

ПОЕТИКА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка истраживања, књ. 19

Уредник
ЈОВАН ДЕЛИЋ

Редакциони одбор
проф. др Јован Делић
проф. др Александар Јовановић
проф. др Александар Јерков
проф. др Слађана Јаћимовић
др Драган Хамовић
доц. др Предраг Петровић
др Светлана Шеатовић Димитријевић
др Бојан Чолак
Марко Аврамовић (секретар)

Рецензенти
академик Радован Вучковић
проф. др Горан Максимовић
проф. др Горана Раичевић

ПОЕТИКА
РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Београд – Требиње, 2015.

Зборник је резултат рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст“ (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја. Објављивање књиге омогућио је Град Требиње.



Рајко
Пејров
Нојо
1942.

Рајко Пејров Нојо (1945)

(Цртеж Моме Капора)

САДРЖАЈ

<i>Увод у Ногову поезију</i> (Јован Делић)	11
--	----

I

<i>Светозар Кољевић</i> Огледала времена у збирци <i>Песме</i> Рајка Петрова Нога	27
<i>Оливера В. Радуловић</i> Духовне димензије Ноговог песништва	43
<i>Драјан Хамовић</i> Херцеговина као мнемоторп у поезији Рајка Петрова Нога	63
<i>Јован Делић</i> Фрагменти о настајању пјесама	79

II

<i>Саша Радојчић</i> Читање традиције у огледима Рајка Петрова Нога	119
<i>Бошко Сувајић</i> Косовско опредељење Рајка Петрова Нога	137
<i>Владан Бајчеић</i> Између епског и модерног – Ногов лирски дијалог са српском пјесничком традицијом	159
<i>Марко М. Радуловић</i> Поетски интеграл Рајка Петрова Нога	181

<i>Јана М. Алексић</i> Ногова баштина и „апсана“: Метапоетичка као аутопоетичка мисао Рајка Петрова Нога	213
--	-----

III

<i>Давор Миличевић</i> Пјесник националне културе: Интертекстуалност и ауторова намера у пјесништву Р. П. Нога	243
---	-----

<i>Весна Елез</i> Вратити се, окренути се – Одисеј и Орфеј у поезији Рајка Петрова Нога	265
---	-----

<i>Лидија Р. Томић</i> Интертекстуалност у поезији Рајка Петрова Нога	279
---	-----

<i>Горан Радоњић</i> Интертекстуалност у <i>Безакоњу</i> Рајка Петрова Нога	297
---	-----

IV

<i>Бранко С. Лешић</i> Говор поетских слика Рајка Петрова Нога	311
---	-----

<i>Слађана Јаћимовић</i> Лирски пејзажи Рајка Петрова Нога	323
---	-----

<i>Светлана Шешиновић Димиријевић</i> Циклусно јединство <i>Невременој Ока</i>	341
---	-----

V

<i>Јелица Стојановић</i> Особеност лексике и њена функционалност у поезији Рајка Петрова Нога	363
---	-----

<i>Александар М. Милановић</i> Граматицка архаизација језика Ногове поезије	383
<i>Соња Миловановић</i> Лексичка вертикала књиге <i>Не ѿикај у ме</i> Рајка Петрова Нога	395

VI

<i>Иван Неїришорац</i> Идентитет стиха и његове разлике: структура и функција асиметричног десетерца у поезији Рајка Петрова Нога	421
<i>Сања Парийовић Кримар</i> Сонетизам Рајка Петрова Нога	453

VII

<i>Зорана Оїачић</i> Два детињства у поезији Рајка Петрова Нога	475
<i>Бојан Чолак</i> Присутно одсуство: простор детињства у <i>Зимомори</i> Рајка Петрова Нога	501
<i>Јелена Панић Мараш</i> <i>Enfant terrible</i> у поезији за децу Рајка Петрова Нога	535
<i>Бранко Брђанин</i> Рајко Петров Ного: Дијачки растанак – мало документарних детаља	555

УВОД У НОГОВУ ПОЕТИКУ

Када о Благовијестима 2015. будемо у Требињу промовисали овај зборник радова о поезији и поетици Рајка Петрова Нога – деветнаести у серији „Поетичка истраживања“ Института за књижевност и уметност у Београду, коју је срећно засновао Ногов пријатељ и тумач, покојни професор Новица Петковић – биће то један од значајнијих прилога обиљежавању пјесникових седамдесет година живота и педесет година књижевног, односно пјесничког рада. Већ је то довољан разлог да се овоме пјеснику од имена, гласа и статуса приреди научни скуп посвећен његовој поезији и поетици и да се његово пјесничко дјело сагледа и премјери критеријумима којима су мјерени и очима којима су сагледавани најзначајнији српски пјесници XX вијека. Могао се овај скуп збити и прије и доцније, али се десио у прави час, иако његов уредник није имао на уму овај драгоцјени биографски моменат и лијеп двоструки јубилеј. Срећно су се склопили послови, година, књиге и мјесто.

То што је овај научни скуп, чије резултате објелодањујемо зборником, одржан у Требињу – једном од Ногових завичајних градова, јер последије мајчине и очеве смрти Ного је своју кућу нашао у требињском и невесињском сиротишту – подно Црквине, Херцеговачке Грачанице и Дучићевог гроба – а о

Дучићевом повратку у отаџбину и преносу пјесникових посмртних остатака из Америке Нога је имао једну од најзначајнијих улога – и поред Његошевог и Дучићевог споменика – а за Нога је Његош епска, а Дучић лирска парадигма српског пјесништва, па је настојао да се одржи и издржи на његошевско-дучићевском путу и на Вуковој стази – у Ноговом случају има дубљу и симболичку вриједност и значење. Овај град је препун симбола у којима су Ногови духовни коријени.

Ово је већ четврти зборник радова о овом пјеснику и његовом дјелу, што је податак који обавезује. Сва три претходна била су на високом нивоу и на свој начин специфична. Први је, *Рајко Пејиров Ноћо, њесник* (Краљево 2004), узорно уредио Драган Хамовић у серији зборника радова посвећених добитницима Жичке хрисовуље. Тамо се налазе неки данас већ класични радови о Ноговој поезији. Други је из серије посвећене добитницима награде „Десанка Максимовић“, такође богат, разноврстан и врло успио: *Поезија Рајка Пејирова Ноћа* (Београд 2011), а уредио га је Станиша Тутњевић. Трећи носи наслов наше најлирскије пјесме-молитве – *Нек њага снијеј Госњоге*, како је ову пјесму доживио, прочитао и оцијенио велики пјесник Иван В. Лалић, а објављен је у Плужинама 2014. Специфичност „пивског“ зборника је у томе што су његови аутори пјесници, њих укупно шеснаест, уз свега троје „непјесника“, професора универзитета (Оливера Радуловић, Сениша Јелушић и Јован Делић) и уз ауторку селективне библиографије Р. П. Нога, Здравку Радуловић.

Морамо споменути и „прикривене“, скромне и сасвим мале криптозборнике као додатке и при-

логе с поводом појединим Ноговим пјесничким књигама. Тако су у другом издању *Негреманој Ока*, објављеном 2003. године, поводом добијања Виталове награде Златни сунцокрет, објављени радови чланова жирија, тројице универзитетских професора: Новице Петковића, Радована Вучковића и Јована Делића, а у другом издању збирке *Не шикај у ме* (Београд 2010) четири рада чланова жирија награде Извиискра Његошева: Драгана Хамовића, Ивана Негришорца, Ранка Поповића и Јована Делића. Прави мали зборник – укупно седам текстова – објављен је уз *Зимомору*, штампану послје четрдесет година (Лакташи 2007) као прва књига у серији „Калиновачки поетски вијенац“. Ного је имао завидну рецепцију у књижевној критици. И у претходним зборницима, као и у појединачним радовима о Ноговој поезији, доста је речено о Ноговој поетици, што обавезује аутора и уредника овога зборника.

Рајко Петров Ного је пјесник високог књижевног образовања и врло изграђеног критичког односа према националној традицији, али и према свјетској књижевности и савремености. Побуњеник по природи и изразит индивидуалац, он је његовао отпор према конзервативној универзитетској критици, мада је увијек уважавао знање и пажљиво слушао мишљење критике која је пратила токове свјетске науке о књижевности, а није заборављала свој језик, књижевност ни савремену поезију (С. Кољевић, Н. Кољевић, Н. Петковић). Имао је прилику да му ти и такви људи читају рукописе и да са њима разговара о својој поезији, и о поезији уопште.

Уосталом, и сам се врло успјешно бавио критиком и есејистиком, откривајући у тим текстовима и своја поетичка начела, па и најдубља увјерења. Зато су његови есејистички и критички текстови данас предмет пажљивог проучавања. Рајко Петров Ного је пјесник врло изграђене пјесничке самосвијести, почесто изражаване у традицији и дискурсу народне књижевности. *Умље* је код њега на највишој цијени и оно је више од рација, а *безумље* је свакојаки понор и опасност. Отуда се он завјетује да *неће гаши умље за безумље*, активирајући завјетно памћење њему увијек драгог и ближег од кошуље асиметричног, „епског“ десетерца. Лако се може десити да читалац у сличним формулацијама, цитатима и алузијама лакше препозна епску формулу него дубину значења. Ногова одбрана *умља* и одбијање *безумља* јесте одбрана једног чврстог система вриједности око којег нема дискусије ни компромиса. Ного никада неће пристати на релативизацију вриједности ни на трговину њима. Компромиси око вриједности воде у *безумље*, судар и сукоб међу вриједностима – у трагедију. Ного је врло пажљиво нијансирао свој однос према пјесницима и према традицији уопште. Сукоби, анимозитети и књижевне полемике у прошлости неће га „на зло наводити“ да се опредјељује између В. Илића, А. Шантића, М. Ракића и Ј. Дучића, с једне, и Диса, Р. Петровића, Д. Васиљева, М. Настасијевића или М. Црњанског, с друге стране. Њихове полемике имају свој књижевноисторијски и поетички контекст, а у Ноговом свијету и концепту традиције има, и мора бити, мјеста и за пјеснике модерне, и за пјеснике авангарде, и за савременике (Д. Максимо-

вић, С. Куленовић, В. Попа, С. Раичковић, М. Павловић, М. Бећковић, Б. Петровић, М. Тешић). Ного је према традицији, поготову националној, веома пажљив и деликатан, промишљен и изнијансиран у ставовима и судовима. Отуда високо поштовање за напоре М. Павловића да успостави континуитете преко зјапећих провалија и блискост Васку Попи по баштињењу симбола из старе српске религије и митологије, као и из хришћанства. Отуда у Ноговој поезији вук и бијели вук као старосрпски симбол и божанство, али и као горска звијер из сусједства – из родне думаче и пртине – као пријатељ или чак као очев двојник, јер се очев лик преображава час у вука, час у икону, а час у метафизичког побуњеника који се истовремено моли свецу и свађа се са њим. Отуда Свети Сава као национални културни јунак, писац који се цитира, светац и утемељивач језика, књижевности, цркве и државе, али и као њежан вучји пастир који ужива у игри својих вукова. Ево нас пред великом темом Ноговог односа према миту.

То никако не значи да Ного не гледа преко граница свога језика и културе, у свјетску књижевност. Зна он добро да су *Библија* – и *Стари* и *Нови завјети* – и античка Грчка традиција свих традиција, барем европских. Отуда у подтексту његових пјесама, или цијелих пјесничких књига, и *Књига о Јову*, и *Књига Пројовједникова*, и *Псалми Давидови*, и *Откривење Јованово*, али и *Одисеја*, односно Одисеј и Итака, и Орфеј и његов мит. Али у подтексту *Јечма и калопејера*, па и као његов неодвојив дио, као низ уграђених и концепцијски осмишљених цитата, налази се и велики роман Томаса Вулфа *Поледај дом свој, анђеле*.

