

Бојан Чолак

Институт за књижевност и уметност, Београд
btcolak@yahoo.com

О НЕКИМ ПОЕТИЧКИМ ОСОБЕНОСТИМА ПОЕЗИЈЕ МИЛУТИНА ПЕТРОВИЋА НА ПРИМЕРУ ПЕСМЕ „МИМОХОД“

Апстракт: У раду се анализира песма „Мимоход“ Милутина Петровића, објављена у збирци *Глава на њању* у оквиру циклуса „Животни и смртни“, а потом прештампања у ауторовом избору *Стихија: изабране и нове њесме*. Након поређења песме у два издања, пажња се усредсређује на њену тематско-мотивску интерпретацију у контексту збирке. Посебан акценат стављен је на мотив трамваја (воза/метроа) који се у збирци јавља у четири песме („Мимоход“, „Варка“, „Скандал“, „Ко је тај, што лута“).

Кључне речи: „Мимоход“, *Глава на њању*, поезија свакодневице, мотив трамваја, мотив воза, занос, наративна поезија.

Песма „Мимоход“ објављена је у збирци *Глава на њању* (1971), а потом прештампања у књизи *Стихија: изабране и нове њесме* (1983)¹. Измене се уочавају само на плану спољашње композиције – петнаести стих *У трамвају сви дремају*, који је у старијем издању померен удесно (заједно с дванаестим стихом *Трамвај у један и десет*), тачније, почиње на

¹ У питању је ауторов избор из књига: *Тако она хоће* (1968), *Дрзновено рождество* (1969), *Глава на њању* (1971), *Промена* (1974) и *Свраб* (1977).

месту где се завршава претходни (поступак чест код Милутина Петровића), у млађем је дат скоро у равни осталих стихова (дванаести је остао умерен удесно, док се у петнаестом и даље уочава минимално одступање у односу на остале стихове).

Крећем се споро
На изглед замишљено
 Трамвај у један и десет
Морао сам да будем у
соби око пола два
 У трамвају сви дремају

(1971)

Крећем се споро
На изглед замишљено
 Трамвај у један и десет
Морао сам да будем у
соби око пола два
У трамвају сви дремају

(1983)

Поређењем издања песничке књиге *Глава на пању* (1971) и њеног избора (1983) може се приметити да су промене и у осталим песмама извршене готово искључиво на плану спољашње композиције²

² Изузетак представљају песме: „Гледао сам кретање небеског свода“, „Кад сам пошао у институт да продам тело“, „Пред судијама“, „Ваздух једино остаје, драги мој“, „Одстраг, схвати“, „Тек после, зна се“, „Глава на пању“. Међутим, док је у првој из последњег стиха *да се решим свих нејрилика* изостављен, његов други део *свих нејрилика*, у осталима је реч о стилским интервенцијама – из стиха *једним велики огледалом* уклоњен је *једним*, из стиха *наслове неких књиџа* *Сада* одстрањена је неодређена заменица *неких*, из стиха *њихова скривена значења* присвојна заменица *њихова*, из стиха *ћрнео си своју болест* присвојна заменица

– превасходно је реч о поступку графичког укидања строфа – наравно уколико се изузме изостављање четрнаест песама, укључујући и пролошку и завршну³. С обзиром на то да се преобликовање углавном тицало поништавања строфа, те да је ово једини пример оваквог померања стиха, с правом се може поставити питање пишчеве интенције, односно превида или штампарске грешке. Овом у прилог иде и то што петнаести стих није у потпуној вертикалној равни с осталим стиховима песме.

Графички издвојеним стиховима у песми „Мимоход“ заједнички је мотив трамваја. Али док дванаести стих (*Трамвај у један и десет*) истиче категорију времена као универзалне категорије културе и организације света, петнаестим се дочарава стање свести људи који окружују лирског субјекта, тачније, оно се контрастира стању свести лирског субјекта (*У трамвају сви дремају*). Оба примера су, дакле, с поетичког становишта важна места у песми, па је стога њихово графичко маркирање мотивисано.

Мотив трамваја јавља се у збирци *Глава на њању* у четири песме („Мимоход“, „Варка“, „Скандал“, „Ко је тај, што лута“), а занимљиво је да су све преш-

своју, из стиха лудацима *На пример* – црта, завршни знак интерпункције, а стих *Не чује околина* измењен је у *Не чује околину*, при чему је и прва реч наредног стиха написана великим словом (*Шша*). С обзиром на то да се прва интервенција умногоме разликује од осталих, мишљења сам да се и у њеном случају може поставити питање превида приређивача.

