa доследно остварује и снажан интертекстуални дијалог у властитом песништву, као што је то случај с Раичковићем.

Есеји „Скривени посао“, „Кад стихови више нису довољни“, „Траве и људи“ и „Кад форма почне да бледи“ посвећени су Раичковићу. У њима Максимовић покушава да маркира одређене поетичке константе, уз осврт на трансформације његове поезије, тематско-мотивске преокупације у раном периоду, али се изражава и о његовом третману сонетне форме, изражене у версификацијским изазовима.

Поред Раичковића, наш аутор окупиран је и Душком Радовићем, у есејима „Неразумљивост модерне поезије“ и „Модерност, суштински“, о којем разбија предрасуду да је искључиво дечји песник, заснивајући своју аргументацију на студији Валентине Хамовић *Два ђесника ђревраишника* из 2008. године (Максимовић 2014: 68) која упоредо тумачи поезију Васка Попе и Душка Радовића, доказујући да су у питању двојица модерниста:

Испитивање модерности дела Душана Радовића не може се исцрпети само утврђивањем његових карактеристика које спадају у корпус карактеристика српског песничког модерничког преокрета на половини прошлог века. Радовић је ишао даље, међу читаоце, тамо где модерна поезија углавном на залази.

Аутентични модерни песници – какав је Васко Попа, да останемо на тој паралели – савршено су читљиви за нас који се „налазимо“ у језику поезије. Читаоци изван тог језика читају их са тешкоћама, увек спремни да их прогласе неразумљивима. Ти песници су веома цењени у ужим, књижевним круговима, али широку, тј. масовну популарност немају. Радовић је, видели смо, модеран песник, а био је (и још је) широко популаран. [...] Како је Радовић успео да буде и модеран и популаран? Можда зато што је почео као песник за децу, па је своје језичке инструменте одмах подесио да свирају музику која се радо (и лако) слуша [...]. А можда зато што Душан Радовић није ни желео да буде модеран песник, него је само хтео да пронађе *свој* језик. Можда је модер-

ност, суштински, управо то: потреба да се изађе из окошталих и потрошених облика стварања, у којима више не може да се дише, и да се дође до новог, свог језика (Максимовић 2014: 73–74).

Дису је посвећен још један есеј, „Албатрос лети изнутра“, Бранку Радичевићу „Некад и сад“, а Десанки Максимовић „Трајање поезије“ (есеј који је, иначе, био песников говор на додели награде „Десанка Максимовић“ у Бранковини 2008. године), у којем износи уверење да њено опстојавање као песникиње упркос свим књижевно-културним, историјским и друштвено-политичким околностима симболизује трајање поезије саме по себи (Максимовић 2014: 105).

Истакнуто место у другом поглављу заузима есеј „Сонет“ у којем се у неколико делова и по тачкама разлаже не толико формална структура сонета, већ његов однос спрам слободног стиха, што је непроцењив и аутентичан увид песника који се успешно опробао и у једној и у другој форми. Сонет је, тврди Максимовић, слободнији него слободни стих. Ова тврдња – да је лакше писати сонете – може се чинити парадоксалном: Како је могуће да једна тако строга и конкретна ограничавајућа форма пружа више слободе и простора за уметнички *маневар* него, условно речено, границама неоптерећена форма слободног стиха, чија је једина граница – граница језика? У слободном стиху песник је, наиме, на чистини, на којој је далеко лакше показати и препознати евентуалне слабости; немајући на шта да се ослони, приморан је да песми нађе садржај и облик, који сонет већ поседује. Он такође истиче важност музикалности за сонет, односно, осврће се на његов музички распоред:

Прва два катрена и следеће две терцине су два музички супротстављена дела, и по темпу и по начину третирања исте теме. У идеалном (класичном) сонетном обрасцу, супротстављеност та два дела додаје

музици сонета драмске зачине, који се осећају чак и у већини одступања од идеалног обрасца (Максимовић 2014: 88–89).

Трећа целина фингира својеврсни приручник за писање поезије и, уопште, постајање песником. Наслови ових есеја упућују на то да се ради о некаквом водичу, збирци упутстава, при чему Максимовић заузима улогу *Meister*-а, татора, уз, у неким деловима, недвосмислено ироничан тон, обраћајући се специфичном делу читалачке публике – онима који и сами имају песничке претензије. Тако је, примерице, у есеју „Како писати песме и живети“ препричана анегдотска ситуација с Васком Попом, која говори о пословима и свакодневици који песника одвлаче од писања; у есеју „Како написати прву књигу“ пише о својим песничким почецима и детињем бегу од обавеза у песму: „И тако у наредним разредима: чим се приближи крај првог полугодишта, ја ударим по песмама, да не бих учио. Чим прођу оцене, баталим и песме. Касније, себи сам то овако објаснио: писање сам пронашао као начин бекства од оптерећења успехом у школи“ (Максимовић 2014: 114).

Како запажа Јасмина Тонић, хуморно-иронична перспектива у поезији Мирослава Максимовића често се јавља у песмама са метапоетским елементима у којима се сагледава позиција песника и поезије у свакодневном животу, уз изражену самоиронију, ругање сопственим заблудама, или немоћи у односу на људску судбину (Тонић 2001: 69), чему смо сведоци и у његовим есејима. Аутор сматра да прва књига настаје онда када песник открије „оно *нешто* што само он има“ (Максимовић 2014: 115), чиме се као императив намећу аутентичност гласа и израза, а томе открићу претходи много „наизглед бесмисленог читања и (можда подношљивог) писања“ (Максимовић 2014: 115). У том смислу:

Прва књига уопште није библиографски податак. *Прва* књига је први потпуни контакт са собом и са светом (у себи). Она је више него књижевна чињеница. *Прва* књига је дубље сазнање о свету и о себи у свету од онога које нам теоријска прича о књижевности може пружити. *Прва* књига је крај, коначни избор: све оно после је разрада или бекство од судбине, помак у знању и вештини а не у суштини (Максимовић 2014: 116).

У есеју „Како писати књиге песама“ он се дотиче дистинкције између књиге и збирке песама, закључивши да су оба „термина“ исправна, али да књига песама окупља „издвојене лирске тренутке који настају у различитим расположењима“ и представљају једну врсту антологије одређеног периода песниковог рада, док збирка садржи песме које повезује невидљива нит – јединствено расположење, општа тема, или иста форма.

О свом искуству писања сонетног венца *Скамењени*, подстакнутог мајсторским метричким *изведбама* Стевана Раичковића у *Каменој усјаванци*, наш песник пише у тексту „Како написати сонетни венац“, да би се у наредном есеју, „Како почети стих“, дотакао питања улоге великог, односно малог слова на почетку стиха. Наиме, све док није почео да пише сонетни венац *Скамењени*, стих је увек отпочињао малим словом, јер је оно „спуштало тон стиха, није било патетично – што је сасвим одговарало духу и карактеру песама“ (Максимовић 2014: 127), док је у писању *Скамењених*, у циљу постизања склада са Раичковићевим магистралом, био принуђен да користи велико слово на почетку стиха. Стога, закључује Максимовић, разлика је у следећем: „Велико слово утиче на ритам, стих је ритмички израженији, оделитији“, те „наглашенији него исти стих започет малим словом“, а наглашава и смисао, што утиче на то да се друкчије чита (и пише).

Особито је занимљив есеј „Како користити штампарску грешку?“ у ком закључује да штампар-

ске грешке поседују творачки потенцијал и могу, на изванредан начин, постати уметност: „штампарске грешке могу бити инспиративне“ и „могу променити ћуд и постати верзије текста“. Он се пита:

Да ли (добра) штампарска грешка настаје било кад, било где, или се појављује тачно тамо где први поглед не види дубљу позадину јасног и (наизглед) тачног текста? (Максимовић 2014: 130).

Тако место где се појављује штампарска грешка може бити индикативно и за тумачење и за превредновање песничког текста.

Закључни есеј ове књиге, „Како читати ову књигу?“, пружа читаоцу смернице за разумевање и сналажење у тексту који је попут „сценографије детективног романа, кримића Агате Кристи“, са поезијом као главним јунаком, чиме се наглашава игривост и интерактивност читавог процеса, али искушавају и границе постмодернистичког писма.

Вредело би нешто рећи и о језичко-стилским аспектима књиге есеја *Скривени њосао*. Славко Гордић већ је приметио да његово „ћаскање“ с читаоцем, и, у добром броју записа, с фиктивним саговорником, призива у свест платоновску предисторију есеја као дијалога и потоњу склоност овог жанра ка колоквијалном тону. Ни то, међутим, не може да прикрије праву, дубоко сериозну природу ових текстова (Гордић 2001: 78). Максимовић доследно исказује став, суд или мишљење, било да је оно уврежена истина, опште место чак, или становиште сасвим иновативног карактера. Ово је очигледно пре свега у списатељском тону који инклинира ка аподиктичком и не поседује ништа од мистификаторског, псеудотеоретичарског или стилски претенциозног. Аутор, штавише, то самосвесно и изјављује:

Већ неколико година, повремено, у текстовима и интервјуима, изјављујем да поезија више не постоји. Затим тој *ајодиктичној* формулацији додам

објашњење: поезија више не постоји у друштвеном окружењу како је некад постојала. Ситуација се потпуно променила (Максимовић 2017: 8; курзив К. П.).

Стил Максимовићевих есеја у језичком је смислу сасвим једноставан, јасан и ненаметљив, док су у семантичкој „намери“ ових кратких, недвосмислених, некад и одсечних реченица садржани истинитост, непристрасност и вишеугаоно сагледавање, који потичу од својеврсне уређености мишљења.

Песништво Мирослава Максимовића, заслужно за вишеструки подстицај развоја савремене српске поезије и отварања нових поетских хоризоната, занимљиво је сагледати и осветлити нарочито у синхроној слици еволуције савременог српског песништва. За целовитије и потпуније сагледавање његове поезије, а не толико за њено тумачење и разумевање, одсудни су његови есеји, синтетисани управо у књизи *Скривени ѿсоао*, који откривају нове димензије Максимовићевог уметничког хабитуса. Без обзира на своју краткоћу и лежерност у тону, они се укоштац хватају са великим темама и фундаменталним проблемима поезије и стварања. У том смислу Максимовић заузима убедљиво место међу српским савременим хроничарима, критичарима, читаоцима и тумачима. У духу традиције жанра есеја, настојања Мирослава Максимовића као есејисте обухватају покушај успостављања равнотеже у свету нарастајућих разлика – културолошких, економских, геополитичких и уметничких – и представљају заслужени омаж јединственом људском субјекту, песнику, и његовом послу, који вреднује као најважнији, упркос претећем бесмислу.

Извори

- Максимовић, Мирослав. *О књиџама и живоџу: мали есеји*. Ниш: Просвета, 1995.
- Максимовић, Мирослав. *Скривени ѿсоао*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2014.

- Максимовић, Мирослав. *Шайт̄ кише о слободи. Изабране њесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије, 2009.
- Максимовић, Мирослав. *Велики њросѣор слободе*. Београд: Чигоја, 2017.

Литература

- Валери, Пол. *Предавање о њоеѣици*. Прев. Вељко Никитовић. Београд: ННК Интернационал, 2003. 91.
- Гордић, Славко. „Сећања, одоцнела посведочења. Трагом раних строфа и новијих есејистичких записа Мирослава Максимовића“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска, 2001. 75–82.
- Ингарден, Роман. „Подела науке о књижевности“. Прев. Љубица Росић. *Зборник Филолошкој факултета Универзитета у Приштини*, 5/6 (1995). 305–325, 305.
- Милутиновић, Зоран. „Метатеатралност“. *Иманентна њоеѣика у драми ХХ века*. Београд: Студентски издавачки центар, 1994.
- Мирослав Максимовић, њесник, зборник. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2006.
- Перишић, Игор. „Прилог за дефиницију термина 'аутопоетика'“. *Књижевна историја* 37/127 (2005). 615–626.
- Петковић, Новица. „Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха“. *Поеѣика српске књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988. 7–17.
- Поезија Мирослава Максимовића*. Ур. Ана Ђосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Десанкини мајски разговори, књ. 27, 2011.
- Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска, 2001.
- Стамаћ, Анте. „Назив поетика“. *Умјешности ријечи*. Загреб, 1–2 (1982). 16.
- Тодоров, Цветан. *Поеѣика*. Прев. Бранко Јелић. Београд: „Филип Вишњић“, 1986, 11.
- Тонић, Јасмина. „Иронија којој ништа не може да промакне“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник

радова. Ур. Славко Гордић и Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска, 2001. 68–74.

Katarina Pantović

(AUTO)POETIC VIEWS IN ESSAYS *HIDDEN*
LABOUR BY MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

This paper's aim is to offer a preview and valorization of poetic and autopoetic views in the work of Miroslav Maksimović, which we consider to be an important aspect of his lyric, but of his essayistic work as well. Poetics and autopoetics are hereby understood as parts of the *immanent* poetic (Stamać 1982; Petković: 1988), in other words as explicit (direct, open) and implicit (indirect, figurative) statements introduced in the literary text, that are concerning literature and writing, as well as all of their related ideas. In the autopoetic text, there is a voice that speaks in the name of the poetic of their own. *Hidden labour* (Povelja, 2014) is a collection of short essays that present a rounded and formed outlook on literature, especially because its author speaks from various perspectives: he is a poet, but also a literary critic, a literary historian and a commentator and observer of socio-political reality. This book therefore contains a number of not only literary analyses, but essays of a quiet and minimalistic, yet energetic and noticeably polemic tone on poetic questions of modern and contemporary literature, as well as on social, media, technological and ideological forces that shape the context in which the literature is being read in the first place. These essays present a way into more detailed understanding of Maksimović's poetry, but are also an insight into another face of his artistic persona.

Key words: Miroslav Maksimović, essay, poetic, autopoetics

Марко М. РАДУЛОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

markorad984@gmail.com

ПРАВЉЕЊЕ СЛОБОДЕ – АУТОПОЕТИЧКИ МОТИВИ У ПЕСНИШТВУ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: У раду ћемо испитати аутопоетички карактер Максимовићевог певања кроз анализу мотива *погледа* и *препреке*. Прво ћемо истражити различите облике и значења које мотив прозора, као једно од главних места конституисања песничког погледа, задобија у појединим песмама, а потом и природу тзв. препрека попут полице са књигом и зида-рушевине. Прозор и феномени које смо означили као препреке представљају важно место конституисања песничке свести у Максимовићевом песништву и у вези су са чином гледања као једним од основних начина (поетске) комуникације са светом. Пратећи метаморфозе мотива везаних за чин гледања покушаћемо да сагледамо на који начин се развија и мења свест о сопственом стваралаштву у Максимовићевој поезији. На крају, настојаћемо да пружимо један општији увид у природу Максимовићевог певања као начина проналаска сопствене слободе кроз сложене односе са традицијом схваћеном истовремено као препрека, али и као подстицај.

Кључне речи: аутопоетика, прозор, чин гледања, препрека, зид, полица, традиција, слобода, историјско искуство, спољни свет

Иако се, захваљујући богатом, хетерогеном и динамичном опусу, песништво Мирослава Максимовића опире дефинитивним класификацијама, рад ћемо започети управо ослањањем на у крити-

ци формулисаном запажању које Максимовића одређује као песника изражене (ауто)поетичке (само)-свести. Промишљање о природи сопственог стваралачког поступка, као и о поезији уопште, не само да је присутно у готово свим фазама његовог богатог вишедеценијског развоја, већ често представља неразлучиви део саме структуре Максимовићевог песничког говора. Отуда је његов опус, између осталог, препознатљив и по значајном броју (ауто)поетичких песама и мотива.

Метапоетски токови, иначе чести у савременом песништву, код Максимовића проистичу из ширих особености његове стваралачке природе, уочљивих још од првих објављених песама, а коју је критичар Марко Паовица прецизно описао:

Ако се, међутим, погледа из другог угла, ако се читалац мало више удуби у само генеративно средиште Максимовићевог песништва, суочиће се првенствено са песниковим силним, несмирним нагоном самоодређења у односу на његово целокупно физичко и духовно окружење (Паовица 2011: 85).

Чини нам се да управо у том „несмирном нагону самоодређења“ треба тражити и разлоге појачаног присуства аутопоетичке свести која се код Максимовића реализује, изнад свега, као специфичан напор саморазумевања. Отуда метапоетски ток у његовом песништву истовремено представља промишљање о тајни (сопственог) певања и чин стваралачке самоидентификације.

У овом раду задржаћемо се на неколико кључних аутопоетичких мотива присутних у песмама из различитих раздобља, који су нам се учинили значајним и карактеристичним за разумевање природе Максимовићевог певања. Један од њих је мотив прозора као места на коме се конституише поглед као чин и као метафора која изражава саму тајну песничког стварања. У вези са погледом су и феномени које смо означили као препреке и који се у анализираним

песмама јављају у виду полице и рушевине старог зида. Ти мотиви изражавају разноликост и сложену природу феномена (спољни свет, традиција и историјско искуство) са којима се песничка индивидуалност нужно сусреће на путу свог развитка. Однос између погледа као метафоре стваралачке енергије и препрека које она мора да савлада како би се ослободила, истовремено је тренутак саморазумевања Максимовићевог песништва, као и аутокоментар на различите фазе сопственог стваралачког сазревања.