То само значи да Ного вјерује да се судбина писца и његовога дјела рјешава на језику на којем пише и у традицији књижевности на том језику написаној. Иначе, међу књижевним оријентирима Ноговим, поред већ поменутих писаца, налазе се и Толстој, Достојевски, Блок, Пастернак, Манделштам, Јесењин, Мајаковски, Јејтс, Елиот, Пинтер и Хандке. Наравно, и многи други. Његове пјесме и књиге премрежене су цитатима и алузијама, с најдубљим пјесниковим увјерењем да то не угрожава његову индивидуалност, односно да најиндивидуалнији потврђују претке.

И критика, и публика, и пјесници рано су препознали Ногов дар и прихватили овога пјесника већ послје прве књиге као несумњиву вриједност. На једној књижевној провјери, на скупу у Калиновику 2006. године, *Зимомора* се, и послје четрдесет година, показала као веома добра пјесничка књига. Ного је прије педесет година промовисан у правога пјесника и безмало одмах био прихваћен од књижевне елите (С. Раичковић, М. Бећковић, Ђ. Сијарић, С. Кољевић, Н. Кољевић и Н. Петковић).

Ного је пјесник *изгубљеног дјетињства*, што ће рећи – изгубљеног раја. Дјетињство, особито изгубљено дјетињство, јесте архетип. У средишту Ноговог пјесништва је *архетип сирочета*. Зато Ного истинито и савршено тачно именује „свој случај“, који опјева, као универзалан; као „случај целог света“. Опјевана је драма прераног и присилног одвајања од куће и завичаја; драма *обездомљености* и *обезавичајности*, односно драма поскитаног сирочета, нежељене а нужне сепарације узроковане прво мајчином, па очевом смрћу; драма преобра-

жаја срећног дјечака у „обездомљеног пужа“. Из перспективе по сиротиштима поскитаног сирочета, изгубљени дом и првих осам година – до мајчине смрти – добијају позлату: кућа, окућница и завичај су простор заштићености, сигурности и топлине – утопијски простор дјетињства. Поетска проза *Јечам и калойџер*, коју ми зовемо поетским романом, баца накнадну свјетлост и на Ногову завичајну лирику, и на митологију завичаја и дјетињства. Кућа, окућница и завичај јесу заједно јединствен простор сигурности и илузије дјечје среће.

Средиште тога простора је кућа, сиротињска убога брвнара; „изба“, с огњиштем на којем, зависно од доба дана, године и временских прилика, тиња, пламиња или пламса ватра. Кућа и огњиште са веригама, димом и бацом, повезани су са горњим свијетом, са Небом. Та веза је љети појачана улијетањем ластавица кроз ту бацу. Намјештај је сведен на елементарно: синија (округли, обично трножни сто око којег се окупља породица приликом оброка) и на синији хљеб и со. Све само архетип до архетипа. И постеља, а у постељи „топао сан детета“.

Шта се догађа с том трошном кућом – с тим простором дјечје сигурности и утопије – кад „бивши дечак“ нестане у свијету? Физички нестаје и кућа: пада и пропада; свијет разноси отпатке, док, на крају, остане једва препознатљиво кућиште као ожиљак на тлу гдје је била брвнара. Али она у свијести „бившег дечака“ (исту синтагму налазимо и у Ивана В. Лалића, мада је тешко вјеровати да је ријеч о Лалићевом цитату код Нога; архетипови имају своју „логику“) постоји негдје „изван света“,

како то стоји у наслову ове драгоцјене пјесме, сачињене од четири дистиха:

ИЗВАН СВЕТА

Стоји ли изван света
Убоги онај дом

Синија крај огњишта
И на њој хлеб и со

Постеља у постељи
Топао сан детета

Ако је бивши дечак
У свету нестао.

Цио један нестали свијет стао је у једну зависнословену реченицу! Кућа се преселила „изван света“; у метафизичке просторе.

Повратак у „детињу шуму“ је „сусрет са бившим собом“; „магла (...) детињства“ је „жилава и пребела“. Пјесме вјечно мељу „сипко дјетињства брашно“ и од тога млива и за то мливо се живи. То брашно је из Виловога дола, од бившег јечма који се вјечно жути и шушти:

Зрело жито вилов доле босиоче плави.

„Бивши дјечак“, који безуспјешно покушава да се наново укоријени, завиди камену утврђеном у топлом крилу земље и мраву у мравињаку – њима је топло, а њега тресе вјечна зимомора:

Како је топло камену
У крилу земље
Како мравима
У мравињаку.

Али у тим сусретима са бившим собом долази се до поразних сазнања о себи, сопству, идентитету. Лирски субјекат се све мање у себи самом препознаје и налази: *у мени нема мене*. Одјекује туђа празнина. Срце леди „пуст ветар заборави“ који ће нам избрисати име. Свијет је заљуљан као дјечја колијевка; пут у сан је као пут у смрт. Зато су Ногове успаванке и тужбалице сасвим сродне. Уосталом, снијевна смрт је исто што и снијевни сан. А из тога сна је дјечака откопала и пробудила мајка. „Твоје се тужбалице ко успаванке чују“, наслов је једне Ногове пјесме.

Лирски субјекат почесто умије да успостави равнотежу са природом („Ја и природа / у дивној равнотежи“); природа се у њега прелива изазивајући осјећање пуноће, па чак и склада. То је „оно највеће“, „природа како у ме се сели“; како се завичайни пејзаж ентеријеризује и постаје душевни и духовни, унутарњи пејзаж. Шума постаје храм; јеле – монахиње, а борови – калуђери који служе и поју литургију. Свијет је одуховљен и христијанизован, мада се Ного неће одрећи паганских слика и симбола.

Мајка је гаранција дјечје и породичне среће, чак и када је болесна и несрећна, што се од дјече крије. Она враћа из смрти у живот; буди из леденог сна, откопава из снијега. Повезана је са свјетлошћу, са сунцем; њена природа је соларна. Она је повезана с биљем и повезује кућу и „прекућу“; унутрашњи и спољашњи свијет, кућу и окућницу, чинећи их једним и недјеливим. Она сине са сунцем у дивљој камилици; она је доње, земаљско сунце; сија одоздо, из дола, што је слика коју, можда, Ного дугује

Старцу Милији, односно „Бановићу Страхини“. Њен двојник је сунцокрет, значајан цвијет у Ноговој поезији, метафорици и митологији. Касније ће сунцокрет постати двојник лирског, односно пјесничког субјекта. Мајка је повезана и са јечмом који се жути и шушти у долу. Јечам асоцира на хљеб и на мајчине руке; на жетву, и опет на мајчине руке. А жутило је амбивалентно: има боју сунца и свјетлости, а може бити и знак болести, те је двоструко везано за мајку. У јечму су црвене булке. Око куће су невен и калопер; у кући, за гредом, суви босиок – све биљке које имају мјесто у српској митологији или у религијским обредима (суви босиок); биљке здравља, трајности, заштите и Богородичиног присуства. Мајка нема фотографију. Послије њене смрти њен лик ће да блиједи и ишчезава; да, попут Дисових звијезда, бјежи из очију. Остају сјећања на руке. Траг невидљиве мајчине сјенке остаје на биљу, на трави. Послије њене смрти трава није кошена, да не би покосили њену сјенку којом је кратко миловала породицу. Толика је мајчина веза са биљем, и толика је њена интегративна снага којом спаја кућу и окућницу, дјецу и природу, свјетлост и дом. Њене руке су свемоћне и свете: она мјесечину „уводи у стан“, у брдо и нити свога разбоја, и од Лазарева суботе тка Цвијети, односно Цвјетну недјељу.

Отац је и вук, и светац, и немоћан старац који „воли смрт“; рањеник с Кајмакчалана; ислужени војник, несрећни усамљеник. Он се свом кућном свецу моли и са њим се свађа изгонећи неку своју правду и рачун са Богом. Он је неки загорански Јов; незадовољник овим свијетом и метафизички побуњеник. Он ће и у старости, пред саму смрт,

привољети неку жену, у којој дјечаци, у реалном страху, виде перспективну маћехицу. Његова слава је Лазарева субота; Лазар витлејемски. Али тај се Лазар удваја, и у Ноговој брвнари и у његовој поезији, постајући и Лазар српски, косовски честити кнез, па за синијом, са оцем и сирочићима, вечерају и „небесници са Косова“.

У Нога се, такорећи од почетка, преплићу интимно, национално и универзално. Бог је дио рода, а род је и народ. Завичај је постао Доњи свијет; Дрина – Лета или Ахеронт; Каракај – црни прелаз у Доњи свијет таме. У завичај се иде, спушта се, „по жеравицу речи“. Орфеј се спушта до Еуридике. Ногов Одисеј, повратник из рата, постао је Орфеј; Ногова Итака – Еуридика. Жеравица ријечи се узима из подземног свијета, од мртвих. Ного ће се у овом спјеву окренути Дантеу и његовом искуству са подземљем. У Доњи свијет га води љубав „оној која се збола“ да од ње узме „жеравицу речи“. Бројеви и циклуси у *Негрманом Оку* добиће симболичко значење; тридесет три пјесме сугеришу Христове године и Распеће. Циклуси претварају спјев у триптих.

Ного све више постаје пјесник културе. Он ће то нарочито бити у спјеву *Не шикај у ме* у којем опјева камено насљеђе стећака, бранећи га и уткивајући га поезијом и коментарима у сопствену културну баштину. Ово мултимедијално дјело везује Нога и са авангардном традицијом: у неколиким књигама наших авангардних пјесника слика и ријеч су неодојиви (Р. Петровић, М. Дединац, С. Винавер).

Јечам и калојер је златан тренутак наше поетске прозе. То је, по нашем осјећању, лирски, поет-

ски роман који у прози моделује оне мотиве од којих је живио добар дио Ногових пјесама.

Од изузетног документарног и литерарног значаја су Ногове књиге *Зайиши то, Рајко, Зайиши и найиши* и *С мене на уишаи*. „Мало документарних детаља“, што би рекао пјесник. Оне такође дају нову грађу за Ногову аутопоетику.

Да ништа друго није урадио него што је иновирао сонет, правећи систематски „прекршаје“ против сонета, попут Стевана Раичковића, Ного је на плану пјесничког облика учинио веома много. Та сажета и строга форма га је привлачила. Он је ту традиционално интимну пјесничку форму здружио са веома разноврсном тематиком и са смрћу: „Смрт кротко пева из сонета“; „Смрт је код куће у сонету“; „Стих је што и платно Боланом Дојчину“. Цијела поетика сажетости и утезања бола у стихове стала је у овај стих, који исказује лирски програм на мотиву епске традиције. То је Ного: пројектује са епике на лирику. Ного је здружио сонетни закон са безакоњем свијета и вијека. Нијесу ли Ногови „јамби на расклапање“ – о чему је бриљантно писао Милосав Тешић – такође значајан версолошки помак у српском пјесништву? И није ли чланковити стих:

Зрело жито вилов доле босиоче плави

односно:

Тија Мајко над узглављем Шира од Небеса

још једно версификацијско обогаћење могућности српског метричког репертоара и ритамских могућности језика?

Ово су само неки од разлога због којих је поезија Рајка Петрова Нога данас у средишту наше пажње. И што јој посвећујемо, ево, и четврти зборник с увјерењем да ћемо домашити мету.

Јован Делић

I

Светозар Кољевић

Српска академија наука и уметности
svetakol@eunet.rs

ОГЛЕДАЛА ВРЕМЕНА У ЗБИРЦИ ПЕСМЕ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Рајко Петров Ного је приређивач збирки неких значајних српских песника, као и антологија наше народне поезије објављених у бројним издањима. Он је и аутор огледа и студија о српским писцима, чији гласови одјекују и у његовој поезији. Ногова збирка *Песме* (2003) представља антологију властитог песништва, у којој су песме из његових ранијих збирки дате у новим констелацијама и сазвежђима, али увек као значајна огледала различитих времена и песниковог животног сазревања од бунтовништва до молитвене духовности.