³ Изостављене су песме: „Грех“, „Свако, некако, чини зло“, „Хитних стрелу“, „У ноћи једног августа“, „Да ли се јарац срдн“, „Лоповка“, „Завршни догађај“, „Мајмуне, о, мајмуне“, „Часовничар“, „Тајна љубав“, „Измишљени почетак дана“, „Завеса пада“, „(Преврћем се у)“, „Последња песма“.

тампане 1983. године. Наведени мотив у литератури је често довођен у везу с мотивом воза, при чему се трамвај уобличава у специфичан градски мотив, док се воз везује за изванградски саобраћај. Као симбол синоним спомиње се и метро, с тим што он у себи носи додатну конотацију припадности једном другом свету – подземном. И у песми „Мимоход“ могуће је, на симболичком плану, успоставити извесне паралеле између поменутих мотива.

Будући да функција увођења мотива трамваја у наведене четири песме није иста, услед ограниченог обима текста, пажња ће претежно бити усредсређена на његову улогу у песми „Мимоход“, док ће се остале песме помињати највише у контексту дате тематско-мотивске анализе.

Основна улога трамваја јесте да пренесе субјекат из једне тачке у другу, при чему овај пренос, у сфери уметничког стварања, не мора бити само физичке природе, него може обухватити и раван духовног. Тако, мотив трамваја може симболизовати путовање душе или личну трансформацију. Као што се људи крећу трамвајем с једног места на друго, тако и душа може пролазити кроз различите стадијуме раста и развоја. Уз то, трамваји се идентификују као места у којима је могуће остварити медитативни мир или као простор у којем се дешава епифанија. Кретање трамваја и континуални звук кола на шинама могу довести до опуштања ума, медитације, контемплације или саморефлексије.

Возови су занимљиви и као пример хетеротопије – „другог“ простора, одвојеног од обичног света, а „ући у хетеротопију слично је проласку кроз фантазијски портал“. Такође, они су корисни за симболизацију итеративне природе нашег свакодневног живота – возови често у основи раде исте

ствари сваког дана понављајући се на истим местима у исто време. Поред тога, воз је не само нешто кроз шта се пролази већ и нешто што пролази (Фуко). Фукоова изјава сугерише да воз није само пасивни објекат кроз који пролазе појединци, него има и активну улогу у обликовању њихових искустава и окружења. Он наглашава динамичну природу возова и њихов потенцијал да утичу на појединце док путују кроз физичке и метафоричке просторе.

Миодраг Перишић је указао на прекретничку улогу збирке *Глава на љању* за поезију Милутина Петровића јер у њој „почиње да се смањује учешће субјекта у објекту, а интензивно се изграђује однос субјекат–субјекат [...] Спољашњи простор функционише само у облику асоцијације или тек наговештеног оквира за 'унутрашњи' простор и тада се, готово по правилу, појављује у свом деформисаном виду“ (Перишић 1983: 24, 25).

У литератури је примећено и да „Петровић гради песничку слику на тај начин што узима извесне, обичне, животне ситуације и додаје им понеки елеменат невероватног“ (Протић 1972: 173), те план свакодневице прожима метафизичким сазнањима и не-емпиријским искуством, поступак који се може уочити и у песми „Мимоход“.

Првим стиховима наведене песме уводи се атмосфера уобичајена лирском субјекту – повратак кући трамвајем:

Улица ме води до куће
Као и обично
трамвајем

Но већ друга половина трећег и четврти стих разбијају ритам устаљене свакодневице – *Нешто се / ипак догодило* – чиме се наглашава излаз из равни очекиваног и рутинског. Занимљиво је да свакодневица у песми није само представљена кроз понављање радњи, него је и тачно временски описана непрестаним скретањем пажње на уобичајену сатницу (*До станице трамвајске има / петнаест минута хода ... Трамвај у један и десет ... Морао сам да будем у / соби око пола два ... Свукао сам се и / погледао у часовник / Било је прошло четири*), што је једини пример тог типа у збирци *Глава на њању* и редак пример у Петровићевој поезији уопште. С тим у вези и раван неочекиваног представљена је уз помоћ сатнице, која је оквир за организовање наших живота, постављање распореда и успостављање рутине, а симболизује и правилност и предвидљивост природних појава, односно омогућује праћење хронологије дешавања.

На описивање радњи и догађаја преко тачне сатнице, тачније, давање песми својеврсног временског жига, наилази се од почетка песме и оно је важно јер је једино сведочанство онога што се догодило. Интересантно је, према томе, да се занос као оно што је неописиво и неухватљиво и што припада подручју несвесног „доказује“ категоријом која је кључна за конструисање „модела света“ заснованог на емпиризму и рационалности.

