

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 шешкоћа* (1986), *Небо* (1996), *77 сонета о живојним радосћима и шешкоћама* (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 ђона: 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 „Анђеско 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 особено-ност 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 *нишша* 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 немест 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 исправност 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 (*шеџимена*),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 *своља* : *унутра*. „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 *одјек* који та спољашња објективност изазива у души“ (Хегел 1986: 539; истакла А. П.) враћа

8 О значењу појма *шеџимен* 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 Irigaraj. „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 леиње ноћи* В. Шекспира: „Па како машта оваплоћује / Видове ствари невиђених још, / Њих песничково 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.

се преображена, 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 „драва“.
(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 печеног брава. Одакле приспева тај сјај који, попут свет-

лости на платну *Мртва природа са јасноћом, цвећем и воћем* (1660) Јана Давида де Хема, истура у *видљивости*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 *постјајуће* фигуре на његовом месту. Наиме, тек са збирком *Бол* постаје прозирна танатолошка онтогенеза ножа која је настајала још од *Сонета живојних радости и шешкоћа*, њеног првог издања. У збирци *Бол* нож је фигуративно освешћена ствар-саучесник и/или ствар-господар.¹⁴

Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан.

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). Крочеова 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 радостима и шешкоћама* 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).

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 ра-
дикализованим присуством „оних што кољу“, што
као бебе буље и слушају. Истовремено, бивајући
сведени на месо, на нервне импулсе без свести
склоне разумевању, постављају питање могућно-
сти 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 на-
даље је неразумљива, непрегледна душа крви и на-
сиља. Да је песма поникла из видела невидљивог,
„непостојећих обухватних ствари“ („Жмарци“) које
опонира бесловесном погледу беба, и да очи мета-
форички окупљају унутар себе територију транс-
осетилног, созерцања, сведоче први стихови „За-
вијања“:

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, *йразне йтранскенденције*. У распону од С. Малармеа до модерног песништва опросторавање неба обликовано је динамиком брисања 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 животињним радостима и њешкоћама*, у песни „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 на пољу сопства, тако и у спољашњости. Читалац

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 зubi, у песни „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).

Неба приметитиће 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 нагриса
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 старије* („Жмарци“). Само таква песма зна да „*стивари 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 песми „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 једнаестерцима 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 комплементирају 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 песни? 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 инволвирани 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 (деридијанске) 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, бланшоовског 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*. Beograd: Narodna knjiga, 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 њосџмогерне 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 додире 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 лиџературе*. Прев. Перо Мужичевић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995. 10–14.
- Ниче, Фридрих. *С оне стране добра и зла. Генеалоџија морала*. Прев. Божидар Зеџ. 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