Кључне речи: бунтовништво, молитва, одјек, асоцијација, биографија, судбина, узлет.

Прве своје песме Ного је објавио у новосадским и сарајевским студентским листовима („Index“, „Наши дани“), а прву прозу („Запис о другарству“), за коју је добио награду „Петар Кочић“, у бањалучким „Путевима“ 1963. године. Затим је сарађивао и у „Лицима“, „Животу“, „Ослобођењу“, „Пољима“, „Књижевним новинама“, „Књижевној речи“, „Књижевности“, „Савременику“, „Летопису Матице срп-

ске“, „Политици“ и др. Био је стални критичар у „Одјеку“ од 1970. до 1972. године и те своје текстове објавио је у књизи *Јеси ли жив* (1973). Неколико раније штампаних текстова о поезији Скендера Куленовића прерадио је у својој студији *Обиље и расаи маџерије* (1978). Та студија је већим делом прештампана, заједно с неколико записа, критичких и есејистичких текстова у књизи *На Вуковој сџази* (1987). Објавио је и књиге есеја *Сузе и соколари* (2003), *Сонети и њоеме Скендера Куленовића* (2010), *Зайиши њо, Рајко* (2011), *Зайиши и најиши* (2011), проткане и веома занимљивим биографским и аутобиографским запажањима и сећањима, посебно у сусретима са савременим писцима. Илустровану монографију о Рајку Петрову Ногу објавио је Бранко Стојановић под насловом *Рајко: Сџаза Рајка Петрова Нога* (2013).

Ного је, поред тога, био приређивач и писац предговора неколико значајних издања: *Пјесме Алексе Шантића* (1981, 1985, 1987), *Приче код воде Ђамила Сијарића* (1982), *Сонети и њоеме Скендера Куленовића* (1983), *Поезија и њроза Бранка Ђопића, I–IV* (1987), *Очи на оба светиа* (избор из поезије и путописне прозе Јована Дучића, 2000), *Песме Јована Дучића* (2000). Издао је и неколико веома запажених, високотиражних и често прештампаваних антологија српске народне поезије: *Српске јуначке њесме*, пет издања (1987–1990); *Ој давори, њи, Косово равно* (1989, 1999 2012); *Анџолоџија српских јуначких њјесама* (2002, 2003); *Најлејше српске јуначке њесме* (2002). Овај приређивачки, критички и есејистички рад Рајка Петрова Нога представља замашан допринос српској култури и образовању,

а значајан је и као подстицај за формално обликовање и модулирање неких од највећих Ногових песама – нарочито оних насталих у знаку дијалога с народном поезијом као једном од најбогатијих грана српског песништва, која је привукла велику пажњу у компаративним изучавањима широм света. У аналогном смислу ни Ногов рад на Дучићевој поезији није био само критичко промишљање и приређивачки избор него и суштинско надахнуће, али о тим везама, алузивним и метричким, остаје да се напише темељна студија.

Рајко Петров Ного је, дакако, стекао своју велику књижевну афирмацију у српској култури пре свега као песник. Већ прва збирка *Зимомора* (1967) изазвала је снажан критички одјек, добила Бранкову награду (1968) и ускоро се појавила у другом, допуњеном и знатно измењеном издању (1969). Лирска интонација *Зимоморе* с јаким призвучима горштакче јеткости и алегоријске духовитости настављена је у збирци *Зверињак* (1972), која представља и шаролику панораму нарави савременог света. Збирка је добила и награду свог издавача сарајевске „Свјетлости“. Нов искорак је Ного остварио у својој следећој збирци песама за децу (и одрасле) под насловом *Родила ме шешка коза* (1977).

Збирка *Безакоње* (1977, 1979) била је опет у знаку великог песничког узлета, са знатно проширеним асоцијационим пољем, посебно у игри цитата из народне поезије с веома разноврсним феноменима савременог живота. Поред тога, нове могућности сонетне форме нашле су у овој збирци раскошну песничку оркестрацију. Сабраним песмама *Планина и њочело* (1978) Ного се потврдио као већ сна-

жно лично обележен и афирмисан српски песник. Збирка је имала веома изузетно велики критички одјек и добила је Змајеву награду. *Зимомора* (1984) наглашава оно што је веома карактеристично и за друге Ногове збирке: прештампавање песама већ објављених у ранијим збиркама, уз повремене језичке интервенције, у другачијим распоредима и сазвежђима, заједно с новим, дотад необјављеним песамама у претходним збиркама.

То је, дабоме, снажно наглашена и веома значајна појава у оштро променљивим историјским околностима двадесетог века, у којима се и песникова уверења и погледи неминовно мењају – нарочито уочљива код многих тзв. „ангажованих“ песника, као, на пример, Вистана Хјуа Одена. Оден је, наиме, тврдио да „песма никада није завршена, већ само напуштена“, имајући у виду већ класични став Пола Валерија: „Песма никад није завршена, увек је случајност завршава, а то ће рећи нуди публици“.¹ Укратко, та врста редиговања властите поезије и њене презентације у новим констелацијама неминовна је последица времена снажне историјске турбуленције. У том су знаку објављене и следеће Ногове збирке, у којима он достиже пуноћу свог песничког гласа: *Зимомора* (измењено и допуњено издање, 1987), *На крају миленија* (1987), *Лазарева субоџа* (1989, 1990), *Лазарева субоџа и друџи дани* (1993), *Лирика* (1995), *На каиџама раја* (1994, 1995), *Мало докуменџарних деџаља* (два издања, 1998), *Нек џага снијеџ, Госџоге* (1999), *Не-*

1 Видети: Richard Johnson, “W. H. Auden“, *Dictionary of Literary Biography*, Volume 20, British Poets, 1914-1945, ed. Donald E. Stanford, p. 33, 1983.

дремано Око (2002, 2003, 2005), *Није све проишло* (2004), *Враћа Сјаса* (2004), *У Виловоме голу* (2005). Међу тим збиркама посебно је значајна по разноликости сусрета и заокружености дотадашњих Ногових песничких светова збирка под насловом *Песме*, објављена као прва књига *Дела Рајка Петрова Нога* (у пет томова) у Српском Сарајеву 2003.² Понављање старих песама међу новима, њихово варирање с понеком интервенцијом у тексту, појављивање у промењеним констелацијама и контекстима – све би то могло бити, а извесно ће и бити, предмет посебне студије која би се позабавила узлетом и сазревањем песничке речи Рајка Петрова Нога. Та студија ће се, дакако, морати позабавити и касније објављеним антологијама Ноговог целокупног песништва као што су *У виловоме голу* (2005, 2010) и *Човек се враћа кући* (2010), без обзира на то колико су оне утемељене у претходној антологији *Песме*.

Те стазе и богазе Ногове уметничког казивања у збирци *Песме* воде од раног, разиграног, често младалачки несташног, па и обесног, бунтовничког песништва до дубљег утемељења песничке речи у традицији српског песничког израза – од косовског мита, Маркових и хајдучких подухвата, до Његоша и Змаја, Момчила Настастијевића, Ракића и Дучића, унрашких и удбашких свакодневица, аутобиографских, породичних и интернатских поје-

2 Сви наводи из Ногове поезије дати су у овом тексту према том издању. Неке од наведених песама налазе се у ранијим збиркама у различитим циклусима, а каткад и с другачијим насловима или наднасловима. То је нарочито видљиво у циклусу песама који се у овом издању објављује под насловом „Хајдучија“.

диношти, шездесетосмашких и неокомпонованих судбина на нашим просторима – с крајњим узлетом ка библијским алузијама и озареним молитвеним просторима православне духовности.

Тако, рецимо, већ први круг песама у овој збирци под насловом *Зимомора* наговештава да су оне у процепу између бунтовништва и ироничне резигнације. У том знаку лебде, рецимо, уводни стихови песме „Успаванка“ у циклусу „Под интернатским небом“:

У дому до мене у соби број десет
Кревет број девет престао да дише
Уснио љепши свијет.

У понеком стиху песме под насловом „На нас и гадове“ бунтовништво добија такве ироничне облике да бисмо се каткад могли припитати да ли се песник шали: „Нас треба побити што гадови живе“.

Зар тај крик у свом раскошном безумљу не подразумева предају свеколиког света у руке „гадова“? Да ли он стога сведочи о бунтовништву и као заробљеништву ума, заточеног у претпоставке свега оног против чега се оно буни и што би хтело да руши?

Осцилација између различитих виђења бунтовништва огледа се и у шездесетосмашкој „Суши“ – први пут објављеној у другом издању *Зимоморе* (1969) – у стиховима у којима се чини да песник вапије за разумевањем свог безумља. Неки од тих стихова одишу чак и чежњом за смерношћу – ма колико та смерност била ту иронична песничка маска. Међутим, у тим песмама се понегде назире и понека молитвена клица која ће проклијати у Но-

говим каснијим песмама. Ту је, као прво, онај луди сунцокрет који „сунце упорно сања“ („Сунцокрет“), а затим и готово религиозна, иако још не и хришћански артикулисана слутња исконског јединства свега живог и неживог у песми „Обли златни врх Лелије“, песничко осећање да му се „горко борје смије“, те да је песничка реч пут ка том сазнању.

Највећи помак у кругу песама под насловом *Зверињак* је космичко заокружење бунтовништва, резигнације и смерности. Ту су опет слике повезаности свега живог, али сада уз призвук оностраног Промисла. Тако се чини да је, рецимо, већ у „Жутокљунцу“ сам чин рођења озарење у спреси свега створеног:

Гле не зна где је
Куд би шта би
Све га се овде тиче [...]
Сунце на једно око шкиљи
Са свим га веже хиљадом спона
Нови омотач
Васиона.

А зар се аналогно озарење у оностраности не огледа и у завршној коди ове збирке у песми „Из пазува бога“:

Чекан ниоткога
Леп
И недостижан
На све спреман
Нетом
Трн
Који је себе
Превазишо
Цветом?

Да можда тај онострани смисао безазлене унезверности нема и неки подсвесни аутобиографски корен у оном „трну“ који је, ето, „превазишо“ чак и самог себе „цветом“? Или се то само причиња некима од нас који смо дуго познавали Рајка Петрова Нога у разним приликама?

У кругу песама из *Безакоња* песнички глас је пунији, слика савременог света раскошнија, а иронија није тек неки призвук или накнадна примисао него добија одређенија својства чежње за Промислом. Поред тога, ова збирка је велики међаш у сазревању Ноговог песничког гласа и по томе што се у њој књижевне и културне традиције чешће дозивају у раскошној оркестрацији с разним облицима бешчашћа у историји 20. века. Тако се уводна песма „Портрет уметника у младости“ може схватити као гротескни групни портрет онога што је често интелектуалац постајао у том сазвежђу:

Уштројен ждребац или бик утучен
Под покровцем и на улару водан
Прописно шкопљен жив клан недоучен
Званично свезан врло врло одан [...]
И на крају старом шинтеру продан.

Средства мучења и терора у песми под насловом „Док раде инструменти“ дочаравају се с неким традиционалним акцентима, у знаку древних, добро нам познатих, али данас већ превазиђених наших историјских реквизита као што су „коци и конопци“. Те дрангулије су замењене савршенијим справама, неким „распеваним сврдлима“, а та „сврдла“ су космички уоквирена, али у исти мах и у непосредној свези с тадашњим, можда још више с данашњим (?), историјским тренутком:

Ако смо трошни ломни прашина брашно плева
У ковитлацу силника оба света
Ако смо пресна шала у тој небесекој пизми

Ако сам сужањ дакле мој ланац нека пева
Велику фарсу стиха и говор нека цвета
На прагу бесмртности
Док раде инструменти.