Устаљене су и кулисе, док стање лирског субјекта ничим не најављује излаз из равни оног обичног, свакидашњег:

Уобичајене кулисе мрачне
Понеко бледо
светло Неприметно

Крећем се споро
На изглед замишљено

Након што је описана свакодневица лирског субјекта и најављен „упад“ догађаја, уводи се увучени стих којим се маркира тачно време – *Трамвај у један и десет*. Ред вожње симбол је уређеног стања функционисања света, устаљености, али и оног што је непобитно, чињенично. Реч је, дакле, о догођеном у које се не сумња и које се не доводи у питање.

И наредна два стиха призивају раван уобичајеног *Морао сам да будем у / соби око пола два*, али је сада временски план другачији – не указује се на догођено, него на оно што је требало да се догоди, а што се није догодило због оног догођеног.

Занимљиво, следећи је стих једини који у песму уводи друга лица и то кроз опис оних који у трамвају дремају (*У шрамвају сви дремају*). (Отуда се и може пронаћи оправданост за његово графичко издвајање.) У питању су, значи, они који не припадају атмосфери „догођеног“ и на које се „догађај“ не односи. Други су дати само као контраст његовом стању активности духа, будности, заноса. Уз то, уколико смо склони да наведени стих читамо не као опонирање успостављено на релацији лирски субјект–трамвај (лирски субјект није ушао у трамвај и изопштен је из простора у којем сви спавају), него као супротност између лирског субјекта и осталих људи у трамвају, онда бисмо могли рећи да је наведени стих једини у песми који припада простору свести/сећања на боравак у трамвају. Доживљено искуство заноса лирски субјект не може да призове и преприча јер га се не сећа будући да се „изгубио“ у властитим мислима док је посматрао људе који у трамвају дремају, тачније, будући да оно припада подручју несвесног.

Завршних девет стихова у функцији су повратка у поље свести и реалан временско-просторни план, али и сведочанства да се у (не)ухваћеном временско-просторном мимоходу нешто непобитно догодило:

Свукао сам се и
погледао у часовник
Било је прошло четири
Где сам
скренуо с пута
Ничега се не сећам
Ал слутим Нешто се
у заносу морало да
догоди

Песма „Мимоход“, према томе, покушај је да се опише неухватљиви тренутак заноса. Занос или екстаза привремено је и интимно искуство у којем се човеку смањује његов ниво самосвести и осећај за време (оно може да се чини да тече брже, спорије или пак да је потпуно престало). Фокус је на тренутку у којем појединац не размишља о другим стварима нити обраћа пажњу на различите стимулансе у окружењу. Редукован ниво самосвести очитује се и у смањеном размишљању субјекта о себи у односу на околину због чега лирски субјект у овој песми ништа и не зна о простору и времену.

Уместо уобичајене временско-просторне слике уводи се неухватљив тренутак одсуства свести о времену, простору, кретању, уско повезан с активношћу духа лирског субјекта. Петровић, тако, описује поље егзистирања супротно спознајном систему утемељеном на објективним датостима.

У заносу или екстази најчешће се особа налази у таквом менталном стању да је потпуно уроњена у осећај енергичне усредсређености, предата процесу активности духа, те искључена из света реалности, што и узрокује трансформацију у осећају за време.

Циљ заноса (екстазе) је да се заобилажењем свесне мисли допре до дубљих нивоа перцепције, односно до ослобођења од друштвених ограничења, норми и конвенционалних начина размишљања како би се остварио један другачији доживљај стварности и властите егзистенције. У том смислу – у контексту читаве збирке *Глава на њању* – може се закључити да уистину долази до конструисања једне другачије перспективе како света тако и самога себе, па се отуда може рећи да „Мимоход“ припада оном типу песама из којих се може ишчитавати песничка аутопоетичка мисао.

У наведеној песми и простор је, у овом случају јавни, повезан с категоријом времена – од куће до станице има петнаест минута хода, трамвај вози пет минута. У основи, реч је о повезивању простора с кретањем и променом, што резултира измењеним стањем свести и духа, односно „испуштеним“, „изгубљеним“ временом. Тако је, у песми „Мимоход“, с једне стране, време тачно одређено, а с друге – сасвим апсурдно – изгубљено.

Динамичној слици кретања трамваја придодати су и други видови кретања/активности – најпре ходање, а потом и активност духа. Супротно томе, статична слика имплицирана је свакодневним понављањем одређених радњи. Према томе, запажа се да је у наведеној Петровићевој песми статична слика понављања устаљених активности допуњена дина-

мичном сликом кретања трамваја, да би се, на-
послетку, извела динамична слика активности духа
коју прати укидање категорија простора и времена.

У песми „Мимоход“ наилази се и на поигравање
категоријама агенса и пацијенса, што је поступак
који спаја Петровићеву с Дисовом и Настасијевиће-
вом поетиком.