Метаморфозе погледа

За природу песничког стваралаштва како се она открива у поезији Мирослава Максимовића посебно је важно питање перспективе / посебне тачке гледишта или, једноставно речено: чин гледања. Наиме, (ауто)поетичка самосвест у овој поезији често се објављује као „поглед кроз прозор“. То је повлашћена позиција лирског бића у којој оно долази до свог говора о свету и о себи. Прозор је, како су тумачи већ приметили и о чему је говорио и сам Максимовић, мотив који се у његовој поезији често среће:

Чест код мене, мотив стакла (прозора, окна) прерастао је, мислим, у симбол нашег примања и давања, комуникације са околином. Кроз стакло, комуникација може да се одвија тако да се личност одржи на окупу, концентрисана. Стакло је, значи више део пуноће бића, него што је део пејзажа. Као да се стакло приклонило духу који може где хоће, а издало тело које мора и где неће (Максимовић 2001а: 151).

Управо као „симбол комуникације са околином“ мотив прозора прераста у метафору песничке позиције, изражавајући специфичност и сву сложеност поетског погледа на свет.¹ Слика прозора,

¹ Прозор је недвосмислено повезан са позицијом песника, у песмама „Слобода“ или „Животиње“, где се каже: „и писац чује како на окну собе...“

дакле, служи Максимовићу да означи посебан (песнички) начин гледања, према томе и бивања-у-свету, подједнако присутан у раним, али и у каснијим (аутопоетичким) песмама. Отуда је за разумевање развоја самосвести Максимовићевог певања значајно учити метаморфозе кроз које мотиви прозора и гледања пролазе.

У раним песмама прозор је собни (у питању је, по свему судећи, дечја соба) и представља границу на којој се сусрећу песникова унутрашњост и екстензивност спољашњег света, али и сан и јава:

Свака пчела из сна долеће
звезда са ситним очицама
слети на руб јаве.
Ножице јој трепере.

Уколико се ова песма сагледа као тренутак промишљања природе сопственог певања, онда помињање јаве и сна нужно призива једну од најпознатијих аутопоетичких песама наше књижевности: „Међу јавом и мед сном“ Лазе Костића. За модерног песника какав је Максимовић, романтичарско искуство (п)остаје важно било кроз отклон од раније традиције, (пост)модернистичким средствима пародизације и иронизације, или суптилним упућивањем на дубљу оданост удаљеним традицијама путем покушаја да им се модерним средствима подари нов стваралачки живот. Максимовићева слика је сугестивна и упућује на то да песник обитава у рубним просторима будности, чиме се тематизује искуство границе која се, у другој строфи, отелотворује у слици прозора:

претвори се у кап
росе на стаклу
свест натопи озоном:
шире се ноздрве собних коња.

Трећа строфа потврдиће да је стакло заправо прозорско окно, а да је граница о којој је реч

она која се јавља између унутрашњости лирског бића и спољашњег света. Свест натопљена озоном кореспондира са Максимовићевим објашњењем сопствених песничких почетака као потребом за свежим ваздухом. Собни коњи могли би да буду и конкретне украсне фигуре, као део ентеријера, али из других песама видимо да је коњ такође метафорична фигура којом песник означава стваралачку енергију. Наиме, атмосферу собе код Максимовића могуће је поистоветити са песниковом унутрашњошћу. Отуда су собни коњи блиски „унутрашњем коњу“ из једне друге аутопоетичке Максимовићеве песме: „Ово ће време згуснути скокове / мог унутрашњег коња“ („Обала“). Реч је о метафори којом се означава песничка самосвест и наговештава стваралачка енергија која чека да се ослободи.

Чин гледања у завршној строфи песме оцртава сложеност односа у који ступају сан, песникова унутрашњост и екстензивност спољашњег света:

Свака звезда са јастука прхне
На окно да гледа спољни свет.
Очицама прави спољни парк
спољне клинце који играју фудбал.

Поглед кроз прозор је тај који *сйвара* свет изван собе, при чему се три пута понавља придев *сйољни* и тако недвосмислено истиче да тај свет представља ентитет истовремено различит од песникове унутрашњости, али и са њом чврсто повезан, па чак и у извесном смислу њом условљен. Наиме, *сйољни свет* је уметни, а не објективни, јер, осим глагола *йравийи*, и значењски потенцијал придева *сйољни* сугерише да се у овој песми именовани / виђени свет пре свега конституише у релацији са песничком позицијом / унутрашњошћу. Иако изван прозора постоји свет у свом објективном виду, он није идентичан „спољном“ свету Максимовићеве песме. Комбинација глагола и придева упућује на то да је свет изван прозора плод песниковог погледа и заправо говори о природи самог тог погледа, а не о

објективном статусу света. Прозор тако отелотворава својеврсну алхемијску енергију која, истовремено, стварност спољашњег света претвара у чињеницу песничког искуства, али и песничком искуству омогућава да се прошири на свет који га окружује.

Ипак, потенцирањем придева *свољни* Максимовић одржава извесни дуализам и напетост која се јавља између субјекта и објекта гледања. Реч је о истицању границе између песниковог унутрашњег бића и света који је са њим у вези. Чин гледања начин је да се та граница учини пропусном, односно да се спољашњост представи као феномен који је немогуће поистоветити са унутрашњошћу песника, али који такође не одговара, у потпуности, ни објективном / спољном свету. Овај дуализам представља израз модернистичке свести и важан је за Максимовићеву поетику у којој је питање песничког погледа, његовог истовременог присуства и издвојености у односу на свет, кључно. Прозор је симбол којим песник тематизује ту амбивалентност и истиче значај чина гледања за стваралаштво. Песничка имажинација која се реализује као поглед кроз прозор, и која тежи да обухвати читав свет, односно да га поунутрашњи, али и преплави, сусрешће се са препрекама које ће тај процес учинити сложенијим. Управо је спољни свет изван прозора једна од таквих препрека која у овој раној песми још увек не показује своју природу препреке.

Ова почетна поетичка уверења исказана у раној поезији Мирослава Максимовића прозор поистовећују са песниковом унутрашњошћу, односно његовим погледом, и тако већи значај дају песничкој свести него спољном свету. То је знак да ова поезија започиње као једно изразито солиписистичко искуство модерног ствараоца. Управо је тај солиписизам разлог већ помињане потребе „за самоодређењем“ (Паовица), односно узрок појачаног присуства аутопоетичких момената у Максимовићевом песништву, о чему говори и сам песник:

Обичај да се метапоетски ток уводи у поезију, чест код савремених песника, доста је разматран у критици и теорији, те ја у овом тренутку не могу да ископам неки нов корен потребе да се поезија третира као тема у поезији. Могу само да додам да је, код мене, и та потреба, вероватно, аутохтони део средњише теме самоће: у самоћи, говор о самоћи (Максимовић 2001а: 143).

У песми „Попео сам се у воз“ чин гледања успоставља се кроз прозор купеа воза који се креће. Од самог почетка јасно је да није у питању обична возња, већ путовање као метафора, што сугеришу и стихови: „Уђох у купе: као да је из неке приче“. За разлику од собног прозора, у коме је поглед на неки начин фиксиран / омеђен, прозор воза у покрету омогућава шире видно поље, што би песничку слику могло да додатно усложни. Међутим, носећи мотив сонета није разноликост пејзажа који промичу, како бисмо то можда очекивали, већ лик / одраз на стаклу тога прозора: „На стаклу прозорском угледах бледо лице.“ Уместо на спољни свет, песнички поглед сада је још више усмерен на сопствену унутрашњост која се, са своје стране, додатно усложњава услед чињенице да лик у окну подсећа на претка: „Лик, изнад предела што јуре, непомичан, / као слика претка, гледао ме нетремице.“ Максимовић је дао своје објашњење овог мотива:

Слика претка је, у ствари, селекција наших особина, њих чине извесне црте нашег лика, и у том смислу она је „удвајање лирског ја“, и (увек) тражење „предачког у себи“ (Максимовић 2001: 151).

Овим исказом отвара се сложено питање природе лирског бића: да ли преци чине садашњег песника, или, као код Блума, песник сам ствара и искривљује своје претходнике. Изгледа извесно само то да се самоћа лирског ја сада обогаћује новим елементима попут личног и колективног наслеђа, „пре-

дачког у себи“, због којих ипак, изгледа, не престаје да буде самоћа.

И у овој песми прозор представља границу на којој се срећу објективност спољашњег света и песничка унутрашњост, сада приказане као несталност предела / пејзажа услед кретања воза, и непромењивост лика у стаклу. Као што је песничка свест у извесном смислу надређена у свом односу према спољном свету, тако је и лик у стаклу воза претежнији од предела који иза њега пролазе: „вечан, пуштао је и ствари да вечност глуме“. Пејзаж би се открио као потенцијална препрека самопосматрању лирског бића да снага тог бића није у стању да разноликост пејзажа и његову узгредност претвори у неку врсту привремене песничке материје. Отуда извесна монотоност и емотивна неутралност приликом набрајања којима се пејзаж уводи у сонет: „Нису му сметали мостови, тунели, шуме, / ни река, која, некуд, иза њега је текла“.

Дакле, покретљивост прозора и несталност пејзажа који се смењују, показују се мање важним од чињенице да прозор у овој песми добија обрису и значења *оїледала*, чиме се метафора песничког стваралаштва усложњава. Стакло тако добија функцију удвајања: песник гледа у свет, али и (у) себе, пандан томе је његово истовремено певање о свету и себи / песми. Истовремено, долази до раскола у самом песничком бићу. У првој песми, он је цео стао у чин гледања: оно што је видео био је *сиољни* свет. Међутим, овде песник гледа у лик који и јесте и није он, због чега се отвара питање саме природе песничког бића.

Контрастирањем *нейомично̀сти* лика у прозору са промењивошћу предела који јуре, указује се на метафизичку претежност одраза, оличену у његовој *вечно̀сти*, насупротив ефемерности пејзажа, којој ће се у завршном терцету придружити и пролазност тела, чиме се заправо наговештава да песничка свест на концу прераста у неуништиву стваралачку енергију.

У возу се дакле догађа трансформација, својеврсно прочишћење песничког бића, његово одвајање од ствари, али и самоспознаја кроз лик у огледалу. У првој строфи кретање које је уткано у путовање возом представља ново рођење / почетак кроз раскид лирског субјекта са пређашњим собом: „Попех се у воз, и као да у том тренутку / непозната тежина са мога спаде тела: лак и млад, гледао сам како на завијутку / бившег живота зграда остаје сиво бела“, док се у последњој наговештава одвајање вечног лика са стакла од тела у купеу: „одвојиће се, срећан и лак, на завијутку, / од тешког тела које седи на клупи, у кутку“. Завијутак из првог катрена и тежина која припада ранијем животу, као означавање посебне животне трансформације / фазе, у завршном терцету попримају метафизичка значења у виду коначног завијутка на коме се дух ослобађа тежине тела, и тако сугеришу завршетак (физичког) живота али и неуништивост песничког духа. Песниково тело део је различитих прозаичних *живоша*, међутим песников дух неповређен пролази кроз те прозаизације све до тренутка коначног ослобођења. Отуда путовање возом постаје симбол песниковог / животног пута, док се прозорско стакло показује као простор тријумфа духа „који може где хоће“ и пораза тела „које мора и где неће“, да се послужимо самим Максимовићевим речима и увидима.

На почетку анализе овог сонета скренули смо пажњу на могућу разлику између прозора у соби и оног у возу, као на разлику између фиксне и покретне тачке гледишта. Међутим, на самом крају дошли смо до закључка да је прозор заправо огледало, а лик који се у њему препознаје показује се претежнијим од пејзажа у протицању, што нас наводи на помисао да *песнички прозор* у Максимовићевој поезији, упркос различитим формама и амбијентима у којима се јавља, стално наговештава чврсту и непромењиву природу песничког погледа на свет.

Сонет „Која је то птица на мом прозору“ уноси нову *непознају* у стваралачку једначину Макси-

мовићеве поезије. Песников поглед сада добија друштво / препреку у виду мистериозне птице:

Перје има, не дрхти. Озбиљан, строг, кљун.
Крила уз тело, у ставу мирно шетка.
На хладан симс бачен црни свемирски трун.
Бдије, а није отац, мајка, ни тетка.

Максимовић ће о овој песми говорити и у једном интервјуу, истичући притом да се тумачења нису нужно слагала приликом одређивања природе птице која се у њој јавља. Због тога је и он сам осетио потребу да додатно разјасни тај мотив:

Морао сам да узмем птицу, која прво романтично или идеално лети, високо, а онда постане препрека нашем покушају да гледамо свет, при чему, уосталом, није сигурно да смо, и пре те птице, то успевали, нити да ћемо, касније, успети (Максимовић 2001а: 152).

Имајући на уму аутопоетички потенцијал који мотив прозора доноси у Максимовићевим песмама, као и цитирани песников исказ / тумачење, покушаћемо да романтични / идеални лет птице а потом и препреку коју она представља, јављајући се као стражар песниковог „покушаја да погледа свет“, протумачимо као стваралачку анксиозност у сусрету са идеализованим представама књижевне традиције, односно песникових претходника.

Ову тајанствену силу са којом се сваки велики песник бори, Харолд Блум назива „херувим заклањач“: „он је јадни демон са многим именима (има их колико и снажних песника), али засада нека буде безимен, јер људи још нису нашли коначно име за анксиозност која спречава њихово стваралаштво“ (Блум 1980: 31). Осујећеност стваралаштва рађа анксиозност коју сваки песник тематизује на свој начин, па Блум прегнантно закључује: „херувим је стваралачка анксиозност“ (Блум 1980: 32).

Чињеница да се код Максимовића птица јавља баш на прозору који представља једну од основних позиција песничке самосвести у његовој поезији и да онемогућава један од основних стваралачких покрета те свести, оличен у чину гледања, сугерише да је ова птица-препрека Максимовићев „херувим-заклањач“ који може да представља великог песника претходника, или поезију уопште, који је прво „романтично или идеално“ летео, да би потом постао препрека „покушају (новог песника) да гледа(мо) свет“.²

Мистериозна птица не само да спречава песника „да гледа свет“, већ му она својим некадашњим летом не допушта да полети: „у сурим видицима, негде високо, / пера њеног лета још ваздухом плове“. Тако се немогућност (чистог) погледа показује као ускраћеност лета. Другим речима, да би се песник остварио као песник, односно да би метафорички узлетео, неопходан је *свој*, аутентичан поглед на свет. Немогућност лета која подразумева да је песнички субјект такође птица, додуше заточена, чиме се истиче разлика између птице стражара на симсу, која је некада летела, и птице-песника-у-покушају, онемогућене да свој лет оствари, Максимовић додатно појачава тако што важан (аутопоетички) топос своје поезије: собу, претвара у кавез: „у собном кавезу сапет“. То значи да прозорско окно уместо стакла добија решетке као својеврсну препреку *гледању*. (Прозор са решеткама, овога пута тамничким, срећемо у песниковом мини аутопортрету у песми „Вољење слободе“: „Може се доћи до решетке са тим именом, / кажу да га је дао сужањ у бесконачној ћелији / који четрдесет година / има оловку

2 Да је схватање песништва као борбе са утицајима блиско и Максимовићевом стваралачком искуству, сведочи и сам песник када говори о једном од својих важних претходника: „Бивајући опчињен Бранком Миљковићем, био сам и загушен њиме. Пошто сам морао дисати, морао сам ући у борбу са узроком гушења и тако сам, борећи се са Миљковићем, открио да у поезији могу да мислим на свој начин“ (Максимовић 2001б: 122).

и папир / као једини живот.“³) Долази се до сазнања да поглед песме никада није апсолутно чист, првобитан поглед, па се и рана тежња да се проговори „као зеленило у једном налету“ показује као немогућа због тога што је, како тврди Блум, сваки песник „познодошавши“, односно остављено му је да куша јабуку коју је „загризао као десети неко“ – да се послужимо Максимовићевом сликом. То значи да иза сваког песника стоји читав низ великих стваралаца или идеализованих представа о поезији, због чега се у њему јавља потреба да се „дође до чистог ваздуха“, да се „направи сопствена слобода“, да се дише и дишући ствара. Положај и статус песничке свести у Максимовићевом певању није толико условљен објективном стварношћу спољног света, већ својеврсним *аіоном* у који та свест ступа са књижевном традицијом која јој претходи. То је и разлог што се већ на самом почетку стваралачког пута јавио длакави упијач као симбол традиције која паралише, и свесно одабран сан, као припрема да се „боље будан буде“. Тиме се кроз привремену редукцију видног поља, односно кроз свесну суспензију спољног света, тражила могућност да се, у уметно направљеној самоћи, конституише песничка самосвест.

Тако уочавамо један развојни лук аутопоетске свести у Максимовићевом песништву, који се креће од осећања сопствене снаге и подређивања спољног света песничкој унутрашњости, преко „удвајања лирског субјекта“ кроз „откривање себе и предачког у себи“ до свести која *идеалности* традиције открива

3 Овде више није реч о кавезу, већ о тамничком прозору. Међутим, као што се решетка парадоксално назива слобода, тако је ћелија у којој сужањ проводи свој (стваралачки) век, и који је ту решетку именовао – бесконачна. Тиме се сугерише да је песнички позив нека врста заточења, у својој одељености од тзв. стварног живота, али истовремено и апсолутна унутрашња слобода. Тако прозор као простор граничних сусрета у Максимовићевом песништву тематизује још једну важну границу – ону између ограничености и бесконачности – која се овде реализује као парадокс слободе.

као страно ткиво које пружа отпор чистом погледу и испољава се као стваралачка анксиозност представљена као *сaiетшост*. Овај лук сведочанство је о метаморфози кроз коју пролази песнички поглед, односно само стваралаштво, и исказан је кроз мотиве прозора који потом постаје огледало, односно кавез / тамница.

Птица заклањач, односно прозорске решетке, представљају заправо препреке које нас доводе до феномена застртог погледа. У сусрету са препреком поглед има две могућности: да престане да буде поглед или да апсорбује препреку тако што ће је учинити унутрашњим садржајем свога гледања. На тај начин препреке заправо прерастају у подстицаје.