Иронија овде достиже историјску пуноћу и метафизичко зрачење какво дотад у Ноговој поезији није имала. У знаку аналогне евокације посткосовских пејзажа безнађа и вапаја за надом, за разумевањем са самим собом и остатком света, стасала је и песма „Да се наше речи не размину“. Она се очигледно дозива с „Боланим Дојчином“, но у Ноговој песми улогу „крпе платна“,³ као дављеничке сламке у старијим просторима нашег епског певања, преузима песничка реч:

Стих је што и платно боланом Дојчину.

Следећи круг Ногових песама с поднасловом „Хајдучија“ обухватио је бунтовничке песме које су настајале у дужем временском распону (1967–1998). У целини гледано, ма како занимљиве као трагање за историјским наслеђем и самим собом, те песме остају претежно у знаку епитафа бунтовништву и властитој младости, можда донекле и у сенци крајњих домета Ногове зреле поезије. Песме из круга *Лазареве субоше* су сведочанство новог узлета. Ту је, као прво, библијска нит Лазареве смрти и васкрсења; као друго, с њом тесно повезана, нит косовског мита о поразу и потоњег историјског ус-

3 Упоредити: „Болани Дојчин“, стихови 169–174 (Недић 1976: 332).

тајања из мртвих; као треће, нит личне и породичне судбине песника који остаје без свог животног гнезда да би га свио у поезији. У свим овим песмама место радње је колико Витанија толико и Косово, Борија код Калиновика, као и неки преостали простори српских постојбина – без обзира на то да ли су у питању „божурови и деца“ или, пак, „историја што за фрескама шета“, да ли је реч о „страшном суду“ или о „времену пошљедњем у срамоти и стиду“ („Пред страшним судом на грачаничком зиду“). У таквим стиховима у којима се стичу нити прохујалог 20. века са нитима личне песникове судбине, библијским асоцијацијама и историјским памћењем, Ного је потпуно сазрео у свом песничком језику, као што је заправо примећено у једном од раних приказа ових песама, када су се оне први пут појавиле под заједничким насловом „Лазарева субота“ у збирци *Зимомора* из 1987. године.⁴

У венцу сонета „На капијама раја“ Ногов стих је у знаку још раскошнијег дозивања наших судбина и речи, и то не само библијских, косовских, девојачких, Маркових, хајдучких, Његошевих и Дучићевих, већ и увелачких, Змајевих, Мешиних и Ћопићевих. У првом од ових сонета по којем је збирка насловљена – „На капијама раја“ – то дозивање је у знаку песниковог детињства уоквиреног историјским поједностима и њиховим духовном смислом:

Из шуме улазимо право у комунизам
На врата магацина ко на капије раја

4 Видети: *Savko Gučetić* (псеудоним Слободана Благојевића?), „Ја као slučaj celog sveta“, *Delo*, бр. 1, 1987, стр. 173–177.

За голе и гладне За башибозук и низам
Енглески хубертуси и труманова јаја.

А у то време, као уосталом и данас, „новоговор
блиста“, уз напомену:

Неписмена се руља поштено напатила
Да међ апостолима препозна свога Христа.

Библијска алузија живи у срцу ове ироничне
евокације детињства, која је, дакако, у исти мах и
наговештај временâ која долазе, као што нам и та
времена откривају своју праву природу са стано-
вишта вечности. У једном од следећих сонета – „На
првој киши“ – песник почиње од себе: „Углавном
живим живот туђи“ – што, узгред речено, не мора
увек бити најгора варијанта. А затим наставља у пе-
сми „Са жутом звездом на рукаву“, као што би се и
очекивало, са собом:

Са жутом звездом на рукаву
Ја ходим светом придворица
Препливах дрину, газим саву
Ту најзад постах придворица.

Да ли је можда Дрина постала плића од Саве
због тадашњих санкција уведених у ратна времена
Републици Српској? А колико је то присно друго-
вање с горчином нашег тадашњег историјског ис-
куства и древног језичког наслеђа види се у питању
које се поставља у првом стиху завршне строфе ове
песме: „Гракће ли гавран наша тица“?

Гавранâ је, наиме, код нас, као и код других на-
рода, одувек било као весникâ наше, или туђе не-
среће, али никада раније песничка реч није била с
њима у тако присном односу да им се обраћа као не-

кој посебно „нашој тици“. У завршном акорду овог венца сонета – „Крај наметне громиле“ – одиграва се чудо песниковог поистовећења са свим оним што је на свом животном путу и у историјском памћењу видео. Као да се „обескућени пуж“ Ноговог детињства и његове ране поезије („Клетва“, *Зимомора*) дозива са свим затртим херцеговачким домовима и гробовима над којима „црноризац гавран још поје и кад гаче“. А ипак те хумке, те наше „голубњаче“, блескају у даљинама „чим се небеса смраче“. Одмах затим, на прагу следећег, трећег катрена – јер у овој песми су у схеми рима строфе сливене у шекспировску форму сонета (3x4+2) – долази до песниковог сновиђења властитог детињства, у коме песников животни пут израња као огледало наше прошлости и њеног памћења: „У виловоме долу прислуживо сам и ја“ – и то пред неким безазленим „крстом од иња“, на ветру који и сад хуји као литургија „борова калуђера и јела монахиња“.

Најзад, *Недремано Око* (2002) је наставак тог опела: појање о поразу у рату деведесетих година, у коме се опет преплићу нити митског и историјског наслеђа с виђењем непосредног тренутка савремености. У песми „Недремано Око“ то је заправо песничко промишљање тренутка у коме „нас онај озго не милује“, а у „Песми ћука“ чујемо да су:

Попануле звезде са небеса
Трепћу жишке са црних кућишта,

док ћук као „муцави кукавац“ откуцава:

Морзеово писмо глувом богу,

уз пратњу очајничке молитвене наде:

Падалице упали кандило.

У том часу песник самог себе види у „Невесињском иконостасу“ као жртву свеопште пошести: „Кад с читуље се осмехнух у рату“.

С правом је приметио Новица Петковић да је *Негремано Око* исписано „на јакој библијској, посебно новозаветној подлози“, те да су „многе Ногове песме сачињене као текстовни преплет“ (Петковић 2003: 63, 66).⁵ У том правцу отварају се широке могућности интертекстуалног приступа Ноговој поезији. С друге стране, Радован Вучковић је указао колико је лична песникова судбина драмска подлога исказа, колико је Нога „душевно и морално ранио колективни пораз у ратовима који су нам се десили у последњој деценији 20. века“, те колико је „енергија произишла из тог осећања пронашла свој израз у песмама *Негреманој Ока*“ (Вучковић 2003: 70). Стога ће, као што је закључио Јован Делић „Ногова поезија бити упамћена и као риједак, и ријетко успио, спој високе песничке културе и аутентичног доживљаја истинског бола“ (Делић 2003: 78).

У аналогном знаку исписана је и књига *Јечам и калојер* (2006) као непосредно трагање за очевим и мајчиним гробом, али и за успоменама на родитеље и њихова времена. Та „лирско-приповедна ‘симфонија’ Рајка Петрова Нога“, као што је приметио Милосав Тешић, „песничко је дело оригиналног обличког устројства“ (Тешић 2006: 99), посебно с обзиром на то да је Ногово животно и књижевно

5 У првом издању ове збирке „штампане о стодесетој годишњици Српске књижевне задруге 2002. године“, нема критичких коментара које овде и у следећим белешкама наводимо.

трагање овде уоквирено неким раније објављеним песмама које делују у овој спреси не само као опело родитељском свету него и свему ономе што су они песнику значили. Управо кроз дијалог с другим временима и увидима Ного излази из уских модерних оквира бунтовништва, ангажовања или циничне резигнације у просторе језика као древне „постојбине и уточишта лепоте и смисла“, како те рече Борис Пастернак, у којима мртви разговарају са живима и живи с нерођенима (Пастернак 1962: 219).

У последњих неколико година збирке песама Рајка Петрова Нога понеле су десетак награда и добиле највећа могућа признања у српској култури. *Негремано Око* је добило неколико највиших признања – Жичку хрисовуљу, а затим и Златни сунцокрет, награду „Меша Селимовић“ и награду Вукове задужбине, а те се награде додељују за најбољу књигу године на српском језику. Приликом уручења Жичке хрисовуље *Негреманом Оку* о Преображењу 2003. године академик Матија Бећковић је посебно истакао како је управо у сонетној форми Рајко Петров Ного нашао своју крајњу меру: „Рајко Петров Ного је после Јована Дучића и Алексе Шантића најизведенији и најподвезанији песник који нам је стигао из Херцеговине, најненатруњенијег извора и постојбине српскога језика“ (Бећковић 2004: 14). Том истом приликом академик Никша Стипчевић је истакао да је овом збирком Рајко Петров Ного „значањски опао [...] свој храм, и у њему песничку литургију која буди драматичну свест о нашој, људској несрећи, о егзистенцији човека у нашој постојбини“, додавши: „Човек тежи да

уклони стрепњу, а поезија нам је отвара. Само уз стрепњу човек остаје човек“ (Стипчевић 2004: 22).

Извори и литература

Дела Рајка Пејрова Ноја (I–V), Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2003.

Српске народне њјесме, II, приредио Владан Недић, Београд, 1976.

Бећковић 2004: Бећковић, Матија. „Аксios“. У: *Рајко Пејров Ноја, њесник*. Зборник радова, уредник Драган Хамовић, Краљево.

Вучковић 2003: Вучковић, Радован. „Песме о поразу“. У: Рајко Петров Ного, *Негремано Око*, Београд – Врбас.

Делић 2003: Делић, Јован. „Лирско језгро“. У: Рајко Петров Ного, *Негремано Око*, Београд–Врбас.

Gučetić 1987: Gučetić, Savko, „Ja kao slučaj celog sveta“, *Delo*, br. 1, стр. 173–177.

Johnson 1983: Johnson, Richard. “W. H. Auden”, *Dictionary of Literary Biography*, Volume 20, British Poets, 1914-1945, ed. Donald E. Stanford, p. 33.

Пастернак 1962: Пастернак, Борис. *Доктор Живаго*. Прев. Олга Влатковић.

Петковић 2003: Петковић, Новица. „Песниково сабирно сочиво“. У: Рајко Петров Ного, *Негремано Око*, Београд–Врбас.

Стипчевић 2004: Стипчевић, Никша. „Храм Рајка Петрова Нога“. У: *Рајко Пејров Ноја, њесник*. Зборник радова, уредник Драган Хамовић, Краљево.

Тешић 2006: Тешић, Милосав. „Дотицај с почелом као вид канонизације једног драматичног певања“. У: Рајко Петров Ного, *Јечам и калојер*, Београд–Нови Сад.

THE MIRRORS OF TIME IN RAJKO PETROV NOGO'S
POETRY COLLECTION *POEMS (PESME)*

Summary

Nogo's Poetry Collection *Poems* (2003) represents an anthology of his own poetry, where poems published earlier appear in a new order, sometimes with linguistically modified titles, subtitles and certain verses. It is clearly visible, in this „auto-anthology“, that Nogo's early poems, especially the collections *Winterdeath (Zimomora, 1967)* and *Bestiary (Zverinjak, 1972)* resonate with the voices of a youthful, often historically coloured rebellion, sometimes with a note of ironic resignation, occasionally in the context of the student's demonstrations in the Sixties. The next cornerstone of Nogo's poetic development is represented by the poetry collection *Lawlessness (Bezakonje, 1972)*, expressing the poet's presentiment of helplessness, as well as his evocation of honour, sometimes in the close echoing of certain verses from our folk poetry. Later collections, such as *Lazarus Saturday (Lazareva subota, 1989)*, *At the Gates of Heaven (Na kapijama raja, 1994)* and *The Wakeful Eye (Nedremano oko, 2002)* express the poet's prayer-like yearning for consolation found in ancient Christian spirituality, during the fatal years of the civil war that took place in our region in the late nineties. In that poetry, images of immediate brutality and horror are often depicted with a note of Biblical associations, as cries for a way out of the desert.