На замену агенса и пацијенса наилази се већ у
почетним стиховима:

Улица ме води до куће
Као и обично
трамвајем

Стих *Улица ме води до куће* користи метафо-
рички израз да персонификује улицу, приписујући
јој акцију попут човека (вођење) и циљ те акције
(одвођење говорника кући). Наведена метафора
ствара осећај интимности између говорника и у-
лице – они као да деле личну везу, али и онеобичава
песничку слику разбијајући устаљену перцепцију.

Почетни стихови, тако, као да су у функцији
креирања стања у којем лирски субјект постаје па-
сиван и одвојен од догађаја који се описују. Ова
одвојеност је евидентна како у физичким радњама
или кретању субјекта, тако и у његовим мисаоним
процесима. Другим речима, лирски субјект више
није активно укључен у дешавања која се одвијају,
па чак ни у сопствене мисли и емоције. Фокус је на
интроспекцији и контемплацији, а – уколико се дата
песма посматра у контексту читаве збирке – могло
би се рећи и на осећају неповезаности са спољаш-
њим светом.

У песми „Мимоход“ уочава се ритам свакодневног говора, али се на њеном крају излази из оквира тривијалног и узрочно-последичног искуства, те се на тај начин остварује извесни обрт, чиме се изневерава хоризонт читаочевог очекивања. Предраг Протић истиче:

Баш зато што настоји да свој стих ослободи непотребних речи, да своја казивања сведе на шкрта саопштења, да свој песнички говор приближи прозном казивању и да једну, у основи прозну, реченицу претвори у стих, Петровић постиже један ефекат потпуно супротан од онога који би могао да се очекује када се све то има на уму (Протић 1971: 173) [...] На први поглед једна равнодушна слика у којој вам пажњу у првом реду привлачи један мало изокренут, и свесно поремећен ред речи у реченици [...] Она је један мали фрагмент свакодневице и ништа преко тога [...] Међутим, [...] реч је о значајним стварима. (Исто: 174)

Уз то, приметно је и одсуство интерпункцијских знакова који, иако изостављени, нису и неосетни, јер их у овој песми, између осталог, наговештава писање великог почетног слова усред стиха (јавља се три пута и праћено је белинама):

Велико слово користи се да појединим скуповима речи прида самосталност мимо конвенционалне реченичне логике. Тако оно на синтагматском плану има функцију коју у конвенционалној пунктуацији добијају два знака: задржава улогу означитеља почетка нове реченице, али пошто нема тачке, нужно означава и крај претходне. На прозодијском плану велико слово добија функцију цезуре унутар стиха којом се нагла-

шава његова ритмичност, али која се везује и са значењским слојевима песме. Та се цезура, наиме, често поклапа са психолошким паузама које указују на посебност психичких или емотивних стања подразумеваних у тексту. (Лукић 1985: 66)

Међутим, велико слово у песми „Мимоход“ не имплицира нужно интерпункцијски знак тачке – тачку бисмо могли подразумевати испред првог увођења великог слова усред трећег стиха, будући да се тада јасно осећа граница између образовања потенциционално две синтаксичке целине:

Улица ме води до куће
Као и обично
трамвајем Нешто се
ипак догодило

Или пак испред другог увођења у деветом стиху, кад би се, такође, формирале две синтаксичке целине:

Уобичајене кулисе мрачне
Понеко бледо
светло Неприметно
Крећем се споро
На изглед замишљено

Реч *неприметно* могла би се посматрати и као засебна синтаксичка целина (што би указивало на њену посебну издвојеност и умногome измењен семантички потенцијал), али би се она могла везати и за претходну синтаксичку целину (*Понеко бледо светло неприметно*). У другом случају она не би више функционисала као прилог него придев. Поред тога,

на овом месту, могло би се довести у питање и постојање интерпункцијског знака уопште.

Трећи случај уметања великог слова усред стиха пре призива интерпункцијски знак црте или двотачке, чија се функција превасходно очитује у посебном истицању:

Ал слутим Нешто се
у заносу морало да
догоди

Милан Комненић указује и на то да је у Петровићевим стиховима из збирке *Глава на ђању* „порекнут уобичајени знаковни континуитет, поремећен класични стиховни поредак, и тако су у тексту 'освануле' белине, односно празнине које за песника имају одређен значај (Комненић 1972: 106):

Уместо да језичку и значењску пуноћу распореди у празнини, он је празнину распоредио унутар саме пуноће, прожимајући на тај начин једну другом (Исто: 109) [...] Бушење текста и увлачење белина условили су зракасту текстографију. (Исто: 106)

Уколико се по страни оставе дванаести и петнаести стих (разматрани као увлачењем маркирани стихови), у песми „Мимоход“ уочавају се белине у виду коришћења размака на три места – у трећем, деветом и двадесет и другом стиху, а праћене су речју написаном великим словом. Овакав начин употребе вишеструког размака усред једног стиха обично се у поезији користи како би се остварио визуелни и ритмички утицај, како би се читаоцу омогућили тренуци за паузу и размишљање, а надасве

како би се нагласиле одређене речи, фразе или идеје.