Типови застора – како се калио песник

Од полице до зида

Колико је чин гледања важан за конституисање песничке (само)свести, толико у Максимовићевој поезији подједнако важну улогу играју тренуци у којима поглед наилази на препреку која га омета или (привремено) онемогућава. Птица на симсу и решетке на позору, као део амбијента „собног кавеза“, односно тамнице из које се песник оглашава, представљају такве сметње које наговештавају да се песникова унутрашњост не сусреће само са објективном (равнодушном) екстензивношћу спољашњег света, већ и са силама које у виду активних препрека спутавају ослобађање песничке енергије тако што онемогућавају поглед да се конституише. Да би песник постао песник, он је принуђен да те препреке поунутрашњи, односно да их учини интегралним делом свога бића, а једини начин да то постигне јесте да их угради у свој начин гледања. Тада се препреке претварају у подстицаје.

Отуда је важно да испитамо природу таквих препрека, односно песничке слике и симболе којима су оне посредоване у Максимовићевом пес-

ништву, као и њихов утицај на конституисање чина који називамо песничким гледањем.

Најранија испољавања песничке самосвести, односно метапоетски тренуци Максимовићевог певања испреплетени су са дечјом перспективом и из ње проистеклим доживљајем света. Једна од темељних тежњи певања јесте да се свет и његови феномени сагледају кроз „први поглед“ којим се открива свежина почетка.

Шта је природнији задатак поезије него да открива детињство ствари, бића, појава, да баца „први“ поглед на њих, и да то чини речима – реч је била *на њочешку*. Први поглед увек открива чуда, зачуђен је, па је ваљда зато и дечји. А „дечји“ је зато што захтева, да би се дошло до њега, мање или више сложен рад на повезивању речи и скидању оклопа рутине са њих, и интуицију која почива на (прикривеном) знању (Максимовић 2011а: 141–142).

Иако је дечји поглед везан за *њочешке*, првобитна чуђења и открића, он у поезији није непосредно дат, већ се, парадоксално, може задобити само (хотимичним) погледом уназад. Наиме, речи којима се песник служи испрва нису његове, већ носе траг раније уписаних значења и различитих употреба. Оне заиста представљају „јабуку коју си загризао као десети неко“. Песник мора да их ослободи прозаичне очараности, односно „оклопа рутине“ и туђих значења у њих уграђених, да би им повратио оно што се наслућује као њихова првобитност. Тек када успе у том подухвату, речи заиста постају његове, па се тако првобитност у песничком свету заправо претвара у индивидуалну аутентичност. Отуда сваки песник гради или тежи да изгради сопствену првобитност.

Најранија човекова искуства која се у западно-европској култури узимају као пресудна за каснији живот, показују се посебно важним за песника. Баш зато приликом читања Максимовићевих стихова са

темама и мотивима карактеристичним за дечји поглед на свет никада нисмо сигурни да ли је реч о поетској артикулацији општих дечјих искустава или о формативним тренуцима песника у настајању. Теме одрастања и дечји доживљај света у овом песништву богате су аутопоетичким потенцијалом: као да се сугерише да је песник на почетку пута заправо дете са невиним погледима на стваралаштво и изазивачким и смелим поступцима којима покушава да се одреди у односу на околину. Међутим, ове песме истовремено показују и да је свако дете заправо песник који трага за „причама нешто друкчијим“.

Из природне упућености и контакта са светом одраслих проистичу различити неспоразуми, али и препреке / подстицаји који стоје на развојном путу детета. Слично томе и песник приликом формирања мора да савлада препреку / подстицај у виду света који га окружује, али и његових претходника, односно идеалне литерарне традиције.

У песми која почиње стиховима „Кад слабу дигнеш руку“ јасно се уочава неодвојивост и међусобна условљеност дечјег и песничког погледа на свет. Лирски субјект ове песме је дете које се налази у, условно речено, свакодневной ситуацији: покушају да дохвати књигу са високе полице: „Кад слабу дигнеш руку / над главу према полицама тврдим“.

Међутим, већ први стихови изграђени на контрасту „слабе руке“ и „полица тврдих“ уносе драматичност и емотивну напетост у лирски опис, чиме сугеришу да није реч о једноставној дескрипцији, већ да конкретни догађај у песми поприма симболичке димензије и вишеструка значења.

Отуда лирски субјект ове песме можемо означити као песника / дете у граничној ситуацији која истовремено представља одрастање, али и сусрет са литературом оличеном у полици са озбиљним књигама. Иако полица може да спада у реалан ентеријер дечјег одрастања, она није изабрана случајно, већ својом конкретношћу омогућава да се прича о

одростању удвоји и продуби аутопоетичком причом о формирању песника.

Полица се тако јавља као знак друкчијег постојања: у случају детета то је објекат из света одраслих, док је за песника симбол канонизоване литерарне традиције. Стога се она и показује као изазов који побуђује радозналост, односно захтева од детета / песника да му се покаже дораслим, за шта је потребан напор: „кад на прстима растеш / у празнину је ли тако“.

Карактеристична дечја радња пењања на прсте у покушају досезања нечега овде добија симболички израз тако што се означава као *раси* у *празнину*, чиме се ефектно дочарава неизвесност будућности која је пред дететом / песником. Пењање на прсте чини да дете заиста дословно постаје више, али *раси* има и своје пренесено значење, као процес одрастања. Да би неизвесну будућност испуни(л)о, дете / песник управо мора да (од)расте.

Отуда се полица јавља и као препрека која се не превазилази пуким природним развојем, већ искључиво песниковом / дететовом жељом и свесном намером, због чега се радња коју лирски субјект изводи у овој песми означава глаголом „залетео си се“. Као што у другој песми „бесконачност насрће на црту“, сада дете / песник излази „на црту“ свему ономе што означава свет који је изван њега. То су, истовремено, дела песникових претходника, заправо идеализована књижевна традиција, односно за дете неразумљиви свет одраслих са својим крутим правилима. Реч је, дакле, о препреци која се јавља на путу одрастања / формирања: „кад на твом путу у свет / стоји отпорна глупост дрвенарија // непомерљивих“.

Из перспективе онога који одраста полица симболизује овештала мишљења и крута правила па се тако показује као препрека на „путу у свет“ детета / песника. Ово је уобичајена фаза сваког одрастања, па и песничког. Завршна строфа ће овај бунтов-

нички поглед који полицу сагледава искључиво као препреку, продубити и трансформисати слутњом тајанствености: „бели листови заустављени у књигама / заувек у сталажама / ћуте тајне / међу строгим корицама је ли тако“.

Препрека се, дакле, показује и као тајна. Књиге су тајанствене и строге, због чега представљају позив песнику да одгонетне њихове тајне, односно да са њима ступи у сложен однос тако што ће свој живот преточити у поезију / књигу, баш као што дете у свом одрастању мора да испуни конвенције одраслих тако што ће им удахнути живот и учинити их непоновљивим личним искуством.

Дакле, препреке на које одрастање наилази носе амбивалентна значења и управо због тога представљају изазов на који је сваки песник, баш као и човек, позван да дâ свој одговор не би ли тако задобио аутентичност постојања.

Свет одраслих и свет књижевности показују се као тајновити и строги, изазивају на отпор али и подстичу *раси* у *йразнину*. На полицама стоје књиге које су обезбедиле своје место на пиједесталу, односно истине одраслог света за чије досезање је потребан напор. То је тренутак када почиње дететова борба са светом одраслих, односно песников агон са својим претходницима.

Свакодневна ситуација из дечјег одрастања претворена је у вишеслојну песничку слику са многоструким значењским могућностима, што је остварено *полегдом уназад*. Стога је важно напоменути да песнички глас и лирски субјект ове песме нису једно. Наиме, како је ово песма о одрастању, у њој се јављају сличности са билдунгсроманом у коме су догађаји важни за сопствено формирање исприповедани из перспективе већ одраслог јунака. Глас који гледа уназад у Максимовићевој песми посебно се открива у својеврсном рефрену на крају сваке строфе: „је ли тако“. Стога имамо утисак да се песнички глас обраћа млађем себи, са разумевањем и

симпатијом, али и са искуством које је накнадно стекао. Отуда је ово песма о осветљавању сопствених (песничких) почетака.

За разлику од ове песме, у сонету „Зид: Однос“ у питању је препрека са којом се сусреће већ зрео и формиран песник, односно онај који је „на небеса и пев птица свикао“: „када неко, усред јутарње шетње, / на небеса и пев птица свикао, / дође пред обрастао зид...“

Није, дакле, више реч о раним препрекама, *оџи-џорним дрвенаријама*, које стоје на путу формирања песника / детета, истовремено га подстичући и паралишући у његовој потрази за сопственим гласом. Феномен са којим се лирски субјект сада сусреће одређенији је и јавља се нешто касније на стваралачком путу, отприлике након двадесет и пете године – уколико поверење поклонимо Елиоту. Реч је заправо о традицији схваћеној и као минуло стваралаштво, али и историјско искуство:

када неко, у бегу из пометње,
стане пред ћутљив и строг зид, остао
траг градњи од којих свет је постао
(стуб временске везе, или праг сметње)

Пре свега видимо да оно што је почело као лагана *јушарња шейња* у првом катрену прераста у *беј из џомејње* у другом. На тај начин сугерише се да ситуација о којој је реч потенцијално носи већу егзистенцијалну тежину и судбоносније значење. Лирски субјект покушава да начини некакву промену. Реч је о напору да се побегне из једног простора изгубљеног поретка, односно дезоријентисаности, не знајући притом куда се бежи и шта се на томе путу може очекивати. Резултат таквих *бексџава из џомејње* увек је у опасности да се заврши радњом која се колоквијално означава *ударити (главом) у зид*. Субјект песме заиста је и наишао на зид, пред којим је додуше *сџао* пре него што је у њега ударио. Стајати-пред-нечим овде подразумева заправо

одмерити-себе-према-нечему.⁴ То је истовремено показивање / откривање сопствене природе и упознавање нечег другог са чиме се ступило у *однос*. *Помешња* подразумева кризу, а у њој се увек догађа критика субјекта, односно његово одмеравање, за шта је потребна чврста тачка у односу на коју је ту радњу могуће извести. Управо зид као „траг градњи од којих свет је постао“ представља такву референтну тачку. Субјект песме сада мора да открије какав је то зид, односно ко је он сам који пред њим стоји. Од тога зависи природа *односа* који се успоставља: да ли ће се показати да је реч о зиду-препреци у који се удара или зиду-временској-вези који отвара дубље перспективе и димензије.⁵ На самом почетку открива се да је зид *ћушљив и строј*, баш као што у претходно анализираној песми *листојови ћуше шајне у корицама стројим*. Иако полица и зид представљају другачије феномене, њих уједињује заједничка природа препреке / изазова у различитим фазама песниковог развоја. *Стројоси* и *ћушљивоси* сугеришу заправо тајанственост тих препрека, њихову стваралачку загонетку на коју је песник позван да одговори. У случају зида тајанственост је појачана његовом древношћу,⁶ подсећајући тиме не само на претходне ствараоце, већ и на насушност и првобитност стваралаштва као силе која твори (наш) свет. Отуда већ поменута запитаност песничке свести, дата у парентези, представља ли тај зид „стуб временске везе, или праг сметње“. Другим речима, да ли се јавља као *шајка ослонца*⁷ или препрека стваралаштву новог песника – јер деловање наслеђа може да испољи и свој негативан вид када његова

4 Сусрет са ћушљивим и строгим зидом подсећа на стајање пред строгим испитивачем.

5 За смисао ове песме може бити од значаја и чињеница да Максимовићева синтагма „стуб временске везе“ кореспондира са Павловићевим „стубом сећања“.

6 Већ истакнута чињеница да он представља знак „градњи од којих свет је постао“.

7 Максимовић на једном месту каже: „свако од нас нађе тачке ослонца у целокупној традицији“ (Максимовић 2001а: 175).

величина паралише и инхибира песников покушај да постане аутентичан стваралац који се самосвојно оглашава.⁸ Катрени се, дакле, завршавају дилемом, која се, у складу са традицијом сонета, разрешава кроз синтезу у терцетима. Ово разрешење започиње једним *зашто* којим се радња која следи истовремено показује као тајанствена али и значајна, подсећајући на ритуалне чинове: „зашто, он, тада, на јутарњој студи, / расте увис, ко биљка која хоће, / да прекорачи зид стасом самоће, // па онда на камен, на зида груди, / приљубљује ухо, да из хладноће / чује звекет мачева, крике људи?“ Унутрашња напетост песничког бића, која се открива у сусрету са зидом, није прерасла у неразрешивост која паралише и цепа, већ се наговештава сложена природа односа који песник успоставља са наслеђем. Међутим, зачуђеност са којом се радња која сугерише разрешење уводи у песму, као и недостатак било каквог објашњења њеног смисла (све је дато у наговештају) у исто време показују да крајњи узрок остаје тајанствен и несазнатљив. Тако је у овом сонету уместо резолутних исказа очувана упитаност над природом (сопственог) стваралаштва, односно показује се да аутопоетички моменти у Максимовићевој поезији нису исто што и програмска самооглашавања, већ аутентичан сусрет са тајном сопственог певања.

Расш у *йразнину*, из претходне песме, који означава почетно одрастање песника / детета, овде се претвара у *расш* у *самоћи* већ зрелог песника, односно његов покушај да тако *йрекорачи* препреку и пружи аутентичан одговор на изазов који традиција, заједно са историјским искуством, поставља на путу његовог развитка. Дакле, у обе песме реч је о песниковом формирању / сазревању у различитим фазама, што је означено чином *расша*.

Међутим, солипсизам није довољан за разрешење стваралачке загонетке. Песник мора да отво-

8 „Сваки аутентичан писац осећа књижевност у коју улази као стегу, и кад не говори о томе. И проналази свој пут слободе“ (Максимовић 2001а: 26–27).

ри слух за оно што из зида долази, односно оно што зид означава, а то су претходна стваралачка и историјска искуства. Другим речима, сасвим се превладавају уверења песника-у-одрастању да је препреку могуће прекорачити или срушити, и долази се до зрелих сазнања да је са њом потребно успоставити *однос*, што је сугерисано већ у називу песме. На тај начин назначена је могућност да аутентична песничка енергија интериоризује наслеђе са којим се сусреће и тако стваралачки наставља традицију у процесу који истовремено представља *прераспање* и *слушање*. Тиме је пронађен начин да традиција опстане као *стиуб временске везе*, али и да буде прекорачена као *праї смеиње*.

Звекетї мачева и *крици људи* упућују на прошлост и на значај историјског искуства за стваралаштво. Самоћа је једно од основних стања (модерне) поезије и у Максимовићевом песништву важна тема,⁹ али и битан услов конституисања песничке свести. Међутим, у другој половини 20. века солипсистичким доживљајима савременог певања снажно се супротставила реалност историјских искустава. Однос песничке самосвести и историје у овом Максимовићевом сонету јавља се као загонетка, али и важна фаза у песниковом развоју. Када тако поставимо ствари, зид из ове песме показује се близак зиду фресака које су песници послератног модернизма откривали у манастирима. Наиме, код Васка Попе, Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Ивана В. Лалића, једна од типичних ситуација јесте бег лирског субјекта из профаних простора савремености у просторе у којима се налази очи у очи са историјом и стваралаштвом као временском везом и уточиштем, баш попут Максимовићевог *беїа из ѿометїње*. Довољно је само да се подсетимо почетка *Усїравне земље*: „Приспео сам с пута / Прашњав и гладан / И жељан другачијег света“. У сакралним просторима у које су се склањали, послератни модернисти откривали су, попут Максимовића, и *сенке*

9 Видети рад Немање Каровића у овом зборнику.

давних *йретињи* („чујеш ли коњицу ноћи“ / „Мана-сија“ – В. Попа/) али и *йраї* претходних *йрадњи*. Као што Максимовићев јунак стоји пред зидом, тако су и они стајали пред фрескама, и тим чином истовремено сагледавали своју колективну прошлост, али се и излагали њеном погледу, бивајући одмерени вредностима те прошлости. Поглед (са) фресака често је био загонетан и строг,¹⁰ баш као и зид из Максимовићевог сонета. Отуда можемо закључити да Максимовићев зид, попут фресака послератних модерниста, представља чврсту тачку која у тренуцима духовне *йометиње*, односно кризе пружа јасна мерила за сопствено сагледавање и оријентацију.

Иако је поетика Максимовићевог певања удаљена од поетике послератних модерниста, његов сонет нам показује да се однос историјског искуства и модерног песништва јавља као стална загонетка на путу песничког формирања различитих генерација српских песника, односно да је то тема која наставља да траје и након послератног модернизма.

Истовремено сусрет песничке самосвести и историјског искуства, односно традиције, јавља се као тајна самог стварања на коју није могуће одговорити, отуда разрешавајуће строфе почињу са „зашто“. Тајанственост не припада ни зиду нити ономе који пред њим стоји, већ, изнад свега, *односу* који се између њих успоставља. Сусрет са зидом тренутак је у коме се *небесима* и *йеву йишица* из почетних стихова сонета придружују *звекети мачева* и *крици људи* у завршним терцетима, при чему није реч само о метапоетичком тренутку у коме се сагледава природа свога певања, већ и наговештај да се сама природа тога певања мења и богати додатним нивоима. Наиме, зид са својим мачевима и крицима представља наговештај да ће историјске теме добити више простора у Максимовићевој поезији. Песник ће наставити да расте увис у самоћи,

10 „Срдити анђеле на ивици чистог пламена / Ваздух се пали, згрчен, од твог погледа што памти / Заборављено...“ (Иван В. Лалић „Фреска“).