Оливера В. Радуловић

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
oliveraradulovic.ff@gmail.com

ДУХОВНЕ ДИМЕНЗИЈЕ НОГОВОГ ПЕСНИШТВА

Апстракт: Истраживање трага за елементима духовности у песништву Рајка Петрова Нога. Препознају се три фазе духовног развоја лирских јунака: свест о човековим гресима, прозирање божанске логосности у природи и доживљавање Бога. *Псалми* Давидови се откривају као подтекст интерпретираног стваралаштва са којим се успостављају интертекстуалне везе преко осећања, песничких слика и жанровских алузија. Ного, попут Псалмопојца, мења основни став у песничком тексту од химне и похвале створеном делу до молитве да га заобиђе чаша калежи и плача над његовим рушевинама. Запажа се поступак преображаја и варирања песничких слика у антитетичким нивозима, својствен старозаветним песницима: на једној страни су рајске представе савршенства створеног света које симболизује Божје будно око, а на другој њихов антитип, апокалиптички призори са симболичким еквивалентом уснулог Господа. О сложенем стваралачком поступку и богатој имагинацији сведоче сцене страдања испеване у традицији плача и молитве, препознате у *Псалмима* Давидовим, као што су оне које представљају уснулог Господа

и симболизују удаљеност новог Адама од њега, који из *најдоње јаме* вапи за очинском заштитом. Аналитичка пажња је усмерена на полисемичне архетипске симболе: око, огледало, воду, и указује на богатство значења и њихову функцију у тексту и контексту, као и на библијску симболику огледања у створеном делу које у интерпретираном стваралаштву има поетичку тежину. Наглашава се различит однос према старозаветној подлози из песме у песму који се може одредити као промена става: од усаглашавања преко цитата, реминисценција и алузија, до дијалога и полемике који не воде деструкцији архитектста него његовом онеобичавању, освајању и осавремењивању.

Кључне речи: духовност, подтекст, псалм, плач, молитва, цитат, реминисценција, алузија, дијалог, полемика.

*Док слази светлос̄и са врхунца / И кандила
се срца заре / Дух божји ш̄рејши и у нама*

(Р. П. Ного, „Ја сву ноћ чеках твоја дела“)

*Служиш̄е Гос̄иоду са с̄ирахом, и радујш̄е се
с ш̄рејшиом (Псалам 2,11).*

„Духовност је свесно опажање или доживљавање благодати Божје која се манифестује у начину познавања и живота где духовни поново задобија слободу и племићство“ (Брија 1999: 119). Реч је о развојном процесу до ког води борба човека са собом и другима. „Нисам дошао да донесем мир него мач“ (Матеј, 10, 34). Духовници различито одређују овај појам: за Евгарија Понтијског досег духовног

подвига јесте спознаја Бога кроз молитву; за Григорија Ниског духовност је *најредовање и узрасћање у заједници са Бојом* (Брија 1999: 120); за Никодима Агиорита реч је о унутрашњој борби са циљем да се овлада собом кроз расуђивање и молитвено тиховање; за Светог Јована Лествичника пак духовни живот јесте пењање степеницама праоца Јакова. „Па ипак, баш та лествица по којој се примичемо ономе што узмиче и на којој благослов с висина не потире сасвим искушења понорних дубина, главно је уздање да ће се стићи у земљу духовних обећања“ (Павловић 1999: 78). Управо о тим искушењима: понирањима и успењима како човека и песника тако и целог народа – пева Рајко Петров Ного. Песма „Разроко“ из *Негреманој Ока*, значајна за Ногову поетику, именује писање као стварање света од речи, као читање древне књиге коју песник, попут посвећених библијских писаца, по налогу Свевишњег оживљава кроз идеални образац, понавља је да би запевао, иако она остаје недочитана и неосвојена као дело Духа који ствара: „Ако на почетку творило је Слово / Земљу небо море небеска видела / И нас да трепћемо откуда све ово / Пред чим се свачија гордост постидела / Још непрочитани јарки рукопису / Све дражи и скупљи како се понављаш“ (Ного 2013: 138).

Велики хришћански подвижници сматрају да је духовност доживљај сваког хришћанина јер живот у Христу, доносећи све благодати крштења, утољује чежњу за Богом. Свети оци говоре и о степенима духовног живота или о прогресу у освећењу: први ступањ је очишћење од страсти које подражавају саможивост зато што показују немоћ људске воље.

Бестрашће регенерише дух, образлажу духовници, и подстиче неговање врлина. „Срце је мудроме с десне стране, а лудоме с лијеве стране“ (Проповедник, 10, 2). Други ступањ духовног живота јесте прозирање божанске логосности у стварима или усредсређење духа на Бога, док је трећи ступањ и циљ духовног живота доживљавање Творца. То је највише стање у богопознању јер представља крајњи смисао егзистенције (Брија 1999: 119–121). Према *Енциклопедији православној духовној живоји* Светог Игњатија Брјанчанинова (Брјанчанинов 2004: 119), човек може да живи у три стања: природном, неприродном и натприродном, која аутор назива душевно, телесно и духовно, односно, пристрасно, страсно и бестрасно. Неприродан је онај ко служи пролазном свету, а природан је онај ко живи ради вечности, твори добра дела и бори се против страсти, али још није добио слободу и **не види јасно себе и ближње. Натприродан, духован или бестрасан је човек кога је осенио Дух Свети, ко, будући испуњен њиме, говори под његовим утицајем и уздиже се изнад своје природе. Он види себе и ближње**, а њега може да види само онај ко је на истом ступњу развоја. „Духован пак све испитује, а њега самог нико не испитује“ (1. Кор. 2, 15). Духовну димензију запажали су сви упућени тумачи Ноговог песништва. Наглашавајући интертекстуални поступак као поетичку константу његовог стихотворења (Петковић 2003: 63, 66), Новица Петковић је увидео да је *Негремано Око* исписано на новозаветној подлози. Никша Стипчевић је у студији „Храм Рајка Петрова Нога“ повезао песниково стваралаштво са храмовном структуром, а његово писање са

грађењем храма ком претходи религиозно искуство. „Велика поезија има сакрални менталитет, јер нас уводи у обред посебне врсте“, записао је Стипчевић поводом *Негреманој Ока* (Стипчевић 2004: 16). Светозар Кољевић је у студији „Од бунтовништва до молитве“ истакао резигнацију и молитвени тон интерпретираног песништва, запазио библијску инспирацију у знаку завичајне иконографије те у песми „Потоп“ пронашао алузије на *Сшари завей*, односно у песми са истим насловом, преко слика са симболиком страшног суда (Кољевић 2004: 55), на *Ошкривење* Јована Богослова. Марко Паовица у тексту „Лирске евокације традицијске духовности и историјског искуства“ констатује да је у *Лазаревој субоши* опевано изгнанство из раја, а у *Негреманом Оку*, које „симболизује трансцендентално исходиште и онострано огледало свега постојећег, које одражава хармонију оваплоћеног Слова или Божјег рукописа“ (Паовица 2004: 123), Други долазак и ишчекивање Страшног суда. Јован Делић у својој свеобухватној студији „Два записа о поезији Рајка Петрова Нога“ наглашава Ногову склоност религијској тематици кроз дијалог с Богом у његовим новијим песничким књигама. Акцентује песничке интертекстуалне игре са *Библијом*, што постаје белодано у визији обожене природе. У *Негреманом Оку*, према Делићевим налазима, „Истовремено је успостављен присан однос с Христом и Богородицом и један од најдраматичнијих дијалога с Богом, барем што се наше новије поезије тиче“ (Делић 2004: 83).

Дијалог са Богом који неретко прелази у полемику води се у Ноговим песничким књигама

хорски, као у псалмима Давидовим, наглашен поступком понављања, остварен кроз више исконских лирских гласова, међу којима су најбунтовнији старозаветни јунаци Јов и Јона, први искушаван у страдању, други кажњен у покушају бегу од Оног коме је, напослетку, морао да се врати. „Када ћеш скинути поглед са мене / И свој прут од мене одвратити“ (Ного 2013: 139). „**Ти знаш да нијесам крив, и нема никога ко би ме избавио из твоје руке**“ (*Књиџа о Јову* 10, 7). Наведена песма заправо је модеран плач над Јовом у ком се *оілега* лирски јунак новог доба који се препознаје у архетипу заблуделог сина, док сабира животна искуства свих који пате, плач који је жанровски и стилски усаглашен са тужењем старозаветног праведника и свих патника у *Сџаром завеџу*, али и у новијој историји страдања лирских јунака који трагају за смислом властите жртве. **Око које ме сада гледа / Више ме неће видети** /¹ Го сам изашао на врата утробе / Го ћу отићи.² У наведеној Ноговој песми успостављају се, преко наслова, цитата, реминисценција и жанровских алузија, интертекстуалне везе са *Књиџом о Јову*, а преко ње са традицијом плача у пророчкој и мудросној књижевности *Сџароі завеџа* као и са Давидовим *Псалмима*, у којима библијско песништво досеже духовне врхунце, а где је плач један од доминантних песничких облика.

1 Текст нагласила О. Р.

2 Упоредити са подтекстом из *Сџароі завеџа*: [...] „го сам изашао из утробе матере своје, го ћу се и вратити онамо“ (*Књиџа о Јову* 1, 21).

*Псалми*³ су *душа Сѿарої заветѿа*, коју сачињава религиозна лирика отелотворена у зборнику од 150 песама, који је имао велики утицај на стил византијске књижевности, а представља песничко открићење духовног царства. Цар Давид, који је, по предању, аутор 73 псалма (Томић 1986: 13), није био само владар, и то највећи од свих у Израелу, узор лепоте, снаге, одважности и доброте, већ и непревазиђени библијски песник и певач, речју – отелотворење мита о божанском песнику. „У псалмима се лирски доживљавају велике теме из историје спасења, у молитвеном, захвалном и похвалном ставу износе се главни догађаји јеврејске историје и самога човека који је спреман да живи свој живот као одговор на Божији позив“ (Томић 1986, 8). Иако су *Псалми* химна Јеховиној величини, његовој љубави и праштању, они певају и о неумољивости у кажњавању грехова према строгим етичким мерилима. Управо је ово тема Ногових песничких књига које је испевао човек поколебан у својој вери на боготражитељском путу. Библијски јунак Јов, једно од лица песника, бачен у поноре сумње, који га удаљавају од онога ко га кажњава, сања о властитом икупитељу који ће му отрети сузе и бити са њим при последњем суочавању, тражи вечно слово да осведочи његово страдање: „О када би се написале ријечи моје, када би се ставиле у књигу. Писаљком гвозденом и оловком на камену за вјечни спомен када би се урезале. Али знам да је жив мој икупитељ и на пошљедак да ће стати над прахом“ (*Књига о Јову* 19, 23–25). Овај стих представља алузију на долазак Месије, који ће приближити човека Богу и

3 Псалам је библијска песма у којој се верник обраћа Богу.

има свој тип у старозаветном песништву: „У тебе је избројено моје потуцање, сузе се моје чувају у суду код тебе, оне су у књизи твојој“ (Псалми Давидови 56, 8). *Негремано Око*, књига-путир која је сабрала сузе лирских јунака, ову архетипску слику дочаравала и орнаментира на следећи начин: „Ако су а јесу људи очи Бога / Још непотрошене каденце и риме / Можеш ли нас Сузо⁴ спасти од овога / Чему рукописац још не нађе име“ (Ного 2013: 138). Приметно је да Ного алузију на подтекст врши употребом упућујућих и носећих речи из старозаветног подтекста. Последњи цитат наглашава запитаност пред идејом искупљења онога који пише и који од исконна није потрошио песничке реквизите да би очима Створитеља гледао и спознавао свет.