Бавећи се поступком обликовања лирског субјекта у поезији Милутина Петровића и Новице Тадића, Горан Коруновић уочава да се белина уводи како би се наговестила промена, али и сугерисало стање свести лирског ја:

Празнина по једноставној аналогiji упућује на прекид уобичајеног тока повратка кући, што ће, како се испоставља, подразумевати одређену лакуну у моделованој свести.

Истакнути дисконтинуитет, који белине уводе у равни конвенционаног низања типографских ознака, одраз је сугестије атипичних стања свести које лирско ја настоји да реконструише из накнадне перспективе. При томе је одређени „рез“ у свести назначен и нестабилношћу дистрибуције глаголских облика – након презента при опису радњи и околности које су претходиле „празнини“ у сећању („Крећем се споро, У трамвају сви дремају“), следи перфекат којим се описује повратак („Свукао сам се и / погледао у часовник / било је прошло четири“), затим изнова презент у тренутку присећања („Ничег се не сећам / Ал слути“). (Коруновић 2019: 1029)

Занимљиво је приметити да се концепт белине запажа у трећем стиху од почетка песме и трећем краја, као и да након њих следи идентични избор речи *Нешто се*. Овим се указује на песникову тежњу да потцрта оно што се догодило (степен информативности о томе шта се догодило ништа није већи на крају песме, него на њеном почетку, због чега остаје описан неодређеном заменицом *нешто*, премда се

у завршним стиховима то *нешто* тесно везало за категорију *заноса*⁴), али и да доведе у везу почетак и крај песме, те да на тај начин оствари извесну прстену композицију.

У деветом стиху пак иза белине следи реч *неприметно*, која се, као што смо указали, може односити како на претходну синтаксичку целину (исказану осмим и првим делом девог стиха – *Понеко бледо / светло*), тако и на наредну, која почиње десетим стихом (*Крећем се сиоро*). С друге стране, *неприметно* се може читати и као својеврсна „уметнута“, независна синтаксичка целина: описује начин на који се нешто догађа, односно оно што ће се догодити (појава заноса).

Изглед песничког текста испуњеног белинама Милан Комненић доводи у везу с „кретањем песничког ја тако што се ни пут ни смер а ни амбијент јасно не фиксирају“ (Комненић 1972: 108), те сматра да је реч о „извесном стању језика на међи јаве и сна“ (Исто: 109). Чини се да би се и оваква једна интерпретација организације текста с белинама могла прихватити јер се у песму „Мимоход“ умеће преплитање простора стварности и имагинације, јаве и сна, свесног стања и изгубљености у заносу. Песник, дакле, уводи концепт белине и увучене стихове не само како би маркирао одређена поетички

⁴ „Ни сумирајућа позиција није прожета новим сазнањем лирског субјекта о себи, о природи несталности своје свести и њених непрозирних периода. Чак се, на основу закључка који лирски субјект изводи [...] може приметити да и наизглед стабилна позиција/етапа лирске субјективности није гарант рационално-когнитивне персоналности и поуздане перцепције, пошто се енигматични процеси у свести и стање дезоријентације готово афирмативно вреднују и именују као *занос*“ (Коруновић 2019: 1029).

важна места, него и да би дочарао тај ритам присутности и одсутности лирског субјекта из појавне стварности, односно потцртао места која упливавају у дату реалност, која припадају сфери друге реалности.

Већина досадашњих тумача *Главе на пању* оправдано је у фокус ставила злокобну атмосферу и тему двојника (Савић Остојић 2009). Још је Драган Стојановић, један од првих тумача збирке, истакао као главну особеност треће Петровићеве песничке књиге:

Сажимајући у себи нежни и врло тих лирски глас из прве књиге и прилично тмурну визију света – као замисао доследну и строгу – то начело омогућило је да ова књига буде феноменологија греха и зла, њихово развијање у сликама које омеђују стварност, затварајући својим низањем један (поетски) свет и отварајући његову дубину. (Стојановић 1971: 14)

У контексту оваквог интерпретативног оквира збирке, оно што се догодило у заносу, а о чему се у самој песми заправо не говори ништа експлицитно, могло би указивати и на неки тип злочина, престапа, греха. Ипак, не би требало сметнути с ума да наведену збирку није могуће у целости тумачити из овог тематско-мотивског аспекта (песме попут „Завршни догађај“, „Ваздух једино остаје, драги мој“, „Глава на пању“, „Завеса пада“, „Последња песма“... излазе из датог интерпретативног оквира), па је отуда дозвољена интерпретација песме „Мимиход“ и ван наратива зла, греха и двојника.