али никада неће престати да ослушкује гласове из зида. Они ће се повремено дискретно јављати у његовој поезији, као наговештаји, док сасвим не сазру и песник на стваралачки аутентичан начин (што не би могао да није растао у самоћи увис) проговори тим гласовима из зида који ће се – у књизи *Бол* – јавити у виду споја породичне и историјске трагике.

Можда баш овај раст у самоћи чини Максимовићеву лирику издвојеном. Иако у себе упија искуство света око ње, она никада не пева по налогу света, већ по некој мери унутрашњих, мистериозних призива и зрења.

Тако у различитим Максимовићевим песмама уочавамо на који начин се песничка самосвест односила према изазовима на путу свог формирања, односно како је разнородне препреке интериоризовала и тако богатила сопствено стваралаштво.

Слобода (од) традиције

Од самих почетака Максимовићевог певања питање слободе јавља се као кључно. Оно је стога и честа тема песникових аутопоетичких записа и промишљања о сопственом певању. Заправо, један битан део Максимовићевог опуса може се посматрати као покушај освајања слободе да се буде песник. Отуда је питање слободе један од основних аутопоетичких тренутака Максимовићевог певања, односно сами услов тога певања.

Међутим, шта представља слобода у песништву и како се она постиже?

Стваралачки импулс Максимовићеве песничке свести убрзо се сусрео са спољашњим светом оличеним у песничкој продукцији времена у коме „се песник обрео“, али и у књижевној традицији као таквој. Заправо, тај стваралачки нагон поистоветио се у раној фази са потрагом за изласком из загушујуће атмосфере. Слобода је подразумевала откривање сопственог аутентичног гласа. Међутим, као што,

по Блуму, не можемо поистоветити оригиналност и величину једног песника, тако и у Максимовићевом случају питање слободе не можемо свести само на трагање за посебношћу. На то упућује и сам песник када каже:

А лакше је и много мање опасно уочити нечију посебност него слободу. Уочавање и описивање слободе тражи да се дубље закопа и прекопа тло из којег ниче (Максимовић 2001а: 144).

Дакле, слобода није исто што и апсолутна оригиналност која се, баш као и подражавање, показује као наивност. Слобода заправо подразумева сложене везе и односе које песничка свест истовремено доживљава као *шајчке ослонца* али и *пријиска*. Управо од успешног решења ове дихотомије зависи и сама (песничка) слобода.

Могућност гледања као симболичког чина којим се конституише песничко биће и загонетна природа препрека које тај чин ометају, један је од начина на који се одвија процес *прављења* слободе у Максимовићевом песништву. Поглед је истовремено наговештај суверености песничке свести, али и сусрет са феноменима који њено ширење настоје да ограниче, па чак и пониште. Отуда је било важно да прво испитамо значај чина гледања и његова многострука (ауто-поетичка) значења, а потом функцију и смисао препрека у сусрету са којима се поглед мењао. Тако смо открили да су препреке биле истовремено поља притиска на песничку индивидуалност, односно на саму песничку егзистенцију, али и тачке ослонца које су песнику омогућавале да открије сопствену природу и на сложенији начин оствари своју слободу. Другим речима, за развој песничке самосвести подједнако је била важна могућност гледања као и тренуци у којима је она била (привремено) онемогућена различитим препрекама.

Феномен препреке поприма бројне облике у Максимовићевој поезији и није нужно повезан

само са погледом. Међутим, нас су занимала управо аутопоетичка значења чина гледања, и тренуци његове осујећености. Из те перспективе свака препрека показала се као задатак и изазов са којим се песничка свест суочавала: од спољног света, преко идеализоване књижевне традиције до историјског искуства. Истовремено, ове препреке обележавале су различите фазе у песниковом развоју, од почетних оглашавања до његових зрелих трансформација. Тако смо кроз метаморфозу мотива везаних за чин гледања (прозора који се претвара у огледало а потом и решетке кавеза) и препрека са њим у вези (птица, полица, зид) покушали да оцртамо један од развојних лукова аутопоетичке свести у Максимовићевој поезији, односно одређени комплекс стваралачких проблема са којима се она суочавала, као и начин на који их је превазилазила.

Једна од препрека јесте књижевна традиција или књижевност уопште, односно борба песника са тлом из кога ниче. Наиме, како смо у досадашњем тумачењу нагостили, следећи при томе и одговарајуће Максимовићеве исказе, традиција песника истовремено надахњује и спутава, другим речима – она је истовремено *шачка ослонца* и *шачка пришиска*. Управо из тако доживљене традиције рађа се и питање слободе, која се код песника какав је Максимовић парадоксално јавља као слобода *од* традиције, али и слобода *кроз* традицију. Отуда испитивање поетичке слободе истовремено значи покушај сагледавања песниковог односа према наслеђу које му претходи и његовог непоновљивог стваралачког поступка којим он то наслеђе трансформише, односно ступа на путеве који пре њега нису постојали. Слобода се дакле не осваја, нити добија, јер у сложеним односима између песника и целокупне књижевности пре њега, слобода заправо не постоји док је сам песник не створи: „Нико нам ту слободу не може дати, нити нам 'борба' за слободу може помоћи, слободу морате *умети* да направите“ (Максимовић 2001а: 149). Отуда се сам

чин (песничког) стварања, када је успео, показује као слобода.

За песника традиција представља истовремено спој ограничења и идеалних вредности. Песничка слобода се тако одређује према чврстој тачки, али је приморана и да савлада ограничења на која наи-лази. Тај однос слободе и традиције код Максимовића се можда најупечатљивије оцртава у сонетној форми, о чему је и сам песник говорио:

Мислим да је тајна сонета у парадоксалној вези зако-на и слободе: он је складна и продуктивна равнотежа закона и слободе, задатих ограничења и неограниче-них могућности стваралачке градње. Сонет, дакле, пружа слободу и препреку коју слобода мора да сав-лада – да би била слобода, а не анархија (Максимо-вић 2001а: 148).

Дакле, без препреке нема ни слободе, као што без традиције нема праве стваралачке индивидуал-ности. Једноставно, да би се песник конституисао као песник, он нужно мора да се (само)одреди у од-носу према наслеђу на коме је формиран, чак и ако је његово поетичко усмерење у знаку побуне, или управо највише тада:

Свако од нас наслања се на књижевну традицију, чак и кад то свесно не жели. Као легитиман део проце-са писања мора се прихватити и побуна против на-слеђа: ако је ваздух родне куће устајао и гуши ме, пожелешу да изађем, али ће навике и слике стечене у њој поћи са мном. И побуну ћу обликовати према сликама које је наслеђе окачило на зидове мог бора-вишта (Максимовић 2001а: 175).

Као место притиска, традиција може да гуши, баш како је и Максимовић описивао своје песничке почетке одређујући их као жељу да изађе из устаја-лог ваздуха тадашње књижевне продукције. Тако се традиција може јавити у виду „херувима заклања-

ча“, односно као „демон континуитета“ који „својом кобном чаролијом баца садашњост у тамницу прошлости и своди свет разноликости на сивило једноликости“ (Блум 1980: 34). Другим речима, традиција се показује као сила која песнику онемогућава да *пронађе себе*.¹¹ Међутим, да би се песник пронашао као песник, он то не може да учини изван књижевности, већ једино кроз њу, кроз својеврстан *ајон* у који с њом ступа.

Блум разбијање чини традиције и ослобађање од прошлости види у прекиду. Сваки велики песник, без обзира колико је чврсто повезан са наслеђем, мора да направи стваралачки дисконтинуитет којим превазилази традицију тако што је искривљује: „позеија мора да нађе своје место у дисконтинуалном свету, који мора да створи (као Блејк) ако га нема. Дисконтинуитет је слобода“ (Блум 1980: 34). Отуда се дисконтинуитет у песништву може јавити и као слобода, под условом да није празан дисконтинуитет, несвестан својих веза са наслеђем.

Овде се показује разлог честог позивања на Блума. Наиме, питање песничког стваралаштва амерички критичар види као проблем слободе, означене као дисконтинуитет који се не може никако другачије (за)добити осим тако што ће се створити, баш као што и код Максимовића слободу песник мора „умети да направи“. Дакле, и Блум и Максимовић сагласни су да слободу песник *мора* да створи. Тиме је за правог песника традиција неминовност, међутим не само као подстицај, већ и као нешто што „гуши“ и буди жељу за изласком, односно као препрека. Управо тако се поетичка слобода код Максимовића показује истовремено као слобода од традиције, али и слобода обликована средствима саме те традиције.¹² Песничко стварање представља

11 „Открио сам, тако, да тражим себе, а не књижевност“ (Максимовић 2001а: 10).

12 „Књижевни производ је спој свега онога што у књижевности већ постоји и личне потребе човека да нешто слободно (своје) уради“ (Максимовић 2001а: 176).

дисконтинуитет и дубоку оданост истовремено. Једини начин да песник постане песник, али и да остане веран традицији, јесте излазак из ње.¹³ Реч је о плодотворном дисконтинуитету где излазак није раскид и заборав, већ сећање и нови живот истовремено.

На основу анализе неколико мотива који се јављају у песмама из различитих стваралачких периода и једног општег осврта на проблеме који нам се чине важним у процесу саморазумевања песничке свести Максимовићеве поезије, покушали смо да покажемо да се она формирала у кретању од самоће и упућености на себе преко агона са књижевном традицијом, до стваралачке апсорпције спољног света и историјског искуства. Реч је заправо о метаморфозама и ширењу те свести, односно о неповљивим чиновима њеног освајања слободе.

Извори

- Максимовић 2000: Мирослав Максимовић. *Изабране њесме*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Максимовић 2001а: Мирослав Максимовић. *О књиџама и живојш*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Максимовић 2001б: Мирослав Максимовић. „Скица за фотобиографију, Аутобиографски запис“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова. Ур. Славко Гордић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска. 105–128.

Литература

- Блум 1980: Харолд Блум. *Анџиџеџичка криџика*. Прев. Маја Херман-Секулић. Београд: Слово љубве.
- Паовица 2011: Марко Паовица. „Заводљивост свакодневице“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“. 75–127.

13 Овде мислимо на унутрашње процесе у самом песнику и његов амбивалентан однос према наслеђу и претходницима, а не на декларативне брзоплете раскиде са традицијом у програмским текстовима авангардних стваралаца.

MAKING OF THE FREEDOM – AUTOPOETIC MOTIFS
IN THE POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

This paper analyzes the motifs related to the act of looking in different phases of Maksimović's oeuvre. First and foremost, it is about the window as a place where the poetic consciousness is constituted in Maksimović's poetry, and about the obstacles that impede the uninterrupted view, such as a bird on the window sill, a book shelf, or a wall ruin. We detected metamorphoses through which the motif of a window undergoes by turning first into a mirror and then getting bars as an obstacle to the poet's view. The phenomenon of an obstacle is expressed in other poems through the book shelf and wall ruin, which represent the canonized literary tradition and historical experience, that is the challenges the poet must face in their own development. We noticed the obstacle in the view possesses an ambivalent nature in Maksimović's poetry, appearing potentially as a point of pressure but possibly also as a point of support. Maksimović's poetic consciousness interiorizes these obstacles by building them into its way of looking and, in that way, it overcomes them as points of pressure, revealing them simultaneously as points of incentive. In this manner, Maksimović started his development as a poet of a distinctly solipsistic experience, who absorbed into his own loneliness different topics brought by literary tradition and historical experience, and, in this way, created a complex and authentic poetic work. This is why his oeuvre is a testimony to a distinct autopoetic freedom that does not appear as a freedom from tradition, but a freedom through tradition.

Key words: autopoetics, window, the act of looking, obstacle, wall, shelf, tradition, freedom, historical experience, outer world

Ана КОЗИЋ

Филолошки факултет Универзитета у Београду

ana.kozic@hotmail.com

КРОЈЕЊЕ ПЕСМЕ:
ВИДОВИ (АУТО)ПОЕТИЧКЕ СВЕСТИ
У КЊИЗИ ЦРТАЊЕ СТВАРНОСТИ
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Сажетак: Рад се бави проучавањем поетичких и естетичких ставова Мирослава Максимовића, који долазе до изражаја у песмама из песничке књиге *Цртање стварности*. Посебна пажња посвећена је (1) тумачењу песама са аутопоетичким исказима и израженом песничком самосвешћу у овој збирци (песме попут „Шетање кејом“, „Вољење Слободе“, „Цртање стварности“, „Време Старих Песника“), (2) издвајању интертекстуалних веза и различитих видова комуникације са српском песничком традицијом (посебно са Стеваном Раичковићем и Васком Попом), (3) повезивању песама из књиге *Цртање стварности* са експлицитним ставовима песника, израженим у есејима и разговорима, превасходно сакупљеним у књиге *Скривени њосао* и *Велики њосиор слободе*, (4) откривању и истицању поетичких константи у поезији Мирослава Максимовића. Издвајањем различитих видова аутопоетичке свести у песничкој књизи *Цртање стварности* рад покреће и питања песничког односа према традицији, историјској и културној прошлости, али разматра и посебан однос између стварности и поезије, који представља препознатљиво обележје књижевног стваралаштва Мирослава Максимовића.

Кључне речи: Мирослав Максимовић, *Цртање стварности*, (ауто)поетика, песничка самосвест, песник, стварност, поезија

Тематски круг песничког дела Мирослава Максимовића обележила је потреба да се у поезији прикаже савремена свакодневица, испуњена *животним радостима и тешкоћама*, са искуствима ситних промена али и крупних историјских догађаја на колективном и личном плану.¹ Ове теме обogaћене су и константним проблемским разматрањем значаја поезије, као и односа између поезије и стварности. О овоме сведочи и Максимовићево системско развијање и допуњавање претходних збирки, приређивање и груписање постојећих песама у нове облике и форме, што је код овог песника честа појава.

У овом раду пратићемо манифестовање (ауто)-поетичке свести у песмама из књиге *Цршање стварности*, имајући у виду да ове песме у контексту целокупног песничког стваралаштва Мирослава Максимовића отварају могућности за утврђивање поетичких константи његове поезије.

У средишту пажње наћи ће се оне песме из књиге које су обележене својеврсном песничком самосвешћу, и у којима до изражаја долазе Максимовићеви поетички и естетички ставови. Посебна пажња биће посвећена експлицитним аутопоетичким исказима песника, коментарима на сопствено дело, разговорима итд. У том смислу се, по значају, издвајају књиге *Велики њросћор слободе* и *Скривени њосао*. *Велики њросћор слободе* састоји се из песничких интервјуа, његових есеја и беседа, а посебну

1 Ова одлика Максимовићевог песништва вишеструко је препозната у литератури: Драган Хамовић истиче да је за Максимовићеву поезију карактеристичан простор „урбане свакодневице“ (Хамовић 1999: 145), Марко Паовица такође указује да Максимовић у баналном и свакодневном открива необично и несвакидашње (Паовица 2011: 104), Васа Павковић издваја присност у приказивању наизглед тривијалних збивања (Павковић 2011: 72), а Александар Лаковић истиче: „Песништво Мирослава Максимовића, успешно јавно започето још 1971. и 1972. године, одликује самосвојност, необичност, зачудност, осећај за меру и склад, игривост слика-представа и значења, ослањање на апсурд свакодневног, али и прошлог у лику традиције и литературе, уз присуство иронијског и зачудног дискурса“ (Лаковић 2019: 28).

драгоценост ове књиге чине Максимовићева ишчитавања српске песничке традиције (ту су текстови о Десанки Максимовић, Стевану Раичковићу, Матији Бећковићу, Слободану Зубановићу, Бранку Ћопићу итд.), док књигу *Скривени посао* сам аутор дефинише као крими-роман о судбини поезије у савременом свету, упућујући на то да је песничко стварање „скривени посао“ – израз који је Максимовић позајмио од другог великог (и њему блиског) песника, Стевана Раичковића.² У складу с тим, у овој књизи могу се наћи многи поетички текстови који пружају увид у „песничку радионицу“, откривајући стварне догађаје и анегдоте из песниковог живота које су послужиле као искра за стварање песама. Многе од тако насталих песама нашле су своје место у песничкој књизи *Цршање стварности*, па ови текстови могу помоћи у њиховом разумевању и тумачењу, како то и сам песник истиче:

Поетички текстови су откривање у скривеном послу. Суштину посла не могу да открију, ма колико се његови аутори трудили и били паметни, али могу да помогну нама да, као поарои-читаоци, приђемо скривеном послу читања поезије (Максимовић 2014: 135).

Песничка књига *Цршање стварности* састоји се из двадесет и једне песме односно три дела, с тим што се у првом и последњем делу налази само по једна песма, као увод и закључак целокупне књиге. Све песме, осим последње, у наслову имају синтагме са глаголским именицама (а то је случај и са насловом књиге) – „Сечење букве“, „Гледање моста“, „Прављење вина“, „Дување ветрова“, „Хва-

² О поетичким везама и песничком дијалогу између Стевана Раичковића и Мирослава Максимовића писано је најчешће поводом Максимовићевог сонетног венца *Скамењени*, али Јован Делић истиче да Раичковић није био само Максимовићев старији пријатељ и сарадник, већ да је био његов песнички узор, те да би се читава једна студија могла посветити дубљем разматрању односа између поетика ова два песника (Делић 2019: 8).

тање дима“, „Ловљење рибе“, „Читање књига“ итд. Поред песама које су нове, и писане посебно за ову књигу, ту се налази и песма „Гледање моста“ из раније књиге *Сећања једној службеника*, што сведочи о системском надограђивању тематских и поетичких проблема у поезији Мирослава Максимовића.