У Псалмима се највише осећа дубоко *религиозна душа једној народа*, будући да он живи у близини Бога и под његовом заштитом, а повремено се свесно удаљава од њега јер заборавља на законе и хришћанске норме. „Ниједна поезија никада није превазишла ову поезију у кристално **чистој метафори и живописном, сликовитом изразу**; никада ни једно религиозно осећање није исказано снажније и живље. Ови псалми, ове песме су узбудљивије од било какве љубавне лирике; оне дирају чак и скептичну душу, јер дају страсну форму коначној жудњи развијеног ума“ (Дјурант 1995: 345–346).

Потоње песничке књиге Рајка Петрова Нога снагу црпу из симболичких и метафоричких слика праћених снажним емоцијама. Овај песник има спо-

4 Суза, капљица која умире након што је сведочила, симболизује жртвовање за некога (Ševalije, Gerbran 2004 : 908).

собност евокације архајских стања и осећања лирских јунака који драматично доживљавају удаљеност од Бога преко мотива уснулог Творца, са којим је доведен у антитетичку везу мотив будног (недреманог) Божјег ока. Око као огледало душе често се у *Библији* помиње у изразима „очи понесите“ или „здрavo око“ (Ракић 2004: 163) симболизујући интелектуално опажање. Душа има два ока: једно је окренуто времену а друго вечности, једно је љубав а друго ум. Око душе прима Бога као духовно светло, њиме човек опажа Бога, али и Бог види човека као у огледалу, представља инструмент уједињења Бога и душе. Отварање очију у хришћанском учењу изражава спознају. Око се јавља и као симболички еквивалент врховне свести, одражава лепоту, светлост и живот. Хришћанска иконографија приказује Бога Оца у облику људског ока у троуглу, а око њега се на све стране, или само на три, гранају зраке које представљају Божју свеprisутност као и веровање да је то око свевидеће (Ševalije, Gerbran 2004: 630–633). Надахнут библијским песништвом, одакле долази и прекупација духовним темама, Рајко Петров Ного гради више песама на подлози наречених слика које се понављају у *Псалмима*: „Задремало је Недремано Око / Не огледа се дело у свом творцу / У ћуку ће се одморити соко / А син се неће познати у оцу“ (Ного 2013: 103). Цитат из песме *Недремано Око* евоцира трагично стање јунака који тужи јер је удаљен од Бога те не може пронаћи властиту божанску суштину, зато што се недремано око затворило пред апокалиптичким призорима: „Дело твојих руку шта је Свевидећи / Ако га не гледа Око Недремано“ (Ного 2013: 151).

Наведени стихови садрже митску алузију на *Постање* и савршенство света створеног изговарањем повлашћене речи светлост, при чему се Створитељ осврће на дело, он га **види** и процењује да је добро. Употреба глагола *видети* означава спознају као и Божји стваралачки порив вођен идејом добра као етичким императивом: „И видје Бог свјетлост да је добра“ (Постање 1, 4). Недуго потом, према старозаветном предању, дело се укаљало а доброта ишчилела, о чему пева Ного помоћу алузије на архетип непрепознавања створеног дела – што има поетичко значење и тежину.

Слика уснулог Господа понавља се као лажмотив у *Псалмима* на чијој подлози је написан Ногов палимпсест: „Устани, што спаваш, Господе! Пробуди се, немој одбацити за свагда. / Зашто кријеш лице своје, заборављаш невољу и муку нашу?“ (Псалам 44, 23, 24). „Најпосле као иза сна пробуди се Господ, прену се као јунак када се напије вина“ (Псалам 78, 65). Бог према старозаветном учењу затвара очи и окреће лице од човечанства када створено дело више не одражава љубав и добру намеру свога Творца. О овоме певају кроз плач Ногови стихови из „Молитве“ испевани са песничких лествица које воде у просторе чисте духовности, а у фази прозирања божанске логосности у свету који се одрекао Бога: „Од света и од века / Окренуо сам главу“ (Ного 2013: 136). Приметно је у цитату да се поета идентификује са Створитељем и да његовим очима опажа историју страдања изабраног народа. Старозаветни стваралац се пред Јеховом открива као крхко, грешно и напаћено биће у ком преовладава љубав и осећај припадности сина који тражи

од Бога да отвори очи и погледа на њега и да му пружи руку спасења. „Око Господње је на онима који га се боје“ (Псалам 33,18). Отворено Творчево око симболизује у *Псалмима* Божју наклоност и представља алузију на савез са одабранима. Псалмопојац посматра свет кроз богочовечанску призму убеђен да лепота природе одражава Божји лик јер чува траг руке која ствара. Природа као Божји храм јавља се на рајским призорима у Ноговом химничном песништву. „Тај **тамјан** боровине та смола заборава / **Кадионица** сунца плавичаст **олтар** шуме / Усмртиће ме смиље – то како дише трава / Та **религија што се моћно сручује у ме**“ (Ного 2013: 22).⁵ У цитираним стиховима врше се жанровске алузије на похвалне псалме, који настају као израз несебичне радости, чисте и аутентичне побожности израелског народа. Употребом наглашених лексема (тамјан, кадионица, олтар) успостављају се интертекстуалне везе са литургијским песништвом, а доживљај природе постаје храмовно искуство. У Ноговим стиховима се неисцрпно хвале сва дела Божја, особито она која се односе на историју спасења изабраних. Сродан песнички облик налазимо и у песми из *Безакоња* „Ја сву ноћ чеках твоја дела“, у којој је изражено снажно осећање јединства са Творцем и његовим делом – евоцирањем еденског постојања и хармоничног односа Бога и човека: „Ја сву ноћ чеках твоја дела / **Ко над безданом кад би тама** / У раж је прва зрака села / **Дух божји трепти над водама** / **Дух божји трепти оно време** / **Кад дела твоја теби личе** / Да земља пусти своје семе

5 Видети више о овој теми у раду Никше Стипчевића „Храм Рајка Петрова Нога“ (Стипчевић 2004: 15–23).

/ А небо прво гладно птиче / Да у лејама кромпир бунца / Да у јаслама дише јаре / И око христа шушка слама / Док слази светлост са врхунца / И кандила се срца заре / Дух божји трепти и у нама“ (Ного 2013: 23).

Песма врви од интертекстуалних алузија и реминисценција на *Посићање*, одакле долазе дубина и упечатљивост песничких слика које изражавају узаврела осећања лирског јунака у највишој фази духовне спознаје коју представља опажање савршенства створеног света. Ногова песма „Разроко“ варира мотив уснулог Творца са нараслим трагичким набојем кроз доживљај природних и историјских катастрофа: „Ако су а јесу људи очи Бога / Још непотрошене каденце и риме / Можеш ли нас Сузо спасти од овога / Чему рукописац још не нађе име / А ако си Слово творило и ово / Сузну ће молитву срицати разроко / Горе и кад спава Недремано Око / А доле двојничко око песниково“ (Ного 2013, „Разроко“, 138). Цитат из молитвено интониране Ногове песме са призвуком плача и fine ироније – наглашава запитаност лирског јунака пред пореклом и навалом зла у свету, а његову позицију уздиже и изједначава са творачким ставом Бога, који је називан Словом сагласно метафори из *Јеванђеља по Јовану*.

Псалми евоцирају стварање невидљивог и видљивог света, историју старозаветног Израела, говоре о међусобном односу Бога и човека као и о закону који му је Бог дао. Стога се може рећи да је ова песничка књига својеврсна енциклопедија антрополошких, месијанских, социолошких и других тема које се тичу човековог живота. Рајко Петров

Ного у својим песничким књигама, које су настајале културно-историјским наслојавањем, пише историју страдања православног српског народа, који се сагледава као жртва, те плач и молитва доминирају у његовој песничкој инкантацији.

Клаус Вестерман, професор *Сшарої заветѡа* на Хајделбершком универзитету, поделио је псалме на две велике скупине: теоцентричне (похвалне и захвалне) и антропоцентричне (молитвене и тужбалице) (Томић 1986: 20). Молитвени псалми или „тужбалице (tefillah)“, како другачије можемо да их назовемо, настали су услед невоље а њихов настањак инспирисан је неком тешком животном ситуацијом појединца или народа (Томић 1986: 24). Они по бројности надмашују остале врсте у *Псалштуру*: скоро једна трећина псалама припада овој категорији. У њима се поета обраћа Богу са молбом да га ослободи од смртне опасности, тешке болести, лажне оптужбе или неке друге невоље. За разлику од захвалних псалама, у којима се о страдањима говори у прошлом времену, у молитвеним псалмима песник приказује сурову садашњост откривајући дубину своје патње. Његов бол јесте бол свих оних који пате и који су прогнани, још од времена Авеља па све до пророка Мојсија и Јеремије. У молитвеним псалмима главни део сачињава жалба упућена Богу у којој се молитељ изражава богатством песничких слика, које дочаравају његово драматично стање. Поред притужбе саму срж ове групе псалама чини молитва, која се сведочи присан и топао однос са Богом.

Молитва као песнички облик доминира у Новим последњим песничким књигама, посебно

у *Негрманом Оку*, у ком преовладавају безнађе и трагично осећање живота. Запажамо промену односа према Творцу, који варира од осећања оданости до негаторског бунта, што деконструира традиционални песнички облик.

„Хоће ли деца која теби кроче / Док будан спаваш угледати с болом / **Зато што си нас оставио Оче** / У твојој зени свој лик с ореолом“ (Ного 2013: 103). Трагајући за генезом цитираног Ноговог стиха, није тешко препознати текстуалну подлогу из *Псалама* и *Јеванђеља по Матеју*.

„Боже мој! **Зашто си ме оставио** удаљивши се од спасења мојега, од ријечи вике моје?“ (Псалам 22, 1). „А око деветога сахата повика Исус иза гласа говорећи: Или! Или! лима савахтани? То јест: Боже мој! **Боже мој, зашто си ме оставио**“ (Матеј 27, 46).

Јеванђеље по Матеју, низом алузија на *Стари завеш*, указује на Исусову смрт као на тренутак испуњења пророчанства. Спаситељ је на Голготи приказан као беспомоћна жртва која ћути све до 46. стиха, којим јеванђелиста исказује снажна осећања отуђености и усамљености у последњем обраћању Господу и изражава пуну тежину чина искупљења греха човечанства. Ово је једино место у синоптичким јеванђељима где Исус не зове Бога Оцем, што представља упућивање на 22. псалам, чиме се тежина страдања увећава јер призива у контекст патњу старозаветних праведника и упућује на пророкован долазак Искупителја. Спаситељев узвик и осећање напуштености израз је типично људске реакције Богочовека, то је калез страдања који је

узрок Спаситељеве туге изражене Гетсиманском молитвом. Ного користи поступак понављања сегмената библијског текста на начин старозаветних певача и приређивача књига уз незнатне измене, називајући при томе Бога Оцем да би нагласио усамљеност и позицију остављеног сиротана у безизлазној ситуацији.

Мотив огледања у створеном делу наглашен је у песмама „Вера очајника“ и „Источни петак“, где се у симболички асоцијативни низ уводи мотив воде као еквивалент небу (Ного 2013: 32): „**У језеру с небом огледам се и ја** / Већ сед од прашине с пута и у души / **Је ли љубав оно што из сунца сија** / Кад и последње се уточиште сруши (Ного 2013: 32). Задат је ритам Главу горе дане / **У Оку ће се огледнути очи** / Не чекав да нам са запада сване / Источни петак Милости укрочи / У рушевину где из порте сија / У зују пчеле сунце беле раде / И калуђерски мила мелодија / Спаси нас Спасе и помилуј Складе“ (Ного 2013: 149). Огледало у значењу површине која одражава има богату симболику у хришћанској традицији. Представља мудрост и знање, инструмент откровења Божје речи и симболизује створено дело као одраз стваралачког Ума. Према Светом Павлу у „Првој посланици Коринћанима“, људско срце је огледало које одражава Бога. Отуда и веровање да човек као добро огледало очишћено од свих талоба прима слику апсолутне лепоте. „Када душа постане савршено огледало, она учествује у слици и тим суделовањем доживљава преображај“ (Ševalije, Gerbran 2004: 627). После читања Ногових стихова, чији се емотивни набој каткад једва може издржати, долази у први план идеја о песниковој

чистој души у којој се огледа урушено Божје дело као после смака света. Песничке књиге Рајка Петрова Нога наводе писца овог рада на размишљање о духовним даровима који треба да буду, као у случају нашег песника, по мери његове духовне снаге: „Ако су твоја дела – рекао је преподобни Исак Сиријски – благоугодна Богу и од Њега добијеш дар, умоли га да ти да и разум, како би те смирио, или да покрај дара постави и стражара, како ти (дар) не би био узрок пропасти, јер не могу сви без штете да поседују то богатство“ (Брјанчанинов 2004: 118).