У циклусу „Животни и смртни“ након песме „Мимиход“ следи „Варка“. У поређењу с преостале

две Петровићеве песме с мотивом трамваја („Скандал“, „Ко је тај, што лута“), између стихова „Мимохода“ и „Варке“ може се успоставити извесна тешња корелација. Она се превасходно уочава у постојању „изгубљене равнотеже“ – излаза из уобичајеног стања свести лирског субјекта. У петој песми циклуса наилази се на испад из свакодневног ритма, на губитак појма о времену и простору услед западања лирског субјекта у ирационално духовно стање, а у шестој на кршење етичких принципа, тачније, на неконтролисану силу која води лирског субјекта у преступ – крађу.

С овим је у уској вези и одсуство вољног учешћа лирског субјекта у догађајима (заносу, односно крађи), будући да се све представља као да се дешава мимо његове воље. Стање лирског субјекта и његово деловање, дакле, под непосредним су спољним утицајем, па је отуда он заправо пасивни чинилац и поред тога што наизглед делује као да је активни вршилац дешавања. Приказивање лирског субјекта као неког ко је понесен околностима које су ван његове контроле на извештан начин као да га поставља у позицију посматрача сопственог живота. Овакав поступак могао би бити последица песникове интенције да презентује теме сложене и непредвидиве природе човека (људске психе) и живота. Све наведено, чини се, налази се и у функцији увођења једног интроспективнијег и контемплативнијег тона (лирски субјект размишља о искуствима у којима се налази).

Занимљиво, док је у „Мимоходу“ лирски субјект у потпуности пасивизован и као да запада у хипнотичко стање, на које би могло упућивати извршена замена агенса и пацијенса (лирском субјекту се чини да га улица води кући трамвајем), у другој

песми наилази се на његову извесну активност у оквиру трамвајског простора, која се очитује у неопходности усаглашавања равнотеже властитог тела с кретањем трамваја. Међутим, и овде је, заправо, трамвај основни активни (покретачки) принцип, док се лирски субјект налази у позицији онога који мора да се прилагођава његовом кретању (дакле, појављује се у улози зависног субјекта).

Иако би се могло рећи да је у основи моторичке „игре“ усклађивање тела с кретањем другог показивање способности владања над ситуацијом (над сопственим телом), крај песме манифестује испад – лирски субјект не може да контролише своје поступке и излази из домена друштвено прихватљивих етичких принципа. Баш као и у претходној песми, остварује се извесни вид кружне композиције – почетни стихови односе се на поступак лирског субјекта описан у завршници песме:

А нисам
хтео Тог јутра Кад
журило ми се кући
Морао сам да усаглашавам
своје тело с трамвајем
При сваком заокрету
Кад улази у кривину
Видео сам тада У цепу
поспаног путника
Прегршт новчаница
И не трепнувши
завукох руку

Мотив „изгубљене равнотеже“ и измењено стање свести заједнички је именоватељ и песми „Скандал“ (десета песма циклуса) – лирски субјект под притиском атмосфере у трамвају и доживљаја

спољашњег света као непријатељског исказује агресивно-убилачки импулс:

Док напољу
лије киша Од јутра
нема јој краја
Кисела испарења
у препуном трамвају
не могу да се
одстрани
Нагло промајом
Крештавим гласовима
сви ме упозоравају
Да је несигурно време
дошло Таквим
И сличним смицалицама
нема лека
Марамцом зној
не скида се
Једино у мислима
земља се одроњава
Хватам слободном руком
најближег путника За гушу

За разлику од претходне две анализиране песме, атмосфера трамваја у „Скандалу“ симболизује затвореност, нелагодност и осећај заробљености. Овај осећај притиска и тескобе одражава унутрашње емоционално стање лирског субјекта. Перцепција спољашњег света као непријатељског указује на повећану осетљивост на негативне стимулусе и на општи осећај нелагодности. Присуство агресивног и убилачког порива сугерише дубоко усађен бес и фрустрацију унутар лирског субјекта. Ово је последица реакције на уочено (пројектовано) непријатељство спољашњег света и манифестација је

психолошког немира лирског субјекта. Супротстављање таквог насилног импулса са свакодневним окружењем трамваја ствара оштар контраст у чијој је основи тежња да се читалац шокира и подстакне на размишљање.

У песми „Скандал“ трамвај је отуда метафорична позорница за одигравање унутрашњег немира лирског субјекта. Уз тему унутрашњег сукоба, у наведеној песми јавља се и проблематика друштвеног притиска и замршене интеракције између индивидуалне психологије и спољашњег окружења.