Готово све песме имају и такозване коауторе – личности које су својим делом, саветима, животима инспирисале песника на стварање, а међу њима су глумци, редитељи, књижевници, и други песници. У вези с тим, принципи песничке самосвести Мирослава Максимовића у овој збирци огледају се и у комуникацији са српском песничком традицијом – првенствено је то песнички дијалог са Васком Попом и Стеваном Раичковићем, али је значајно и присуство интертекстуалности и цитатности у песмама из ове књиге. Један од илустративних примера овог поступка јесте песма „Вољење Србије“ у којој Максимовић упућује на саме врхове српске родољубиве поезије: Оскара Давича, Тина Ујевића, Владислава Петковића Диса, Јована Дучића и Доситеја Обрадовића. Без препознавања њиховог присуства песма је осиромашена, а њено потпуно разумевање онемогућено. Избор који песник прави из песничке традиције којој припада, сведочи о његовим поетичким ставовима и сензибилитету. Уз ослањање на врхове родољубиве поезије у српској књижевности, Максимовић успева да реши проблемско питање о томе како написати родољубиву песму у савременом свету: родољубље потиче из љубави, па и родољубива песма постаје љубавна.³

У многим песмама ове збирке пише се о човековом раду рукама, било да је у питању сађење, ловљење, прављење вина итд. Ова одлика збирке

3 „И збиља, ако се име Србије замени неким женским именом (то се сугерише помињањем Југ-Богданове 'миле миљезнице'), песма се може читати као љубавна, чак се тако и Доситејеви Сербљи возбудити могу. Да ли је субјекта песме погледала жена зеленим језерима својих очију, или Србија очима својих зелених језера?“ (Максимовић 2017: 264).

сведочи о потреби да се човек приближи првобитним начинима стварања, да физички обнови своју повезаност са земљом, и да кроз опипљивост стварања посведочи о нематеријалном.⁴ Пише се о свакодневним пословима у животу савременог човека, али се о свему томе говори у поезији која надилази тренутне околности, дајући им вечна и универзална значења. Као пример може послужити песма „Мирисање ружа“: кроз опис сађења ружа говори о лепоти, вези са прецима и исконској повезаности човека са природом. Руже не интересују пензије, сахране, савети стручњака или други сегменти свакодневице – руже су безинтересне, њима је лепота циљ сам по себи.⁵ Поред тога, руже су залог спокоја који ће се, можда, достићи у смрти, а који је наговештен у лепоти, мирису и животу ружа:

да нам улепшају старост,
да мирно легнемо под руже,
међу своје који нас радосно чекају,
да гледамо одоздо корење ружа
које у ваздуху слободно миришу.
(Максимовић 2012: 52)

У књизи *Велики њросџор слободе* налази се текст „Смисао ружа“ који сведочи о реалном збивању које

4 Ову одлику књиге *Цршање стварности* истакао је и сам песник у разговору који је са њим водио Милош Милишић за *Повељу* 2015. године: „Већ при првом читању, може се приметити да у *Цршању стварности* има много описа рада, производње, конкретних послова. Мењање крова, ловљење рибе, гајење винограда и прављење вина, узгајање ружа... Можда је то потреба поезије да се супротстави данашњој стварности. Та стварност је похрлила у виртуелност: виртуелни послови, виртуелни новац, виртуелно дружење, е, онда ћу ја, каже поезија, да се вратим послу који се ради рукама и производима који се могу опипати“ (Максимовић 2017: 263).

5 Радивоје Микић истиче да се у књизи *Цршање стварности*, између осталог, „[...] љубав према народу и простору на коме он живи може повезати са наклоношћу према различитим облицима лепоте, према различитим изворима задовољства и среће – од којих један може бити и узгајање и мирисање ружа“ (Микић 2018: 119).

је песника инспирисало на размишљање о ружама, и настанак ове песме. Песма „Мирисање ружа“ потекла је од стварног сађења ружа, које је иницирала песникова супруга Искра Максимовић, те не изненађује што се управо она појављује као „коаутор“ ове песме. Кренувши од једног свакодневног догађаја као што је припремање баште и сађење цвећа, песник је успео да у тим радњама пронађе виши смисао, и да то преточи у песму:

Руже, дакле, постоје. Постојале би и без нас, људи. Као што бисмо, вероватно, и ми постојали да ружа нема. Али пошто постоје, за нас је веома добро што знамо да постоје. И у јесен, кад нестају у сну природе, и зими, док спавају, знамо да су руже и њихова лепота део нашег живота. Када сам писао песму „Мирисање ружа“ – а не би је било да није моје жене и њених ружа, те је зато, а и због њених каталога из којих сам покупио имена ружа, она коаутор песме – био сам свестан да је у Србији (која је општа тема *Цршања стварности*) богат живот ружа (Максимовић 2017: 340).

Ово је само један од примера који илуструју како у овој песничкој књизи долази до превођења стварности у поезију, што се сугерише већ и самим насловом – *Цршање стварности*.

О посебном односу између стварности и поезије, конкретног и апстрактног, на својеврстан начин сведочи песма „Вољење Слободе“. То је песма о слободи као појму, повезана и са стварном женском особом, глумицом која је присутна као коаутор – „по Слободи Мићаловић“. Песма почиње запитаношћу лирског субјекта о томе како се уопште може доћи до слободе. Потом следи каталог лако приступачних појмова са тим именом – кафана Слобода, робна кућа Слобода, споменик, глумица Слобода Мићаловић итд. Лирски субјекат се, међутим, пита како се може доћи до Слободе као појма, а не личног имена – зато се и пише великим словом.

У последњим стиховима поезија се открива као једини преостали простор слободе, а човек слободан само онда када пише.

У књизи *Скривени њосао* налази се текст под насловом „Како написати песму о појму“; он открива процес стварања песме „Вољење Слободе“. Објашњава се како један стварни тренутак из песничког живота – гледање телевизијске серије у којој водећу улогу тумачи глумица Слобода Мићаловић – буди у песнику идеју о песми, описујући при томе потешкоће са којима се песник суочава у настојању да напише песму о појму као што је слобода и да је, поред тога, повеже и са стварном женском особом која је то писање подстакла. Одговор на питање *како сјојити конкретнo и универзално* песник је пронашао угледајући се на ликовну уметност. Попут сликара, он је одлучио да речима нацрта (баш у песничкој књизи која носи наслов *Цршање стварности*) Слободин осмех, и да полазећи од њега открије простор метафизичког појма слободе:

Осмех је метафизика лица. Он лик са фотографије за личну карту изводи у неку другу димензију, пуко физичко постојање претвара у живот, пун значења. Слободин осмех чини њено лице лепим и особеним, одвлачи га у некакву метафизичку дубину у којој се слободно спајају два времена – време имена по коме је добила име и време њеног имена – и наговештава да је у добијање тог имена-појма умешано нешто јаче од случајног очевог расположења. Као да осмех, спајањем очију и зуба у примамљиво а неописиво светлуцање, упућује на божанску безвременост која се у људским мерама претвара у будућност и хоће да каже: ја сам слобода (примамљива а неописива). Ухватим у речи такав опис осмеха, и та слика одмота, одмах, читаву песму, до краја (Максимовић 2014: 122).

Почетак песме представља, дакле, вербални опис, вербалну транспозицију чулне појаве портрета глумице (првенствено њеног осмеха), а одговор

на питање шта је песник у том осмеху видео, води у дубље разумевање не само онога што је описано, или става описивача, већ и природе тога описа. Дескрипција осмеха „што унутрашњим луком / спаја зубе и очи / у светлуцање непознате будућности“ (Максимовић 2012: 11) претвара се у непрекидно и емотивно набијено трагање за инхерентном и скривеном поруком о слободи. У том смислу у песми се може пратити како се од почетка мења песничка позиција, све до откривања слободе у самом чину писања на крају песме – слобода је поезија.⁶

Песма „Шетање кејом“ проблематизује однос између живота и поезије, стварности и уметности, приказујући тај однос у тензији између тишине (мировања) и дешавања (пролазности):

Песници чезну
да живот додирну.
Јер не умеју да живе.
Понекад у песми учини им се
да су га такли,
у истом трену живот се одмакне,
у поглед тајанствене црнке склизне
или у врапцу одлепрша.

(Исто: 21)

Живот позива песнички субјекат на изражавање и интерпретацију, истовремено се удаљујући сваки пут кад лирски субјекат помисли да га је до-

6 Књига у којој су сакупљени песникови разговори, есеји, беседе носи, индикативно, управо наслов *Велики њросћор слободе*. Слобода се у готово свим текстовима (на неки начин) доводи у везу са поезијом, а као пример односа између ограничења и слободе Мирослав Максимовић објашњава форму сонета, који је обележио његово песничко стваралаштво: „Поезија је један од ретких људских великих простора слободе. И сјајан пример односа слободе и ограничења. Узмимо пример сонета. Имате ли, у историји, државу која је толико векова, као сонет, остала у истим, чврстим и непромењивим границама, са тако јаким, тиранским правилима понашања, а да је у тим границама толико слободе за све то време упражњавано? Када би људи умели да дођу до слободе на начин поезије, о слободи се више не би причало. Сви бисмо били слободни“ (Максимовић 2017: 176).

сегнуо, а кроз песнички израз и форму открива се и субјективност песничког субјекта – интерпретатора живота који шета голубачким кејом покушавајући живот да ухвати корацама, кад већ не може стиховима. Лирски субјекат ове песме истовремено покушава да продре у суштину живота, али и у суштину креације којом се изражава од унутрашњег ка спољашњем. Тема читаве песме открива се у одговору на непостављено питање представљачког потенцијала: може ли поезија (или уметност, независно од средстава које користи) достојно и верно представити живот и све његове појединости. Став лирског субјекта ове песме открива се у исказу да песници *узалуд* покушавају да стиховима додирну и ухвате живот. Проблем времена и одсуства постаје један од основних проблема у покушају да се живот ухвати. Парадокс уметности (па и поезије) лежи у томе што она ослобађа од пролазности, али истовремено осуђује на заточеност у једном тренутку – лишеност пролазности и смрти постаје и лишеност свих уживања и сласти живота. Живот је константно мењање, недостајање, пролазност, одсуство са свешћу о присуству негде другде, и зато је у стиховима неухватљив. У питању је одсуство лепоте која се слуги и наговештава, са надом да ће се испољити можда у поезији:

На кеју као ни у животу
нема лепих жена
оне су негде другде,
из школе, цвркутом, прођу девојнице
које ће постати лепе жене
и отићи негде другде.

(Исто: 22)

Слике свакодневице – шетња кејом, пси луталице, незадовољни пензионери, Европа с друге стране Дунава, кафански разговори – претапају се у стихове и постају упечатљиве песничке слике о томе како се поезијом не може додирнути живот, иако је то оно чему песници теже. С друге стране, о недо-

стижности живота стиховима пише се управо стиховима у песми, чиме се сугерише дубљи смисао и наговештава моћ и неопходност поезије, чак и ако нема довољно доброг и аргументованог разлога за њено постојање. Или можда баш зато.⁷

За праћење и тумачење видова аутопоетичке свести у овој књизи посебно треба издвојити песму која за коаутора има Васка Попу, и према којој и цела књига носи наслов: „Цртање стварности“. Ова песма упућује на одлике Попине поетике, изражавајући истовремено и песничке ставове Мирослава Максимовића, те доприноси осветљавању додирних тачака између ова два песника. Читава песма састоји се из упутстава о томе како бити песник и на који начин у поезији представити стварност:

Узми мало празне приче,
Добро је упакуј
Са доста шарених врпци,
Што више,
Да се нико не сети да погледа унутра.
(Исто: 26)

Упутства и императиви (*узми мало празне приче, узми један предмет, узми једног човека, крени изнова* итд.), као и ведар, шаљив тон којим се описује нешто озбиљно, једноставност и дубина песничке

⁷ У разговору који је са песником водио Бане Ђорђевић на питање: *Није лако песницима?*, које се надовезује на почетне стихове песме „Шетање кејом“, Мирослав Максимовић одговара: „Српским песницима сигурно није лако, самим тим што ни народу коме припадају није лако. Али поезија, као и још нека човекова креативна занимања (боље: позиви), човеку омогућује да се, у појединим тренуцима, испне на стваралачки врх, где се друкчије дише. Кад сте на том врху, имате осећање првобитног, безинтересног стварања. А знамо да првобитни стваралац нема људске бригае и муке. (Људски живот је кратковеки покушај да се приближимо том стању.) Вероватно тај моменат даје људима разлоге да се баве поезијом и кад никаквог здраворазумског разлога за то нема, као што и осталима улива неки неодређени респект према поезији чак и у (данашњем) времену кад поезију готово нико не чита и не размишља о њој“ (Максимовић 2017: 250).

слике упућују на Попине игре, и несумњиво су у дубљој вези са његовим песничким стваралаштвом. Овакво упућивање – на које нам сам песник указује – отвара могућности за дубље тумачење поетичких аналогичности између Васка Попе и Мирослава Максимовића. О овим паралелама сведочи и сам песник у разговору са Зораном Радисављевићем за лист *Полишика* 2009. године:

Ако се то што сам радио погледа из перспективе савременог српског песништва, лако се види да ми је Раичковић близак. То су многи приметили, али је мало ко уочио додирне тачке са Попиним начином писања. А има их. Рецимо: како једноставно дати сложену причу; или: како песничку слику претворити у мисао (Максимовић 2017: 238).

Песма „Цртање стварности“ настоји да пружи упутства и одговоре на неизречена питања: *Како мисао претворити у песничку слику? Како стварности уградити у поезију? Како бити песник?* Сегменти стварности, радње, појаве, једне за другом преобликују се у различитим тоновима у песничке слике, па песма актуализује потенцијал који поезија носи – способност да преиспитује и изазива стварност коју истовремено критикује и хвали. Однос између стварности и поезије огледа се у судару између темпоралности и безвремености, а песма пружа могућност грађења читавог света, једне друге, пречишћене (цртане) стварности, те се поезија за Максимовића (као и код Попе) приказује као својеврсна игра:

Уметности, једноставно, нема без игре. Оно што се не може разиграти, не може ни да уметнички постоји. Оно само постоји. Због тог момента игре, ваљда, често уметнике називају децом. Али да ли сте приметили колико су деца озбиљна, преозбиљна док се играју? Она кроз игру стварају живот. Шта је више „прави“ живот: онај који се игром ствара или онај који, мимо нас, пролази? (Стваралачка) игра нам от-

крива стварност онакву каква она заправо јесте, али је успавану, не примећујемо. Извлачи је из празнине постојања, лепу или ружну, дивљу или припитомљену, али стварну (Исто: 173).

У књизи *Скривени ѿсоа* Мирослав Максимовић, и то баш у тексту под насловом „Како бити песник“, пише о једној анегдоти са Васком Попом. Наиме, када се у једном разговору Максимовић Попи пожалио како не стиже да пише због свакодневних обавеза, Попа му је кратко одговорио: „Па, пиши о томе“. То је управо одговор на питање из наслова „Како бити песник“, а Максимовић о томе сведочи целокупним књижевним стваралаштвом, па и песмом „Цртање стварности“. Поезија за песника (п)остаје

онај део живота који му, животу, даје смисао („па, пиши о томе“) и тако, слободом смисла, успоставља равнотежу са нужностима без којих нема живота. Кад поезије не буде, неће бити ни живота, осим оног који је проста механика животне свакодневице (Максимовић 2014: 133).

За тему песничке самосвести значајна је и песма „Време Старих Песника“, која је посебно издвојена чињеницама да је то једина песма која нема глаголску именицу у наслову, као и да је последња песма у књизи, тако да представља својеврсни закључак свега претходно изреченог. Лирски субјекат описује морски дан, сунце, плажу, маслињак, кућу од камена и непоновљиву тишину, тишину која настаје из звука зрикаваца и таласа, а која је могућа само крај мора. Додатна вредност овакве песничке слике јесте у томе што такво море више не постоји, оно остаје сачувано још једино у песниковом сећању, и у поезији: „Сећам се мора кога нема“ (Максимовић 2012: 61).⁸

⁸ О посебној врсти сећања и чувања, које представља део задатка и улоге песника, пише се и у песми „Описивање глумице“, у следећим стиховима: „Ти памтиш / шта су рекли редитељи, / а

Описује се морско поподне четворице песника који уживају у храни, пићу и разговору. Ова хедонистичка слика бива прекинута јаким звуком, који није у сагласности са морским миром представљеним у претходним строфама; у питању је звук, јак „као хука векова“, који је произвео пад маслине старе триста година. Високи песник, један од четворице (а касније, у разговорима и есејима, Мирослав Максимовић открива да је у питању стварни догађај, а високи песник Стеван Раичковић)⁹ поставља питање о томе ко ће од њих о том догађају написати песму. На овај начин уведена је тема поезије, и односа између поезије и стварности, што је обележило ову збирку.¹⁰ Једноставно питање „Ко ће / о овоме, / написати песму?“ у песми о том догађају сведочи о својеврсном удвајању и пречишћавању стварности кроз филтере поезије, поступак који представља једну од поетичких константи Мирослава Максимовића. На крају песме песнички субјекат закључује:

Беше време када су и маслине падале слободно,
изнутра,
у присуству песника.
(Максимовић 2012: 62)

Лирски субјекат, један од четворице песника који седе крај мора, пише песму о томе како један

ја шта родитељи / и родитељи родитеља / и њихови родитељи“ (Максимовић 2012: 24).

9 У разговору који је песник водио са Весном Капор, он открива појединости о стварном догађају који је послужио као искра за настанак ове песме: „Иначе, то је реченица Стевана Раичковића. У августу 1972. седела су четири песника (Стеван, Радоња Вешовић, Рајко Ного и ја) у маслињаку на плажи Жањице, код Херцеговог, пијуцкала, мезила и разговарала. У једном тренутку, маслина поред нас с треском је пала. Сто и више година је расла и рађала и онда решила да се сруши у присуству песника. И она је очекивала да ће песници од ње направити нову стварност“ (Максимовић 20017: 278).