Истраживање је пошло од постамента да песничке књиге Рајка Петрова Нога одражавају аутентичну хришћанску духовност. После одређења кључног појма *духовности*, пронађена је аргументација за почетну тезу у релевантној литератури. Уследила је њена аналитичка елаборација преко доминантних мотива: уснулог Бога, Недреманог Ока и огледања у створеном делу. Праћењем генезе песничких слика и књижевних облика, откривени су *Псалми* као подлога Ноговог палимпсеста, који садрже контрастно супротстављене слике и противречна осећања лирских јунака. Ногову поетику одликују промена става, поступци понављања подтекста препознати у цитатима, алузијама и реминисценцијама, и, на супрот њима, поступци као што су демитизација и ресемантизација изворника са наглашеним супротним ставом у дијалогу са библијском песничком традицијом. Ного користи жанровске алузије на псалмопојање да би се надовезао на традицију плача и молитве у библијском песништву. Симболизација је водеће начело њиховог песничког поступка које је склоно понављањем

ма, употреби реторичких фигура и антитетичких паралелизмима, те везивању за неке упућујуће речи из архитектста које чине Ногово песништво универзалним и самосвојним.

Литература

- Брија 1999: Брија, Јован. Речник православне теологије. Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ.
- Брјанчанинов 2004: Брјанчанинов, Свети Игњатије. Енциклопедија православног духовног живота. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
- Делић 2004: Делић, Јован. „Два записа о поезији Рајка Петрова Нога“. *Рајко Пејров Нога њесник: зборник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Дјурант 1995: Дјурант, Вил. *Источне цивилизације*. Београд: Народна књига.
- Јеванђеље њо Маџеју. Свеџо њисмо Сџароџа и Новоџа завјеџа*. Превео Сџари завјеџи Ѓ. Даничић, *Нови завјеџи* превео Вук Стеф. Карацић. Њујорк–Лондон: Савет библијских друштава, 1945.
- Књџа о Јову. Свеџо њисмо Сџароџа и Новоџа завјеџа*. Превео Сџари завјеџи Ѓ. Даничић, *Нови завјеџи* превео Вук Стеф. Карацић. Њујорк–Лондон: Савет библијских друштава, 1945.
- Књџа Пројоведника. Свеџо њисмо Сџароџа и Новоџа завјеџа*. Превео Сџари завјеџи Ѓ. Даничић, *Нови завјеџи* превео Вук Стеф. Карацић. Њујорк–Лондон: Савет библијских друштава, 1945.

- Коринћанима посланица прва* Светог апостола Павла. *Светио писмо Сџароџа и Новоџа завјеша*. Превео Сџари завјеш Ђ. Даничић, *Нови завјеш* превео Вук Стеф. Караџић. Њујорк–Лондон: Савет библијских друштва, 1945.
- Кољевић 2004: Кољевић, Светозар. „Од бунтовништва до молитве“. *Рајко Пејиров Ноџо џесник: зборник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“. *Псалми Давидови. Светио писмо Сџароџа и Новоџа завјеша*. Превео Сџари завјеш Ђ. Даничић, *Нови завјеш* превео Вук Стеф. Караџић. Њујорк–Лондон: Савет библијских друштва, 1945.
- Ного 2013: Ного, Рајко Петров. *У долу шушџи јечам*. Нови Сад: Орфеус.
- Павловић 1999: Павловић, Миодраг „Православна духовност и уметност“. *Свечаносџи на џлаџоу*. Београд: Просвета, 1999.
- Паовица, Марко. „Лирске евокације традиџијске духовности и историјског искуства“. *Рајко Пејиров Ноџо џесник: зборник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Петковић 2003: Петковић, Новица. „Песниково сабирно сочиво“. *Недремано Око*, друго издање, Београд–Врбас.
- Посџање. Светио писмо Сџароџа и Новоџа завјеша*. Превео Сџари завјеш Ђ. Даничић, *Нови завјеш* превео Вук Стеф. Караџић. Њујорк–Лондон: Савет библијских друштва, 1945.
- Псалми Давидови. Светио писмо Сџароџа и Новоџа завјеша*. Превео Сџари завјеш Ђ. Даничић, *Нови завјеш* превео Вук Стеф. Караџић. Њујорк–Лондон: Савет библијских друштва, 1945.
- Ракић 2004: Ракић, Радомир. *Библијска енциклопедџа*. Србиње: Духовна академија Светог Василија Острошког.

Стипчевић 1999: Стипчевић, Никша. „Храм Рајка Петрова Нога“. *Рајко Пејиров Нојо њесник: зборник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

Tomić 1986: Tomić, Celestin. *Psalmi*. Zagreb: Provincijalat hrvatskih franjevacа konventualaca.

Ševalije, Gebran 2004: Ševalije, Žan i Gerbran, Alen. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. preveli i adaptirali Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos–Kiša.

Olivera V. Radulović

THE SPIRITUAL DIMENSIONS OF NOGO'S POETRY

Summary

This paper explores the elements of spirituality in the poetry of Rajko Petrov Nogo. There are three phases of his lyrical heroes' spiritual development: awareness of human sins, reflection of the Divine sense in the nature, and the experience of God. *Psalms* of David are revealed as the subtext of interpreted creativity with which intertextual connections are formed through feelings, poetic images and genre allusions. Prominence is given to the act of transformation and variation of poetic images in antithetical lines, characteristic for poets of the Old Testament. The analysis focuses on polysemic archetypical symbols: eye, mirror, water, and indicates the richness of meanings and their textual function, their context, as well as the biblical symbolism of reflection in the created work which has a poetic importance in the interpreted creativity. The emphasis is placed on a relation towards the Old Testament background that shifts from poem to poem, and can be defined

as a change of attitude: from the adjustment through citation, reminiscences and allusions, to dialogues and polemics which do not lead to destruction of the architext but to its estrangement, renovation and modernization.

Драјан Хамовић

Институт за књижевност и уметност, Београд
d.l.hamovic@gmail.com

ХЕРЦЕГОВИНА КАО МНЕМОТОП У ПОЕЗИЈИ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У раду се бавимо завичајном Херцеговином као простором који „изазива сећање“ у поезији Рајка Петрова Нога, не само у личној него и у колективној равни.

Кључне речи: Херцеговина, мнемотоп, култура сећања, контрапрезентна функција.

Немачки египтолог Јан Асман, теоретичар културе сећања, у прилог теми везе простора и памћења, исписује: „Најстарији медијум сваке мнемотехнике је везивање за простор [...] Умеће памћења оперише имагинарним просторима, култура сећања знацима у природном простору. Чак и буквално, цели предели могу да служе као медији културног памћења. Они бивају прихваћени не због знакова (споменика) већ се као целина уздижу у знак, тј. бивају *семиотизирани*“ (Асман 2011: 59). Сећање је међу тежишним речима у књижевности Рајка Петрова Нога. У чувеној његовој песми молитви снег пада „из сјећања по очима“, пада изнутра. Високо апстрахована, мистично убељена сцена по којој ће потом наративно распрострајати појединости

у поеми *Јечам и калојер*, евокује детињи доживљај с танане међе светова живих и мртвих, дечачког сна у пролећном, ђурђевском планинском снегу. Предео *Јечма и калојера* је конкретизован, опремљен локалном топонимијом, изоштреним описима, портретима и епизодама. Ногова породична митопеја запретила је област опсежног и подробног сећања, при чему су овде насложени елементи приче у интертекстуалном дозиву с ранијим лирским стилизацијама истог тематског језгра. Сећање је смештено у припадајући простор.

Мнемотоп значи место, простор што изазива сећање, у области колективног, али, по аналогiji, и појединачног искуства. Дobar пример за ово прво је део из Дучићевог „Писма из Палестине“: „Све је овде алузија, символ и опомена. [...] Пејзаж палестински је одиста хришћански пејзаж Новог завета, по мирноћи ствари и ваздуха“ (Дучић 2000: 261, 266). У Ноговој поезији Херцеговина се појављује као мнемотоп и у оквирима *биографској сећања* (као миље и колорит стално призиваног детињства и дечаштва), али и у домену *колективној памћења*, епског и историјског предања што се везује за завичајни предео. Евокација, што ће рећи сећање, одређење је лирског стила (Штајгер), али смисао тога призива прошлости готово се подудара и у равни личне и у формама колективне меморије, јер је сећање „акт семиотизације“ (Асман 2011: 77). Уосталом, и сама поезија, као изданак мита, у основи припада средствима културе сећања. Свака култура ствара *конективне структуре* које сачињавају „символички свет смисла“ и „обликује искуство и сећање и одржава их у садашњости, тако што текући хори-

зонт садашњости допуњава сликама и причама неког другог времена и тиме ствара наду и сећање. Овај аспект културе је основа митских и историјских прича“ (Асман 2011: 13). Мит, као и изданци мита, обављају *фундирајућу*, као и *контрапрезентну* функцију у култури, а ова друга функција „полази од недовољног (дефицијентног) искуства садашњости и у сећању призива прошлост која најчешће поприма карактер херојских времена“ (Асман 2011: 80). Призовимо, ради поткрепљења описане контрапрезентне функције, неке песме средишњег циклуса, „У Виловоме долу“, Ногове *Лазареве субоше*, у сазвучју с њиховим опширнијим поетскопрозним тематским корелатима у поеми *Јечам и калоџер*.

У опису завичаја маркантну тачку монтањарског предела представљају остаци грађевине у локалном предању приписане епском Љутици Богдану, из циклуса о Марку Краљевићу: „Шта видиш, ако обурдане Богданове дворе не видиш. Слушај шта Мито прича, па ћеш их угледати.“¹ У фолклорном митотворачком и митоманском замаху нико тамошњи није без повисоке епске залеђине, што је, суздржано, хуморно-иронијски и посредовано гласом лирског наратора *Јечма и калоџера*: „Нема ти овдје нико да није с Косова. Или из Црне Горе. А то је исто. И прије Косова – од тога Љутице Богдана. Да Богданове куле нема, рашта би Загорани били поносити. И задрти.“ Када безгласни саговорник посумња у веродостојност изнете епске приче – због одсуства Богданових „грозних винограда“ у реалном амбијенту Загорја – лирски наратор разо-

1 Наводи из Ногове поезије и поетске прозе према: Ного 2013.

ткрива, огољује контрапрезентну улогу епског предања: „Стани, вјерујеш ли ти више својим очима, или пјесмарици и гуслама.“ За разлику од познате сцене са гусларом међу кулучарима у роману *На Дрини ћуџрија* која, поред скрупулозне реалистичности сцене, поетично поентира („мокри и расањени кулучари, занесени и неосетљиви за све остало, прате песму као неку своју лепшу и светлију судбину“), у Ноговом тексту такве поенте нема, него он прелази у персифлажу епског самоописа својих земљака. Нешто даље, мотив туче између запитих мештана, иначе познат из песме „О Петрову дне“², представља реминисценцију и на речено Андрићево место: „У недостатку Турака, побили се Елези са Ковачима из Страна. Ни око чега. Зато што су коње појახали. И ракије попили. И што им се учинило да су неки други, већи и моћнији.“ Слична детронизација епског памћења, што је у раскораку са оскудним димензијама савремености, збива се и у песми „У буково оно доба“. Лирски ликови Пеша и комшије Фехима – двојице „убогих сирوماха“ који уз шкију и брљу „у колиби царство дијеле“ – истресају преда се ванвремени јуначки каталог обе вере:

Имањићи Немањићи
Војновићи Обилићи
И Љутице са Загорја
До поноћи Пешо збраја

2 „Петровачо грка дивљако још горча / Власи-Загорани и Турци из Борча // Салише ми страву да ме и сад даве / Авети дјетињства Азија из главе [...] И без Борча прика биће братских рана / Елези с Борија Ковачи из страна“ (*Лазарева субота*).