Трамвај се, тако, у наведене три песме јавља као простор психолошких промена лирског субјекта, с тим што је, за разлику од песама „Мимоход“ и „Варка“, у „Скандалу“ реч о западању у психозу и лудило. Уз то, иако се у све три песме запажа одсуство комуникације лирског субјекта с другим путницима, тек се у трећој ствара непријатељско расположење између њих, које на крају песме прераста у толику нетрпељивост да се у лирском субјекту буде неконтролисан бес, жудња за обрачуном и порив за убиством.

Негативна релација лирског субјекта према путницима у трамвају у основи је и песме „Ко је тај, што лута“, премда се у њој не може говорити о агресивним импулсима. У оквиру циклуса „Животи и смртни“, наведена песма је значајно раздвојена од претходне три – налази се као тридесета од укупно тридесет и седам песама. Овакво композиционо позиционирање унутар циклуса чини се оправдано с више аспеката. Наиме, већ се у наслову уочава разлика: он више не реферише на догађај, него је у његовом фокусу запитаност над идентитетом, који је

одређен као лутајући. Дата позиција лирског субјекта маркирана је и интерпункцијским знаком – зарезом.

Уз то, ово је једина песма с мотивом трамваја у коју се уводи спољашњи, физички опис лирског субјекта (представља се као неочешљан) и у којој се јавља моменат пожуде (мотив пожудног погледа искључиво је везан за однос других према њему – он је тај који у другима изазива похотне погледе):

Свакога дана напуштам кућу
Неочешљан Прсти
туђи кроз косу
У гнездо се свијали
Гледали ме пожудно
Улицом После сам улазио у
трамвај Намргођен
Да би ме се плашили
Схватили су И онда ме
нису остављали на миру
Враћали се безброј
пута Кад ми није досадило
привикао бих се На њихове
погледе
Гледао сам искоса Кроз стакло

Улица је, према томе, простор у којем се лирски субјект осећа као објект пожуде, што настоји да промени уласком у трамвај и заузимањем позиције којом ће створити одбрамбену баријеру између себе и других. Ово, пре свега, чини намерном променом понашања како би утицао на то како га други перципирају, а надасве како би успоставио личне границе и заштиту од потенцијалних нежељених интеракција. Мрштећи се и делујући непријатељски и застрашујуће, лирски субјект покушава да одврати

друге да му приђу, започну разговор или да развију било какву интеракцију с њим. Међутим, стратегија застрашивања не доноси жељени резултат – управљање интеракцијама; лирски субјект бива „проваљен“ и препуштен другима, повлачећи се на крају песме у самоизолацију (погледи у страну кроз стакло пружају осећај приватности и личног простора).

Поређењем песме „Ко је тај, што лута“ с претходно анализираним песмама Милутина Петровића запажа се да је она пре ближа песми „Скандал“ него песмама „Мимоход“ и „Варка“. Ово се, пре свега, очитује на плану односа лирског субјекта према другима, с том разликом што се у тридесетој песми циклуса не наилази на агресивно-убилачке импулсе.

Кад је реч о употреби глаголских времена, запажа се значајна разлика између „Варке“, која је цела испевана у прошлом времену, и остала три остварења у којима се прошло време преплиће са садашњим. Употреба садашњег времена омогућила је да се догађаји (односно стање свести песничког субјекта) представе као непосредни и живи, као тренутак садашњости готово лишен накнадне контемплације, док посезање за прошлим временом у „Варци“ ствара осећај дистанце и омогућује промишљање над догођеним, због чега песма почиње исказом којим се лирски јунак ограђује и оправдава од оног што је починио, а којим се заправо песма могла и завршити – *А нисам хтјео*.

С друге стране, веза између четири песме с мотивом трамваја могла би се наћи у одсуству потребе комуникације лирског субјекта с другима, у његовој немогућности да контролише себе, ситуацију, извесна стања или интеракцију са спољашњим светом.

Заједничка карактеристика јесте и то што се у све четири анализираних песме уочавају извесни елементи својствени наративној поезији. Хан и Зомер (2013) као два фундаментална конституента наративног процеса издвајају посредовање догађаја и темпорално секвенцирање (Бјелановић 2020: 2003).

Основна карактеристика наративне песме је стављање нагласка на приповедање – садрже догађај, описују окружење, уводе „јунака“ и његову перспективу, те друге кључне елементе приче. Уз то, њена одлика је и нелинеарна структура (ретко се уводи једна наративна нит или линеарна матрица; чешћи је поступак скакања унапред или уназад у времену, давања почетка у средини или праћења потпуно различитих догађаја или углова посматрања пре него што се споје у јединствену целину).