10 Радивоје Микић истиче да је управо Мирослав Максимовић (уз Стевана Раичковића) дао изузетно значајан допринос осветљавању и разумевању везе између књижевности и стварности, поезије и живота (Микић 2018: 121).

стваран догађај постаје предмет поезије, и самим тим добија виша значења – падање вековима старе маслине претвара се у певање о слободи и трајности народа, као и поезије. Маслина пада слободно, и изнутра, само у поезији.

Ова песма (попут многих других песама из ове књиге) настала је као песничка обрада стварног догађаја, о чему је остало сведочење песника, али она представља и много више од пуког препричавања једне анегдоте. Проблематизује се питање о томе која је стварност важнија – стварност поезије или стварност стварности:

Може ли се песма написати о нечему, о било чему, на неку тему коју је задао стицај околности? Дакле, није реч о томе да ли се свет огледа у песми, него да ли песма од нечега може да направи свет. Да ли је поезија свет? Тзв. стварност нема с тим везе (односно има, али улога јој је пасивна), поезија је стварност (Максимовић 2017: 278).

Песник сугерише да оно што се одигра у стварности постаје *стварно* тек онда када уђе у поезију. У складу с тим, песма „Време Старих Песника“ налази се на последњем месту у песничкој књизи *Цршање стварности* јер се њоме заокружује певање о односу између стварности и поезије.¹¹

Ако је *Цршање стварности* књига о Србији данас (како је сам песник у једном разговору дефинише), она је уједно и имплицитна поетика пес-

11 Распоред и избор песама сакупљених у књиге никада код овог песника није случајан – системско промишљање и структурисање дела обележило је књижевно стваралаштво Мирослава Максимовића. Сам песник истиче изузетно значајну разлику у писању збирки песама и књига песама, истичући да збирке чине скупину песама које могу постојати и засебно, док књига песама чини целину: „[...] постоји (невидљива) нит која их повезује у целину књиге – јединствено расположење, општа тема, иста форма. Пишући песме, песник пише књигу“ (Максимовић 2014: 117). Своју поезију он је увек сврставао у књиге, па је то случај и са песничком књигом *Цршање стварности*.

ника. Тумачењем различитих видова аутопоетичке свести у песмама из ове збирке открива се да песник тематизује не само начин настанка песме, већ да преиспитује и однос између стварности и уметности, као и место и улогу поезије у животу појединца и савременог света. Ове теме присутне су у целој песничкој књизи – од запитаности о томе није ли поезија само наговештај и бледа контура живота, у песми „Шетање кејом“ на почетку, до откривања да је стварност присутна и вредна једино у поезији, у последњој песми књиге:

Стихови нису довољни. Никад нису ни били. Али све оно чему „стихови нису довољни“ живи само у стиховима, оваквим или онаквим. Стварност за којом жудимо није оно што пипамо, гледамо и слушамо, него оно што стварамо (Максимовић 2017: 93).

Кроз тумачење песама у којима до изражаја долази песничка самосвест, откривају се тензије и борбе између темпоралности живота и безвремености поезије, између тишине и музике (слике и звука), између ефемерности и естетичности, целовитости и фрагментарности. Што се лирски субјекат више приближава стварности и животу, постаје јасно да је једина вредна стварност она која се *црпи* стиховима. У поезији песник успева да продре у оне појединости стварности које исијавају светлошћу значења и смисла, тако да, као и песме Мирослава Максимовића, сведоче о бесконачности естетског.

Извори

- Максимовић, Мирослав. *Црпање стварности*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2012.
- Максимовић, Мирослав. *Скривени њосао*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2014.
- Максимовић, Мирослав. *Велики њросћор слободе: есеји, записи, разговори*. Београд: Чигоја штампа, 2017.

Литература

- Делић, Јован. „Памћење бола и његово превођење у поезију и културу“. *Памћење бола: зборник радова о њесништву Мирослава Максимовића*. Ур. Јован Делић. Нови Сад: Фондација Група Север; Плужине: Центар за културу, 2019. 7–18.
- Лаковић, Александар. „Уцелињење садржајних различитости у песништву Мирослава Максимовића“. *Памћење бола: зборник радова о њесништву Мирослава Максимовића*. Ур. Јован Делић. Нови Сад: Фондација Група Север; Плужине: Центар за културу, 2019. 28–42.
- Микић, Радивоје. „Песничко лебдење изнад историје“ (поговор) у: *Вољење Србије*. Мирослав Максимовић. Орашац: Задужбинско друштво „Први српски устанак“, 2018. 117–132.
- Павковић, Васа. „Мирослав Максимовић – песник приности“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Ана Ћосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011. 71–74.
- Паовица, Марко. „Заводљивост свакодневице (о песничком делу Мирослава Максимовића). Субакадемски прилог читалачким лудостима и слепоћама“. *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник. Ур. Ана Ћосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011. 75–127.
- Хамовић, Драган. *Песничке ствари*. Београд: „Филип Вишњић“, 1999.

Ana Kozić

THE MAKING OF A POEM:
TYPES OF (AUTO-)POETIC CONSCIOUSNESS
IN THE BOOK *DRAWING THE REALITY*
BY MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

In this paper, the author views the auto-poetic and aesthetic attitudes of Miroslav Maksimović, which are expressed in the book of poems *Drawing the Reality*. Special attention is paid to the interpretation of single poems with

auto-poetic expressions and displayed poetic self-awareness in this collection. Also included in the study are intertextual connections and various types of lyrical communication with the Serbian poetic tradition, especially with Stevan Raičković and Vasko Popa. The focus of the paper lies on connecting the poems from the book *Drawing the Reality* with the poet's explicit attitudes, expressed in essays and conversations, primarily collected in the books *The Hidden Business* and *The Great Space of Freedom*. The author himself defines the book *The Hidden Business* as a crime novel about the fate of poetry in the modern world, pointing out that poetic creation is a "hidden job". Accordingly, in this book one can find many poetic texts that provide insight into the poetry workshop, revealing real events and anecdotes from the poet's life that served as a spark for the creation of the poems. Many of the poems thus created have found their place in the book of poems *Drawing the Reality*, so these texts are of great value for understanding and interpretation of Maksimović's poetry.

By highlighting different types of auto-poetic consciousness in the poetry book *Drawing the Reality*, the paper raises questions of the poetic relation to tradition, historical and cultural past, considering the special connection between reality and poetry, which is a recognizable feature of Miroslav Maksimović's literary work. All of these elements lead to the discovery of poetic constants in the poetry of Miroslav Maksimović.

Key words: Miroslav Maksimović, *Drawing the Reality*, poetry, reality, poetic awareness, poet

V

ШТА САМ РАДИО

Шта сам радио? Ништа.

Мислим да нема песника – без обзира какво и колико дело има – који није, бар у једном тренутку, поставио, себи, ово питање, и дао овај одговор.

И није то лажна скромност, нити кокетирање са другима, које очекује да ти други, чувши одговор „ништа“, пресуде: ма, шта причаш, то није тачно, погледај ову књигу, погледај ону, ти си – песник, па пред ту именицу ставе, како ко и како коме, неки величајући придев, а они који избегавају такве уопштене похвале (јер оне, углавном, ништа не значе), додају тврдњи реченицу којом опишу карактеристику песниковог дела.

Па, одакле, онда, долази овај одговор?

Када песник пише, песму, или књигу (овај песник је углавном писао књиге, само понекад, стицајем спољних околности, дешавало се да напише издвојену песму), он извучи, из непрегледног и непознатљивог простора духа, комаде материјала, и уобличава их у песничку форму. Тај материјал, и ти комади, не постоје, ни за око, ни за ум. Постају видљиви и доступни самим (песниковим) чином извлачења из поменутих непрегледних дубина, ширина и висина. Када комад материјала буде извучен и уобличен, дубине, ширине и висине, тај непрегледни простор, поново се склопи, поравна и удаљи, као да из њега ништа није извучено. Као кад се површина реке, после нашег баченог каменчића, који је узнемири и заталаса, врати у мирни бескрај свога тока.

То поравнање и удаљење непрегледности и непознатљивости, у којима је трен пре тога био, из-

влачећи оне своје комаде, песник више осећа него што може да га рационално објасни, као што ја овде покушавам. И из тога осећања излази одговор: ништа нисам урадио. Све је опет равно и удаљено као што је било и пре но што сам ишта написао.

Да је то осећање трајно, поезије не би ни било. Па ни тумачења поезије. И ми данас не бисмо били у најлепшем малом граду на свету,¹ који се зове Требиње.

Срећом, и за песнике и за тумаче поезије, постоје и тренуци када песник извлачи и уобличава оне комаде материјала. У тим тренуцима он има непосредан додир са непрегледним и неспознатљивим. Тим додиром он, као нека врста тренутног бога, ствара поетске облике. (Зато стварање поезије даје осећање целине живота, осећање пуноће и остварености, мада је оно само низ тренутака. И то осећање уопште није у супротности са оним одговором: „ништа“.) Из тих тренутака излази поезија, а из покушаја да понеку њихову нит ухватимо и фиксирамо нашом мишљу, излазе тумачења поезије, па и њена самотумачења, тзв. аутопоетике.

Тако ћу и ја покушати да, у наредним реченицама, извучем понеку нит из стваралачких тренутака које сам имао.

Прво би требало описати поменути „непрегледни и неспознатљиви простор духа“. Имамо ли неко његово ближе и детаљније одређење? Шта је тај простор? Има ли неки облик, неке претпостављене границе? Да ли уопште постоји простор духа, или је то само језичка досетка наше немоћи да схватимо

1 Овај почетак текста написан је у марту 2020. године, за скуп који је требало да се одржи у Требињу, у априлу, али је одложен због пандемије. Главни део текста написан је у мају 2021, после одржавања скупа у онлајн формату, јер и даље није могло да се ради у Требињу; тада ми је било жао да избацим ову досетку Требињаца.

постојање? Ни на једно од ових питања – тврдог одговора нема.

Не можемо га описати, не можемо доказати ни да постоји ни да не постоји, али га откривамо: као кад одблесак ватре, у ноћи, одједном учини присутним све око нас, и нас у свему. Реч је, значи, о Богу.

Поезија је један од начина тога откривања. Поезија је, дакле, човеков контакт са Богом, дамар који га осећа, његово одсутно присуство. Сваког истинског песника погледао је Бог, без обзира да ли он уопште помишља на Бога. Поезија је слична још једном начину тога контакта, молитви, у нечему, и истовремено веома различита. Обе су у језику, то је сличност. Разлика? У молитви, човек се, речима, узноси ка Богу, нестаје његова појединачност, без обзира да ли је то радосна заједничка молитва, у цркви, или усамљеничка молитва-вапај. У поезији, човек, речима, проналази Бога, непрегледно и неспознатљиво, око себе и у себи, те су речи подвучене јаком линијом посебности-појединачности. Молитва: широки пут човека ка Богу; поезија: стазица Бога ка човеку.

У том смислу сва је поезија, и данас, додир са Богом, мада тематски не изгледа тако јер се само мали део поезије бави непосредно религиозним темама. Истовремено, и парадоксално, стварање поезије је и одлажење од Бога, јер из непрегледног и неспознатљивог песник *ствара* свој препознатљив свет. Но, тај пут је двосмеран: читање поезије је враћање Богу, откривање непрегледности и неспознатљивости препознатљивог света.

У светлу реченог може се посматрати изјава да пишем углавном књиге, а не појединачне песме.

У савременој српској поезији питање односа: већа целина – песма одавно је постављено. Миодраг Павловић је, тумачећи склоност Васка Попе да песме

организује у циклусе, тврдио да он „не само сумом свог поетског искуства него и појединачним метафорама... превазилази условности лирске формуле; ако се питамо којој ће историјској авантури ова поезија бити део, изгледа да је прави одговор: тражењу нечега што би било еп нашег времена“. Истовремено, а супротно, Стеван Раичковић се вајкао да је, све присутнијим обичајем да се стварају веће целине-циклуси, „нарушена осетљива бит поезије: *оригиналности* појединачних песама и њихов *непоновљиви* пут до својих *јединствених* садржаја“. Сматрао је да, тако, поезија губи водеће место које је имала међу уметностима и да се, на своју штету, поводи за модом у другим врстама књижевности и другим уметностима.

Ови ставови указују на разлике између два истинска песника, на њихову *ауторску* оригиналност. А да ли указују на разлике у поезији, на различите њене изворе? Или је извор исти?

И један и други песник захватају материјал из „непрегледног и непознатљивог простора духа“. Материјал и простор су исти, само што га песници захватају на различите начине: сачинивши или више одвојених облика или један облик са више подоблика (као руске матрјошке). И свитац и војна ракета осветљавају исту ноћ: свитац многим кратким блесковима, ракета једним продуженим.

Моје песничко искуство каже да нема разлике у суштини поетског: и кад пишем књигу, пишем песму по песму, само што оне настају у истој атмосфери, повезане општом темом-идејом, формом.

Али јесу различити начини објављивања песама међу истим корицама. Аутори појединачних песама објављују књиге по антологијском начелу: сакупе у збирку најбоље песме настале у одређеном периоду. Аутори књига не изостављају мање добре песме, јер су оне део целине, организма коме су потребни сви делови да би функционисао.

Главно питање је, међутим: одакле, у савременој поезији, потреба за већим облицима – циклуси-

ма, књигама – ако је тачно да је она изражена више него што је била некада.

Не мислим да поезија следи неку моду и поводи се за другима. Пре ће бити да је и у тим другим жанровима и врстама књижевности, и у другим уметностима, иста потреба настала у исто време. Одакле је дошла, у поезији?

Некад је живот, и појединца и друштва, био део извесне целине: непрегледна је и неспознатљива, али знамо да је ту. Бог је давао смисао свему. Општа идеја лебдела је над човековим животом, па и унутрашњим. Тако је и поезија могла да буде лирска у традиционалном значењу те речи: низ лирских тренутака чија се целина, у позадини, осећала и подразумевала. Како се човек одвајао од Бога, и сам себе препуштао себи, и осећање целине је нестајало. А поезија никако није могла без додира са непрегледном и неспознатљивом целином, јер она и јесте тај додир. Низ лирских тренутака остао је без подразумеване целине у позадини, па је уцелињење надоместио својим организовањем у веће облике. Поезија је морала сама да одговара на своје суштинско питање, јер Бог није више био ту да одговори: ако је поезија својеврсно пројављивање Бога, како да постоји у његовом одсуству? Изгледа тако што ситуацију схвата као његово одсутно присуство, па сама покушава да обави његов посао уцелињавања смислом.

Но, можда ово тумачење није тачно, или није довољно. Можда, у ствари, говоримо само о карактеристикама и склоностима појединих песника? Да је реч, ипак, о општијој појави, ма како је тумачили, коју појединачни подухвати несвесно (морају да) следе, показује пример самог Раичковића: у својој песничкој пракси прећутно је одустао од става да су појединачне песме суштинска особина поезије – последњих шест-седам његових књига написане су и објављене као песничке књиге, а не збирке песама.

На почетку беше реч. Мада та тврдња, из *Јеванђеља по Јовану*, нема непосредне везе са поезијом – њено значење је сложеније – зар није прва реч на свету истовремено и прва песничка реч: почетак стварања (света). Бог је Реч, Реч је Бог. Није поезија Бог, али има везе с Богом: језик је једини човеку доступан начин увида у стварање света. Поезија омогућава да завиримо у Божји простор: она, на необјашњив начин, ствара, у језику, поетске ефекте, који су одблесци и звуци радњи у Божјој радионици. Песник је, у ствари, оно што се у војсци зове везиста: успоставља везу нашег живота са непрегледним и непознатљивим.

Мајка је нека врста Божјег повереника: рађа човечанство. Даје песнику, рођењем, његову личност, чиме га издваја као јединку, и даје му матерњи језик, чиме га истовремено спаја са непрегледним и непознатљивим, и са свим људима истог језика. Зашто постоји мноштво језика кад је за везу с Богом био довољан један? Можда човеку јесте дато да може да погледа бескрај, али само преко плота. Можда поезије не би било да постоји само један језик: изгубила би својство везе са бескрајем, јер би била у бескрају. Можда је разлог поезије управо да у себи спаја безгранично са уским границама човековог живота, да садржи и божанско и људско.

Поезија, дакле, настаје на матерњем језику. (Ретки су примери, као Рилкеов, да песник пише и на неком другом језику, али и они потврђују ово правило.) А у језик је смештена сва историја и судбински моменти заједничког живота људи који га говоре, историја једног народа. Тако да песник, хтео не хтео, без икаквог труда, добија, са матерњим језиком, и везу са искуством свога народа. Песниково је само да га у језику активира. Песме које су, на први поглед, веома лични доживљај, могу да имају дубоке везе са заједничким искуством.

Можемо се веома изненадити када откријемо колико једна лирска песма има везе са неком историјском ситуацијом, показује нам њену суштину. Можда је ово тренутак да трагове таквих веза приметим у понечем од онога што сам писао.

Рецимо, *Сјавац њод ујијачем*. Метафора личног уласка у свет, односно слика личне ситуације-стања. Није ли, истовремено, и слика ситуације-стања српског народа у другој половини двадесетог века, поготово кад се узме у обзир да се, у тој песми, најављује тема књиге *Бол*, тј. веза личне-породичне драме са битним идентитетским питањем које је Србима донео двадесети век.

Или, *Сећања једној службеника*. Лична повест као слика колективне самоуправљачке епохе.

Небо. Драма личне распетости на фону историјске српске распетости између царства небеског и царства земаљског.

Претходни делови овог текста веома су уопштени. Могли су бити написани и другачије, вероватно, али шта песник заправо зна о себи. Зна ли како је постао песник? Пре но што сам написао песме којима сам „открио себе у свету“, и с њима потом започео тзв. песничку каријеру, имао сам две године интензивног писања. И тада сам, значи, захватао из непрегледног и неспознатљивог простора духа и обликовао. Зашто то није било поезија? Или сам захватао из лавора, или нисам знао да обликујем? Или, и једно и друго? Како је, и зашто, у једном тренутку то писање постало поезија? Како сам, и зашто, у том тренутку осетио да сам песник; да ли бих био песник и да нису, после, други то потврдили? Могао сам наставити са оним лавором, проширити га у базен: дешава се и то. Може човек научити и да лепо пакује своје облике, са машиницама, а да заправо никад не дотакне „оно“ што одваја песнике

од оних који умеју да пишу. Тајна настанка живота остаће тајна док живота има, тајна настанка поезије остаће тајна док има поезије.

Све претходно написано сугерише да би разговор о тој тајни требало водити са Богом. Имајући ово на уму, а имајући, истовремено, задатак да за овај зборник напишем аутопоетички прилог, немајући притом формулисану целовиту поетику – као што је нико нема, увек се она изводи из дела, накнадно – одлучио сам да се, у завршници текста, осврнем, без поетичких претензија, на књиге које сам написао: општи поглед, понешто од сећања, понеки податак. Све ће то бити, наравно, увид овог тренутка, у овом тексту.

Спавач под упијачем. Дакле, слика личног уласка у свет. Вишеслојна слика: откривање унутрашњег света, откривање спољног света, откривање књижевности као начина постојања у свету (ово је, истина, започето у *Краковилу*, књизи пре прве књиге). Могуће је да је тај процес имао везе са процесом уласка у живот, тј. развојем односа са социјалним окружењем. Наиме, 1966. је била година мог изласка из младалачког ђачког живота и уласка у период – од лета 1966. до јесени 1967. – готово апсолутне самоће: велике чежње, патње, недоумице... А онда сам се вратио међу људе преко, у то време, најблагодородније и најслободније социјалне установе – кафане: прво Клуб студената Филолошког факултета, а затим, од јесени 1968, „Кола-рац“ плус понека београдска ноћна кафана. Читав *Спавач* (и *Мењачи*) настао је овако: четири-пет дана интензивног писања у соби на Бановом брду, па десет-петнаест дана интензивног живљења у „Коларцу“ и иним кафанама, међу студентаријом са уметничким наговештајима: будући писци, глумци, сликари.

Из тадашњег живота родио се читав мој потоњи живот: у оном периоду апсолутне самоће настала је клица будуће поезије, а у кафани је започела тзв.

радна каријера: у кафани „Грмеч“ ушао сам, у марту 1972, у Председништво Књижевне омладине Србије и будућу редакцију *Књижевне речи*, а одатле је све ишло само по себи, без икаквог мог плана и труда.

Између 1965. и 1971. написао сам много песама, више него икада после. Многе и након новембра 1967, када сам „открио“ себе као песника. Можда је и то допринело факту да је *Сјавац* једина моја књига која има више верзија. Прва је имала три циклуса са по 14 песама, писана је под радним насловом *Снажећи најтежост и прецизну покрећну музику (ума)*, а завршена под насловом *Лечилиште*, и тако предата издавачу када ми је Гојко Ђого тражио књигу за нову едицију ДОБ, крајем 1970. Милан Комненић, један од уредника, на рукопису је исписао низ примедби уз поједине песме, и те су ме примедбе – неке корисне, неке уредничко паметовање – навеле да потпуно разбијем строго постављену структуру књиге: да неке песме избацам, да додам неке из књиге вежби коју сам писао у пролеће и лето 1971. Тако је настала објављена верзија књиге, са новим и правим насловом. Тридесетак година касније случајно сам прегледао те старе рукописе и закључио да би се од свих тих песама могла сачинити другачија структура, и тако је настала тзв. потпуна верзија *Сјаваца под ујијачем*, објављена 1997.

Мењачи. Унутрашњи свет у потпуности је савладао спољни, више се не примећује разлика. (Спољни) револуционари не могу да промене свет, свет је јачи. Потомци морају, зато, да јасно осветле спољни свет, да не буде лажан. И да, мењајући унутрашњи свет, јачају животну основу. Мењачи света су песници?

Књига је написана у полету животног открића, савладавања унутрашњих осујећености и спољних околности. Настала је у једном налету, за пет-шест месеци, у сезони јесен-зима 1970/71. Тако су настали и *Скамењени* (за двадесетак дана), *Бол*, средишњи део (за дванаест дана), *Београдске чркалице* (за два-

-три месеца, осим извесног броја раније написаних песама).

Песме. Наслов за изабране (или сабрране) песме, преузет за новонаписану књигу, сугерише њену замисао: није настала на (једној) идеји, него је израз стања. Стање је: стајање на раскрсници. Књижевној. Куда (и како) кренути пошто су *Сйавац* и *Мењачи* испустили пару из локомотиве? Ако се пажљиво погледа, у овој књизи виде се назнаке двотрачног пута којим сам потом ишао. Десна трака: везани стих, све књиге сонета и *Небо*; лева трака: слободни стих, *Сећања једној службеника*, *Животињски свей*, *Цршање сйварностй*, *Београдске цркалице*. У готово правилном ритму, наизменично сам ишао час једном час другом траком, у истом смеру.

Могући утисак неконцентрисаности ове књиге последица је животне ситуације: спољне сензације потпуно су прекриле унутрашње ослонце. Био је то необичан период живота, између 1971. и 1981. У писању: две године апсолутног неписања, па онда, споро и са паузама, писање ове књиге, између 1973. и 1977. (започета је на Мљету), па четири године неписања. У живљењу: јаке сензације. Велика песничка слава, никад после толика, многе песме које су стизале у *Књижевну реч* биле су написане као моје, чак и једна добра књига није добила Бранкову награду јер је жири закључио да не може да је додели књизи која исувише личи на (моју) претходно награђену; велике љубави, и разочарања; улазак у друштвена збивања, почетак радне каријере, од пролећа 1972. редовна месечна примања: *Књижевна реч*, Удружење књижевника Србије, БИГЗ – тим пословима сам се предавао безрезервно. Био сам се такоређи потпуно одвојио од поезије (испоставило се да спољни живот више празни него што пуни, како сам очекивао, унутрашње батерије), али изгледа да она није хтела да се одваја: непрегледно и неспознатљиво очекивало је од мене још нешто. Једног празног поподнева, крајем лета 1981, седео сам, усамљен, у БИГЗ-овој канцеларији, гледао кроз прозор „Газелу“ и аутомо-

биле који преко ње јуре, и размишљао о празнини свог живота. На столу одсутне канцеларијске колегинице угледао сам празан лист папира, узео га и започео *Сећања једној службеника*.

Сећања једног службеника. Мој покојни пријатељ Глигорије Ђерић, доајен српског издаваштва, човек који је, радећи у позадини, уздигао београдску Просвету до њених некадашњих висина, рекао ми је: то је енциклопедија самоуправљачког живота. А, такође покојни, колега-песник, тада и новинар *Политике*, Рајко Ђурић: књига је потресна, као драма нашег (појединаца и друштва) живота. Могу да додам напомену са личног становишта: у тој књизи враћа се унутрашњи свет, да донесе смисао спољном.

Сонети о животним радостима и тешкоћама. Смирење односа унутрашње–спољно. Враћање у атмосферу 1968–1971. Мислио сам да ће настанак моје нове породице, дужности мужа и оца, укочити и затворити унутрашњи живот. Напротив, учвршћен је, и отворени су му нови видици.

Сведочанство да песме могу да настану из неког другог писања. Писао сам дневник и једно дугачко аутопоетичко писмо Николи Кољевићу; у једном тренутку, без икаквог видљивог разлога, обе те ствари сам прекинуо и прешао на писање сонета. Писање као пука радња, вежба ума, може да нас доведе до непрегледног и непознатљивог.

Књига је започета, колико се сећам, ујесен 1984. Када сам писао први сонет, знао сам да пишем нову књигу и имао сам њен наслов. Завршена је у зиму 1985/86, са укљученим раније написаним сонетима. Писана је са уживањем, али без јаког залета и без драматичности. Као тиха и сигурна пловидба непознатим морем.

55 сонета о животним радостима и тешкоћама. Сонети су настављени сонетима. Али у потпуно новој атмосфери, тако да, без обзира на то што су у њу укључени многи сонети из претходне, друга књига сонета готово да нема везе са првом.

Наш лични живот прожет је животом друштва у коме смо. То утиче на поезију коју пишемо. Она настаје из једне главе, али пошто та глава прима импулсе свих глава око ње, то се неизбежно осети у поезији, очигледно у темама, а скривено у расположењу и општем утиску. Кад те заједничке теме постану изразите и карактеристичне за неког песника, онда се за њега каже да је национални песник, мада, ако ћемо гледати са песничког становишта, постоје само истински песници, који су истовремено сви и национални песници.

Ова књига осетила је – мада то нико није приметио – драматична збивања у која улази српски народ. И непосредно наговестила – данас је јасно, а тада то нисам знао ни ја – књигу *Бол.* (Због тог сплета унутрашњих околности, објављена је у Сарајеву. Мада је, на видљивом нивоу, објављивање последица позива из Свјетлости да им дам нову књигу, тај позив није случајност: коинциденција је начин Бога да сакрије своје присуство.)

Животињски свет. У истој атмосфери као и претходна књига сонета: осећање и предосећање. *Види се* шта ће бити. *Осећам незадовољство у шћам-џарији:* мотив из БИГЗ-а као слика општег стања. Чекамо *Мрачној мркала.*

Обе књиге писане су у другој половини осамдесетих година, али је ова започета знатно раније (прва написана песма: „Класне разлике“), пре но што је изашла прва књига сонета, а завршена касније. Можда зато обухвата више тематских линија. А и наслов је вишесмеран: може бити наслов друштвене алегорије, може бити наслов еколошке књиге, може бити наслов дечје сликовнице.

Небо. Неизбежно, за нас (и појединачно, и колективно), опредељивање између царства небеског и царства земаљског. Некад, у косовско доба (то није само време битке на Косову пољу, него и каснији векови живота и развијања косовског мита), то је било јасно, и херојско опредељивање. У модерно

доба, то је више лутање него опредељење: земља је на небу, а небо је, истовремено, на земљи.

Са личног аспекта, ова књига била је начин да преживим рат. Који ме је веома јако дотакао, не само зато што је и овог пута дотакао обе моје породичне гране.

Писана је дуго, пуне три (а четири календарске) године, за двадесет песама: ваљало је епску тему сажети у лирске катрене. И зато је пуна цитата из наше епске поезије. И зато је написана, сва (осим пар намерних изузетака), у једанаестерцу, који је, за мене, урбани рођак (и наследник?) епског десетерца.

Спавач под упијачем, потпуна верзија, и **Београдске песме**. Књиге које нису писане, него у потпуности направљене од постојећих песама, и зато о њима овде неће бити речи.

Скамењени. Човек пева после рата. Прецизније: српски човек пева после рата. И зато је магистрале овог сонетног венца морала да буде Раичковићева „Камена успаванка“, у којој тај исти човек пева после претходног рата.

По мени, то је књига о нама на почетку 21. века. Песнички извештај о стању нације.

77 сонета о животним радостима и тешкоћама. Завршни део сонетног трокњижја. У њу се уливају оба претходна дела: мирна енергија стапања унутрашњег и спољашњег света, из првог дела, и веома изражено ширење личног простора у заједнички, из другог дела.

Цртање стварности. Књига о Србији данас. Зато има много „коаутора“. Зато је у њој много алегориских момената. Да би написао песму о насилном (спољашњем и унутрашњем) отимању Косова, мораш писати о сечењу столетне букве.

Књига је писана између 2008. и 2011. Прва је написана њена последња песма.

Бол. Као што рекох, средишњи део ове сонетне поеме написан је за 12 дана. Сонет дневно: писање почне између три и пет, у зору, заврши се до десет-једанаест, затим се, током шест километара шетње поред Дунава, у глави траже решења за места којима нисам задовољан, решење се запише, да се не заборави, у једној пољопривредној апотеци, где свратим по папирић и оловку, и потом се, код куће, сонет дефинитивно уобличи. Оног дана, у фебруару 2016, кад сам писао први сонет „Код Дурцића гаја“, већ сам имао наслове осталих једанаест, и њихов распоред у поеми.

Невероватно је како су се, тако брзо, а прецизно, детаљи унутар сонета и сонети (и два претходно написана) унутар поеме, стопили у јединствен организам повести: изворно породичне и, истовремено, изворно националне. То није плод умећа него дуге несвесне припреме. Лична припрема трајала је читав живот, а трајала је тако дуго и из породичних разлога и зато што је била увезана са националном припремом. Можда ме је непрегледни и непознатљиви простор деценијама пуштао да, откидајући из њега комаде, успут окрзнем, или мало штрпнем комад од кога је обликован Бол. А онда, у њему згодном тренутку, потурио ми је цео комад.

(Иначе, песме пишем веома брзо: у ретко којој, први стих је дуго чекао последњи. Али припреме, неприметне и непрепознатљиве, трају дуго. Поготово су дуге биле припреме за неке књиге: *Скамењени* су се крчкали 7-8 година, *Београдске цркалице* пола века.)

Али, зашто сонет за такву тему? (Терен је био припремљен: већ у неке раније сонете тихо су се смештале и ова, и друге тешке опште теме.) Рекло би се да су форму задали почетни и завршни сонет, написани много раније. Међутим, ни њих нисам писао с планом да такву тему обликујем баш у сонету. У поезији, форма је и проблем и, истовремено, решење. Како проблем прелази у решење – ја

не знам. Нити знам да ико зна. Можда се у комаду материјала који вадимо из непрегледног и непознатљивог простора духа већ налази ген форме, који нас води у обликовање.

Као да се у поменутом припремном периоду већ успоставе димензије простора песме, или књиге, па је онда почетак писања само кључ којим уђемо у њега.

Београдске чрчкалице. Последња написана, а (још?) необјављена књига.

Прву песму написао сам у пролеће 1961, у осмом разреду, у Загребу. Похађао сам последње полугодиште основне школе у експерименталној школи у Пионирском граду, изнад Дубраве. Експериментална је била не само зато што су школа и интернат били уједно – ђаци су становали у павиљонима расутим по шумарцима брега: преподне су радили са наставницима, поподне учили и обављали разне друге послове са васпитачима (ја сам, рецимо, био главни хигијеничар: увече, пред спавање, обилазио сам павиљоне, проверавао да ли су сви опрали ноге, и слично) – него и по нестандартном начину наставе. Тако нам је, једног дана, наставник Иво Залар задао задатак да сви напишемо, на часу, по једну песму. Моја се звала „Облаци“, два римована катрена, у њој сам одмах показао да писање често излази из читања: претходних година прочитао сам гомилу „каубојских“ романа, па су ови моји облаци јездили „вечним ловиштима“.

Затим сам наставио да пишем у книнској гимназији. Углавном пред крај првог полугодишта, у време закључивања оцена (али веома мало пред крај другог, лето никад није било, ни после, моје време писања): борба са школом, као задатим начином уласка у живот. Та се борба, овог пута са факултетом, појачала, и писање песама интензивирало, по повратку у Београд. Све док, у неколико дана откривања, у соби на Бановом брду, нисам написао пет песама (и затим читаву поменућу књигу *Краковил*,

формалну закључену, али суштински незавршену) од којих је почело све ово о чему сам писао у овој предугој аутопоетичкој напомени.

Тада, у залету тог почетка, током писања *Сивача* и *Мењача*, дошла ми је идеја да напишем читаву књигу са мотивима Београда; написао сам две песмице („Чика Љубина“, „Трг Републике“), а остало се претопило у те две, и можда још неке књиге. Али не све: у зиму 2018/19. тај комад материјала улетео ми је, такорећи, читав у руке, и *Београдске цркалице* брзо су написане.

Крај овог текста прилика је да себи одговорим на питање које ми повремено постави понеко: Колико сам песничких књига написао?

Ако је реч о обликованим књигама – било од нових песама, било стапањем нових и старих, било само од раније написаних песама – онда је то 15 књига. Плус две књиге изабраних, и једна тематска књига родољубивих песама (све три прављене као књиге, а не збирке).

Ако је реч о количини писања, онда је то 10 књига (или 11, ако *Скамењене* не рачунамо као део књиге сонета).