Многи од наведених елемената уочавају се и у анализираним остварењима, а још је Предраг Протић указао на Петровићеву тежњу да се песнички говор приближи прозном казивању:

Желећи свесно да његови стихови све више личе на ритмичку прозу он тој ритмичкој прози даје један измењен ритам. Дајући јој измењени ритам он од те ритмичке прозе, преточене у стихове, ствара посебне целине које, неспособне за самосталан живот, упркос тој несамосталности, никада не могу да се integriшу у замишљену целину и да се у њој потпуно изгубе. (Протић 1971: 174)

Казивање је у све четири песме дато искључиво у првом лицу једнине, а Јасмина Лукић, анализирајући психичка својства песничког субјекта у збирци *Глава на њању*, доводи у везу Петровићев песнички поступак с оним на који се наилази у роману тока свести:

Песме су уобличене као низ кратких унутрашњих монолога. Они припадају јунаку чије је свест лишена унутрашње конзистенције, па не успева да уобличи кохерентну, на логичким принципима засновану слику света, што доводи до њеног расапа и подвајања. (Лукић 1985: 66).

Присуство извесног приповедно-хронолошког тока и других елемената наративне поезије утицало је на то да се у збирци *Глава на њању* значајно редукује музичко начело из структуре лирских остварења. Циљ оваквог поступка могао би се тражити не само у Петровићевој тежњи за редефинисањем песничких поступака и преиспитивања могућности стиха (наслеђе авангарде), него и за настојањем да се у фокус првенствено стави текст и његов садржај.

Литература

- Бјелановић 2020: Недељка Бјелановић, „Наративност у лирској поезији Војислава Илића“. У: *Војислав Илић и рађање новије српске поезије*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, стр. 199–214.
- Комненић 1972: Милан Комненић, „Промена сцене“, *Књижевна критика*, г. 3. бр. 1, јануар–фебруар, стр. 105–110.
- Коруновић 2019: Горан Коруновић, „Шта плаши лирски субјект: *инсапу* у поезији Милутина Петровића и Новице Тадића“. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. LXVII, св. 3/2019, стр. 1023–1042.
- Лукић 1985: Јасмина Лукић, *Друго лице: прилози новије српској епоници*. Београд: Просвета.

- Перишић 1983: Миодраг Перишић, „Поезија као рана неизрецивог“. У: Милутин Петровић, *Стихија*, стр. 9–41. Београд: Просвета.
- Поповић 1972: Богдан А. Поповић, „Идеје модерне литературе у стиху“, *Савременик*, г. 18, свеска 7, јул 1972, стр. 79–81.
- Протић 1972: Предраг Протић, „Суморни говор Милутина Петровића“, *Књижевности*, бр. 2, стр.
- Савић Остојић 2009: Бојан Савић Остојић, „Апсолутизација субјективног простора“, *Аџон*, бр. 4, јул–август–септембар, интернет часопис.
- Стојановић 1971: Драган Стојановић, „Ново и противречно“, *Полишика*, 4. децембар, стр. 14.

ABOUT SOME POETIC CHARACTERISTICS OF MILUTIN
PETROVIĆ'S POETRY ON THE EXAMPLE OF "THE FESTIVE
PROCESSION" ("MIMOHOD") POEM

Summary

The paper analyzes Milutin Petrović's "The Festive Procession" poem published in *The Head on a Stump* (*Glava na panju*) collection as the part of the „Life and Death“ („Život i smrt“) cycle and then reprinted in the author's *The Fundamental Element of the World* (*Stihija*): *Selected and New Poems* selection. After comparing the poem in the two editions, the attention was paid to its thematic-motive interpretation in the context of the collection. The special emphasis is placed on the motif of the tram (train/metro) appearing in the collection in „The Festive Procession“ („Mimohod“), „Varka“ (*The Deceit*), „Scandal“ („Skandal“) and „Who is the one who wanders“ („Ko je onaj koji luta“) poems.

The connection between these four poems and the tram motif could be found in the absence of the lyrical subject's need to communicate with others, in his inability to control himself, the situation, certain states or interaction with the outside world. In addition, a common characteristic is that certain elements that are characteristic for narrative poetry can be noticed in all four analyzed poems.

A certain narrative-chronological flow and other narrative poetry elements presence also influenced the musical principle being significantly reduced from the structure of lyrical creations in *The Head on a Stump* (*Глава на њанју*) collection. The aim of such a procedure could be sought not only in Petrović's aspiration to redefine poetic procedures and reexamine the possibilities of verse (a legacy of the avant-garde), but also in the effort to focus primarily on the text and its content.

Keywords: „The Festive Procession“ („Мимоход“), *The Head on a Stump* (*Глава на њанју*), the poetry of everyday life, the tram motif, the train motif, enthusiasm, narrative poetry.