Мирослав МАКСИМОВИЋ

ИМЕНСКИ ИНДЕКС

- Ајдацић, Дејан 259, 262
Албијус Тибулус (Albius Tibullus) 120
Александер, Вилијам (William H. Alexander) 130
Алма-Тадема, Лоренс (Lawrence Alma-Tadema) 107
Алтисер, Луј (Louis Althusser) 287
Алфелди, А. (A. Alföldi) 134
Андрић, Иво 24
Апендини, Франческо Марија (Francesco Maria Appendini) 138
Арсенијевић, Коста 62, 82
Арсић, Маринко Ивков 286
- Бадју, Ален (Alain Badiou) 287
Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 32, 91
Бан, Матија 306
Бањанин, Љиљана 365–379
Бартолино, Никола 274
Бахтин, Михаил (Михајл Михајлович Бахтин) 244, 287
Бацарини, Антонио (Antonio Bazzarini) 136
Беговић, Милан 119, 368, 389
Бејкон, Френсис (Francis Bacon) 109, 238
Белић, Александар 148, 149, 159, 166, 172
Бенакјо, Розана (Rosanna Benacchio) 376
Бенјамин, Валтер (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 343
Беранже, Пјер-Жан (Pierre-Jean de Béranger) 83
Бјелановић, Недељка 199–214
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 83, 86, 92, 277
Бодрић, Никлота 140
Бојић, Милутин 57, 249, 307
Бомарше, Пјер-Огистен (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) 83
Бошковић, Драган 287, 291, 292
Брентано, Клеменс (Clemens Brentano) 266
Буонаротти, Микеланђело (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 73

- Велек, Рене (René Wellek) 92
Вергилије (Publius Vergilius Maro) 130
Верлен, Пол (Paul Verlaine) 82, 85, 87, 94
Верн, Жил (Jules Gabriel Verne) 74, 83
Веселиновић, Соња 211
Виден, Сет (Seth Whidden) 94
Винавер, Станислав 36
Витановић, Слободан 12
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Josef Johann Wittgenstein)
295
Витмен, Волт (Walt Whitman) 51
Витошевић, Драгиша 28, 34, 155
Владушић, Слободан 281
Војиновић, Станиша 17
Вукићевић, Драгана 113–127
Вучковић, Радован 45, 49, 50
- Гавриловић, Зоран 95, 337
Гајић, Драгољуб 368
Гаршин, Всеволод (Всéволод Миха́йлович Га́ршин) 62
Георг, Тракл (Georg Trakl) 33
Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Von Goethe) 19,
21, 103, 285, 377
Глигорић, Велибор 67, 132
Готје, Теофил (Pierre Jules Théophile Gautier) 43, 83, 85,
86, 88–91, 104, 125
Грдинић, Никола 179, 191
Грин, Питер (Peter Green) 130
Грифини, Умберта (Umberta Griffini) 375, 376
- Де Банвил, Теодор (Théodore Faullain de Banville) 85, 86,
89
Де Ередија, Жозе Марија (José-Maria de Heredia) 87
Де Куро, Марио (Mario De Curo) 273
Де л'Ил-Адам, Вилије (Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 87
Де Лил, Леконт (Charles Marie René Leconte de Lisle) 42,
43, 86–88, 90

- Де Ман, Пол (Paul de Man) 23, 281, 282, 291, 344
Де Ружмон, Дени (Denys Louis de Rougemont) 121
Делез, Жил (Gilles Deleuze) 278
Делић, Јован 41–58, 56, 101, 150, 184
Демел, Рикард (Richard Fedor Leopold Dehmel) 33
Деретић, Јован 148, 159, 274, 275
Дерида, Жак (Jacques Derrida) 291, 298, 348
Десница, Бошко 375, 376
Ди Ђакомо, Персида (Persida Lazarević Di Giacomo) 129–
143
Дијеркс, Леон (Léon Dierx) 87
Добрашиновић, Голуб 159, 161
Доброљубов, Николај (Никола́й Алекса́ндрович До-
бро-лю́бов) 236
Доде, Алфонс (Alphonse Daudet) 62
Дринчић, Сава 37
Дучић, Јован 9, 17, 18, 28, 30–33, 36, 41–56, 83, 104, 121,
125, 150, 151, 155, 160, 172, 181, 235, 238, 247, 249,
254–256, 275, 276, 305–311, 314, 316–318, 322
- Ђорђевић, Владан 268
Ђурић, Војислав 194, 325
Ђурић, Нађа 114
Ђуричић, Младен Ст. 37
- Екмечић, Милорад 242
Екхолм, Г. (G. Ekholm) 134
Елез, Весна 81–98, 90, 94
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 16, 216, 322,
328
Епштејн, Михаил (Миха́йл Нау́мович Эпште́йн) 258, 265,
268
Еритје, Франсоаз (Françoise Héritier) 257
Есхил (Α σχύλος) 106
- Женет, Жерар (Gérard Genette) 202
Живановић, Јован 19

Живковић, Драгиша 10, 17, 45, 55, 95, 154, 155, 178–180,
201, 207, 211

Живковић, Рајна Мандолфо 375

Животић, Олга Елермајер 207, 316

Жуковски, Василиј (Василий Андреевич Жуковский) 10

Зима, Лука 109

Зимел, Георг (Georg Simmel) 346, 347

Зола, Емил (Émile Édouard Charles Antoine Zola) 83

Зомер, Рој (Roy Sommer) 204

Зорка, Филиповић 265, 268

Зубановић, Слободан 311

Иванић, Душан 15, 19, 15–26, 59, 70, 73, 209, 223, 231,
286, 288, 296

Ивић, Павле 148

Иго, Виктор (Victor Marie Hugo) 63, 83, 86, 309

Илијић, Стјепко 367, 375

Илић, Војислав Млађи 38

Илић, Драгутин 37, 110, 161, 165, 306

Илић, Зорка 257

Илић, Јован 43, 159, 241, 242, 243, 259, 307

Илић, Момчило 257

Јаковљевић, Милица Мир-Јам 257

Јакшић, Ђура 34, 47, 82, 153, 183, 201, 257, 306, 307

Јакшић, Милева 257, 258

Јакшић, Милета 17–21, 28, 30, 56

Јакшић, Тијана (удата Илић) 47, 257, 258, 260

Јанковић, Светлана Велмар 328

Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 23

Јелић, Милосав 38

Јерков, Александар 278, 280, 281, 294, 298

Јовановић, Јован Змај 20, 36, 82, 99, 149, 152, 153, 181,
201, 280, 285, 286, 306, 307, 367

Јовановић, Александар 321–338

Јовановић, Владимир 83

Јовановић, Луна 117
 Јовановић, Слободан 17
 Јовић, Бојан 59–78
 Јовићевић, Тања 206
 Јувенал (Decimus Junius Juvenalis) 215, 218, 219

Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 204
 Камоенс, Луис (Luís Vaz de Camões) 30
 Каниц, Феликс Филип Емануел (Felix Philipp Emanuel Kanitz) 289, 293
 Караман, Мате (Mate Karaman) 138
 Караџић, Вук Стефановић 19, 149, 156, 158, 160, 241
 Кардучи, Ђозуе (Giosuè Carducci) 368, 369, 371
 Карло Велики (Carolus Magnus) 245
 Катић, Димитрије 237
 Кернан, Алвин (Alvin P. Kernan) 216, 218
 Клајст, Хајнрих (Heinrich Von Kleist) 21
 Којен, Леон 84, 85, 183, 184
 Колар, Јан (Ján Kollár) 140, 243, 245
 Коларовић, Зорка 256
 Константиновић, Радомир 17, 22, 103
 Копе, Франсоа (François Coppée) 83, 87
 Коро, Камииј (Jean-Baptiste-Camille Corot) 107
 Коруновић, Горан 339–364
 Костић, Јосиф 293
 Костић, Лаза 19, 20, 23, 27, 34, 36, 99, 100, 135, 152, 184, 277, 280, 281, 285, 286, 306
 Кошутић, Радован 70, 232, 236, 293, 294
 Крањчевић, Силвије Страхимир 323, 339, 340–342, 344–346, 348, 350–355, 358, 360, 362
 Кринагор (Κρίναγώρας) 261
 Крлежа, Мирослав 339, 340
 Кронија, Артуро (Arturo Cronia) 366, 368–372, 375–377
 Кроче, Бенедето (Benedetto Croce) 18, 377
 Крстић, Ђорђе 108
 Курбе, Гистав (Gustave Courbet) 92
 Куцу, Стефан (Ştefan Cucu) 138

Кушар, Иван 375

Лазаревић, Лаза 149, 311

Лакан, Жак (Jacques Marie Émile Lacan) 276, 277

Лалић, Иван В. 11, 56, 111, 148, 149, 153, 177, 178, 193,
194, 305, 307, 308, 311–315, 317, 318, 321–337, 339,
340

Леовац, Славко 157

Лешић, Зденко 150, 217

Логарић, Павле 107

Лотман, Јуриј (Юрий Миха́йлович Лóтман) 29, 31, 217

Луизи, Алдо (Aldo Luisi) 130

Лукијан из Самостате (Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς) 73, 105

Љермонтов, Михаил (Михаил Юрьевич Лермонтов) 10,
49, 103, 131–133, 372

Љесков, Николај (Никола́й Семёнович Леско́в) 62

Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 82, 85, 87, 96, 97

Мавер, Ђовани (Giovanni Maver) 371, 372

Маколи, Роуз (Rose Macaulay) 342

Максимовић, Десанка 293, 317

Манојловић, Тодор 29–31, 34–36, 57

Маринковић, Јосиф 317

Маричић, Гордан 129, 131, 132, 134

Марковић, Ђорђе Кодер 20

Марковић, Даница 28, 30

Марковић, Светозар 287, 291, 369

Маркс, Карл (Karl Heinrich Marx) 30

Мартино, Пјер (Pierre Martino) 86

Матавуљ, Сима 162, 311

Матић, Светозар 180–183

Матовић, Весна 27–40, 100

Матош, Антун Густав 22

Маурицио Ферарис (Maurizio Ferraris) 273, 274

Менар, Луј (Louis Menard) 86

Мендес, Катил (Catulle Mendès) 87

Мериђи, Бруно (Bruno Meriggi) 372, 373
Метерлинк, Морис (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) 33
Мештровић, Иван 37
Мије, Жан-Франсоа (Jean François Millet) 92
Милановић, Александар 147–172, 150, 169
Милићевић, Вељко 34
Милутиновић Сарајлија, Сима 20
Миљковић, Бранко 111, 286, 287
Мирковић, Никола 17, 75, 241, 277, 278
Мирослав, Антић 264
Мисе, Алфред (Alfred Louis Charles de Musset-Pathay) 87
Митровић, Бартоломео 366, 367
Митровић, Бојан 373, 374
Митровић, Марија 373, 374
Митровић, Милорад Ј. 28, 41, 42, 45, 56
Мишић, Зоран 149, 152, 328
Мореас, Жан (Jean Moréas) 92
Мортије, Арнол (Arnold Mortier) 74
Мортлет, Јан (Yann Mortelette) 89
Мочи, Андрас (András Mócsy) 134
Мразовић, Аврам 138, 139
Мушицки, Лукијан 20, 23, 158

Настасијевић, Момчило 317, 318
Недић, Љубомир 17, 18, 27–32, 60, 99, 100, 104
Ненадовић, Љубомир 149, 306
Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 295
Нушић, Бранислав 65, 255, 257

Обреновић, Александар 238, 286
Обреновић, Милан 110, 215, 216, 221, 225, 233, 237, 291, 293, 306, 317
Овидије (Publius Ovidius Naso) 106, 129, 130, 132–141
Октавијан Август (Gaius Julius Caesar Octavianus Augustus) 130, 137
Опачић, Зорана 253–272

Орбин, Мавро (Mavro Orbini) 138

Павић, Милорад 17, 52, 55, 57, 65, 82–84, 90, 94, 100, 101, 103, 104, 107, 110, 114, 119, 120, 125, 129–131, 140, 201, 216, 219, 232, 233, 235, 237, 240, 242–245, 259–262, 264, 266, 275, 283, 288, 289, 291, 293–295, 306–309, 312, 317, 323–325, 368

Павличич, Павао 340

Павловић, Миодраг 9, 11, 18, 51, 52, 57, 125, 129, 131–135, 140, 149, 268, 328

Палавестра, Предраг 28

Пандуровић, Сима 24, 34, 60, 212, 316

Панић Мараш, Јелена 257

Папазоглу, Фанула (Fanula Papazoglu) 134

Париповић Крчмар, Сања 177–197, 182, 188, 194

Пауновић, Александра 285–301

Перикле (Περικλῆς) 30

Петковић, Славко 215–228

Петковић, Владислав Дис 18, 56, 149, 280, 316

Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 63, 368

Петровић, Петар Његош 36, 82, 158, 181

Петровић, Бошко 151

Петровић, Вељко 59, 70

Петровић, Предраг 99–112

Петровић, Растко 37, 152, 249

Петровић, Светозар 178, 182–184, 190

Пешић, Јован 309

Пилиповић, Сања 260, 261

Пиндар (Πίνδαρος) 261

Плиније Старији (Gaius Plinius Secundus Maior) 113, 114, 116, 117, 119

Попа, Васко 111, 286, 317, 318

Поповић, Богдан 17, 18, 36, 70, 321, 322

Поповић, Јован Стерија 20, 149

Поповић, Ранко 311

Поповић, Тања 132

Праксител (Πραξιτέλης) 116, 117, 122

Предић, Урош 108, 109
Придом, Сили (René François Armand Prudhomme) 83, 87
Проктер, Брајан Валер (Bryan Waller Procter) 103
Проле, Драган 291
Протић, Предраг 28
Протић, Риста 259
Псеудо Лукијан (Pseudo-Lucian) 113, 114, 116–120, 122,
124
Пурић, Божидар 36
Пушкин, Александар (Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин) 10,
83, 85, 101–103, 133, 255, 260, 262, 372

Радичевић, Бранко 19, 20, 82, 84, 149, 152, 153, 181, 183,
277, 280, 367
Радовановић, Милорад 172
Ракић, Милан 34, 49, 54, 111, 150, 172, 181, 183, 249, 307,
308, 314, 316
Рансијер, Жак (Jacques Ranciere) 285, 287, 294, 297
Расин, Жан (Jean Racine) 85, 87
Рејмонд, Џоуд (Joad Raymond) 349, 350
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 82, 274
Ренан, Ернест (Joseph Ernest Renan) 83
Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 281
Ристић, Јован 20
Рифатер, Мајкл (Michel/Michael Riffaterre) 344
Руварац, Иларион 19
Русо, Жан Жак (Jean-Jacques Rousseau) 291
Русо, Теодор (Theodore Rousseau) 288

Савић, Милан 17, 75, 82, 236, 237, 247, 290
Саломон, Нанет (Nanette Salomon) 117
Санд, Жорж (George Sand) 83
Секулић, Александра 273–284
Сепић, Ервин (Sepich) 375, 376
Симовић, Љубомир 17, 57, 150, 157, 288, 297, 346
Скерлић, Јован 17, 27, 28, 30–32, 36, 49–51, 54, 60, 82,
131, 133, 148–154, 158, 162, 254, 259, 270, 372

Сладе-Долчи, Себастијан (Sebastijan Dolci-Slade) 138
Слепчевић, Јефта 70
Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 298
Соларић, Павле 20, 139
Стендал, Анри Бејл (Marie-Henri Beyle) 273
Стефановић, Светислав 28–31, 33, 34, 36, 325
Стојановић, Деспот Ж. 254, 255, 257, 259, 265, 269
Стојановић, Драган 281
Стријковски, Мацијеј (Maciej Strykowski) 138
Суботић, Јован 169

Танасић, Срето 161, 165
Тарановски, Кирил (Kiril Taranovski) 192
Тартаља, Иво 17
Тасо, Торквато (Torquato Tasso) 132, 368
Тен, Иполит (Hippolyte Adolphe Taine) 70, 71, 236
Тешић, Гојко 28, 36
Тешић, Милосав 57, 70
Тријић, Весна 129
Тјутчев, Фјодор (Фёдор Ива́нович Тютчев) 233, 372
Томановић, Лазар 232, 233, 240, 242
Трекани, Ђовани (Giovanni Treccani) 370
Тумански, Фјодор Антонович (Фёдор Антонович Туманский) 372

Ђирић, Трајко 36
Ђоровић, Владимир 103

Ускоковић Милутин 34

Фелбер, Роберт (Robert Felber) 73, 131, 133
Филиповић, Драгутин 38
Фин, Моника (Monica Fin) 376
Фрајнд, Марта 100
Франс, Петер (Peter France) 86, 87
Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 23
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 278

- Фуко, Мишел (Michel Foucault) 120, 278
- Хажет, Гилберт (Gilbert Highet) 219
- Хажне, Хажнрих (Christian Johann Heinrich Heine) 32, 266
- Хамовић, Драган 231–251
- Хан, Петер (Peter Huehn) 203, 204
- Хелдерлин, Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölderlin) 322
- Хердер, Јохан Готфрид (Johann Gottfried von Herder) 245, 246, 248
- Херодот (Hρόδοτος) 289
- Холеман, А. В. Ј. (A. W. J. Holleman) 130
- Хомер (Όμηρος) 106
- Хорације (Quintus Horatius Flaccus) 130, 189
- Хофман, Ернст Теодор Амадеус (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) 73
- Хофман, Х. (H. Hofmann) 130
- Хофманстал, Хуго (Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal) 33
- Храниловић, Јован 17
- Христић, Јован 57, 308, 318, 323
- Цар, Марко 17, 73, 105, 114, 119, 120, 236, 237, 256, 290, 368
- Црњански, Милош 149, 249
- Чајкановић, Веселин 357
- Чан, Виторио (Vittorio Cian) 216
- Чернишевски, Николај (Никола́й Гаври́лович Черны-шеи́вский) 30
- Чехов, Антон Павлович (Антóн Па́влович Че́хов) 62
- Черњајев, Михаил (Михаи́л Григóрьевич Черня́ев) 242
- Џејмсон, Фредрик (Fredric Jameson) 287
- Џонсон, Бен (Benjamin Jonson) 70, 71

Шантић, Алекса 18, 28, 30, 34, 45, 49, 56, 307, 308, 311,
371
Шантић, Јаков 45, 56
Шапчанин, Милорад П. 65, 152
Шеатовић, Светлана 305–320
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 109, 110, 238
Шеније, Андре (André Marie Chénier) 113, 114, 117, 118,
120, 124
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 207
Шуменковић, Ана 129, 133, 134

ПОЕТИКА И ПОЕЗИЈА
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Требиње

За издаваче
др Бојан Јовић
Мирко Ђурић

Лектор и коректор
Грозда Пејчић

Преводи резимеа на енглески
др Вишња Крстић

Именски рејистар

Тираж
300

Припрема и штампа
Чигоја штампа
Београд

ISBN 978-86-7095-280-5