Од поноћи Ђерзелези
Бојичићи и Хрњице
И Ченгићи са Ратаја

У тој другој, несвакодневной димензији стварности којом оперишу, као носиоци фондирајућег сећања својих одељених професионалних колектива, свакодневна реалност, штура и једнолика, испада подношљивија – а они у њој знатни чиниоци. Слична је ствар, с истим јунаком Пешом, у деоници с почетка *Јечма и калопера* где се описује кућење тога несмиреника и бездомника, ограђивањем његовог парчета земље у удолини: „Тој је немаштини печат баштине ударио тек када је то ништа оградио. Високом и лијепом оградом. Кад је побо коце, преплео витине, и преко њих пружио врљике. Све је ту најзад било његово. И ластавица и кртица. И змија и ласица. И снијег, који је свачији, у тој огради био је само његов.“ Опет контрапрезентна улога епске меморије ступа на сцену, када је „то ништа“ ограђено: „А када је брвнару шиндром покрио, и када је кроз бацу задимило, краљевски је сјео на дрвени трножац, и о старој царевини запјевао. О задужбинама по Маћедонији.“ Раскорак између планинске колибе и царских задужбина, фактичке сиротиње и предањске пуноће, опет иронијски резонира из перспективе наратора, али са прећутном свешћу да се речена пуноћа претаче у неиспуњену стварност ликова који се сећају и одржава им насушну егзистенцијалну равнотежу – а без тога би је, у дугим рђавим околностима неслободе, тешко одржали.

Контрапрезентна, стварносно допуњујућа улога песничког мита карактерише једнако и Ногову митопеју о Виловом долу и „кући које нема“ – а

кућа се, у активном сећању као чину семиотизације, симболички преображава у храм, чија купола наткриљује сав херцеговачки завичај („Крај наметне громиле“). Опсесивно тражење изгубљеног дома, у песми „Балада о коприви“ (*Лазарева субоша*), задире у повест словенских и српских закривених станишта, али се у тај попис уплиће искуствени мотив сиротишта у Невесињу. У апострофи с почетка другог дела песме, лирски глас обрће однос између актера и предмета сећања („У кревету гвоздењаку памтиш ли нас сиротиште / Невесиње-сиње-иње остављени ждрали пиште“), да би изнова активирао епске и бајковне ресурсе у помињаној контрапрезентној функцији. Остављени ждрали и ружни пачићи имагинирају оно што им је ускраћено, а етимолошка игра расклапања назива херцеговачке вароши где се обрео збирни дом деце што дома немају, извесним басмовним призвуком оплемењује и очућује иманентан тужбалички тон. Стратешка игра између емпирије и компензативних маштарија из прошлости (али и из непостојања), одвија се у виду наизменичног присећања и бега од мучног сећања – у лековите измишљотине. „Ту ничега нема Све је измишљено“, налазимо у сонету ране збирке *Безакоње*, али уз накнадну допуну да „Ако игде овде привиђења треба“ – да ли због назначених „зулума детињства“, остаје отворено. Радикализује се поетска представа простора, али двосмерно, ка празници и ка пуноћи: куће детињства нема – стога ничега другог нема; или пак на месту куће „за ноћ никла шума“ наједном постаје несагледиви, сакрални дом „с кубетом неба“, дом што се несагледиво шири. У таквом распону покреће се лирско клатно песника

напросто ураслог у родни простор што му изазива сећање, који сакрализује и поништава, простор прецизно топографски омеђен рељефним облицима Херцеговине:

Од највише планине до агарјанског друма
Од сватовскога гробља до пексинова греба
Низ кланце и јаруге низ поноре и драче

(„Крај наметне громиле“)

(Из тако створене динамике и потиче не само драматичност, него и евидентна раскош Ногове централне песничке визије онога што је било и што га не оставља на миру.)

У *Јецму и калопјеру*, творевини што нам раскриљује слике и значења претходно сажимана у строжим оквирима стиха, налазимо и место у којем се стапају хоризонти биографског и колективног сећања. Посредовање фигуре мајке од кључне је важности, заправо топонимија мајчине родне Хумнине, у чијем је средишту повесни храм у којем је дететом крштена. Путем ка њеном завичају одлази се у потрагу за мајком које више нема. „Црква на Влаховићима, у Петиборима, из царског је времена. Гле, коликим је зидом опасана. Стећак је старе гробове притиснуо“, читамо у деоници у којој се, посредством очуваних камених белега и записа, уводе у видокруг стари властелини Бијелићи. Интегративно и разрешујуће финале олично је у следећем пасусу, при чему се, на том древном месту, поравнавају границе између далеких времена и мртви и живи постају једно и присно: „Било нам је као да се поново са нама опрашта. Као да ће плоче и мрамори, и сунце и мјесец, и кнез и војвода, и коњ

и небески коњаник, и урок што коња води, и црква, и мајка, као и онда – у снијег замаћи.“ Отуда и недавно песничко ходочашће по местима заједничког памћења, у збирци *Не шакај у ме*, није пресудно културноисторијски мотивисано. Рашчитавање камених белега расутих по Херцеговини, кренув од мајчине родне цркве, доводи до сусрета са индивидуалним гласовима предака из епоха скоро „егзотично“ удаљених од наше. Лирски глас нашег савременика прожима се с негдашњим гласовима, са живим општим местима човечанске пролазности и животне тегобе, с којима се и сваки читалац може сагласити, бабацујући начас у страну лични талог сећања.

Основе песнички митизоване Херцеговине, као простора интензивног колективног памћења – на шта се и наставља Ногова лирско-епска митопеја – поставио је раније Јован Дучић. Речником културе сећања исказано, Дучић потврђује и преобликује, у више својих дела и у низу текстова, модернизован наративни оквир културе сећања своје националне заједнице, засноване на епском и повесном предању. Даје повлашћен положај родној покрајини, семиотизује столећа Херцеговине. У тестаментарном прозном делу *Гроф Сава Владиславић*, оглашени кнез српских песника одређује шире подручје Гацка – одакле изводи генеологију свога јунака и претка – „од Дурмитора, на стотину ваздушних километара унаоколо“, као „расадник свих српских стремљења“, „ковницу језика“, „извор поезије“ и „школу српског витештва и чојства“ (Дучић 2001: 36). Са истакнуте позиције у националној књижевности – у времену прве фазе југословенског идентитетског пометења

– песник настоји да ојача *конективну сирруктуру* српског „заједничког знања и слике о себи“. Слично чини и у деловима његове „аутобиографије срца и памети“, у путописној прози *Градови и химере*, у којој нематеријалне и материјалне повесне тековине свог народа и завичаја пореди с великим културама и афирмише, лоцирајући их у средоземни културни простор (вид. о томе Хамовић 2013).

За Дучића је простор Херцеговине, значи, српски мнемотоп, пре свега што је „извор поезије“, усмене културе сећања што је одржала на окупу, у заједничком идентитету, једну столећима развејавану и крњену народну заједницу. Или, по речима Јана Асмана: „За културно памћење није важна фактичка историја, већ сећање. Могло би се рећи да се у културном памћењу фактичка историја претвара у сећање, чиме се трансформише у мит [...] Сећањем на своју историју и предочавањем фундајућих фигура сећања, група се потврђује у свом идентитету“ (Асман 2011: 52). Заснивачке фигуре српске народне меморије посредовала је пре свега усмена епика, разрасла понајбоље у појасу старе и садашње Херцеговине, наравно, срасла с предањем светосавске Цркве, једине непрекинуте културне установе Срба. Ако је, у Дучићевом случају, употреба прошлости имала легитимне државотворне интенције, у случају Ногове поезије, и не само његове, сећање постаје „нека врста отпора“. Резимирајући смисаони учинак књиге песама *Негремано око* Новица Петковић записује: „*Негремано око* у ствари и није толико књига о рату колико о модерној техници, видљивој и невидљивој, разарања и споља и изнутра, и појединца и колектива. Књига је то, рек-

ли бисмо, о разграђивању културе и поништавању памћења“ (Петковић 2007: 211).

У закључном поглављу капиталне студије *Европска књижевност и латински средњи век*, писане иза Другог светског рата, а у којој, од уводних речи, аутор није скривао ангажовану намеру, Ернст Роберт Курцијус истиче: „У данашњој ситуацији духа не постоји хитнији посао од васпостављања ‘сећања’. Програми за васпитавање и преваспитавање свих врста можда су мање важни од задатка да се сагледа и уважи функција континуитета у култури. Вратимо ли се поново историјском посматрању, видећемо да је заборав исто толико нужен као и сећање“ (Курцијус 1996: 650). Први део пређашњег навода могао би, сасвим сигурно, потписати и песник *Негрманој ока*, али поводом улоге заборава можемо претпоставити специфичну нијансу разлике. У култури зјапећих историјских дисконтинуитета, што су имали и још увек имају облике систематског брисања културних трагова или стратешки пројектованог заборава и самозаборава, културном памћењу корелативни појам заборава има другачије значење и статус. Прошлост, искидану и окупаторским силама затомљавану, често идеолошки драстично кривотворену, требало је реконструисати, опоравити и уобличити у наратив модерне културне самосвести, и тога посла био се подухватио и Дучић, на доступним изворима историјског и епског предања (и према својим *јесничким* склоностима). Сувише је, другим речима, било затирања у српској култури да бисмо забраву могли допустити више простора но што је неизбежно. Има у уводном криптосонету збирке *Не шикај у ме* – значи на структурно приви-

легованом месту – стих сведочанство о данашњим и овдашњим приликама, рата у култури и рата против културе. „Наркотичари које кљукају заборавом“ сучељени су с враним гласником прошлости, песничком гласом. Кљукање заборавом, поновно идеологизовано окретање будућности без обавезујућег бремена прошлости, сада у олакој конзументској варијанти, чини деструктивну синергију са неокончаним, одавно осведоченим, геополитичким стратегијама упереним против јединства српског културног и државног простора, чије су непобитно посведочење управо културни трагови.

Као што је Дучић вратио „српском народу и завичајној Херцеговини њиховог племенитог сина Саву Владиславића“ студијом о заборављеном царском дипломати епохе Петра Великог, тако и Ного, на крају поступног разграновања своје лирско-епске митопеје, долази до доњих, запретаних слојева културног памћења завичајне земље. Мутава грчка *иредља*, посејана уздуж и попреко Херцеговине, постала су живи и сродни гласови далеких претходника. Испрва се мотив „грчког греба“ или стећка јавља у раном завичајном пејзажу горње Херцеговине, у оној сцени (малтене кобног) уснућа дечака у планинском снегу. Ова сновидовна деоница, да и то напоменемо, двапут се селила из текста у текст и напослетку остала уграђена у други део поеме *Јечам и калојер*. По речима Владимира Ћоровића, ознака „грчког“ греба или гробља у народу означава „неку прадавну старину“ (Ћоровић 1956: 127). Не улазећи у порекло таквог називања, очевидно је да су тако нама ближи предачки нараштаји, одсечени од старијих слојева писане културе, одаљивали од

себе споменике које сад познајемо под називима *сћећак*, *сшојећак*, или *белеї*, *биљеї*, јер не припадају њиховом живом сећању. Будући да је наука ишчитала и датовала многе од тих ћирилских записа, они су овде прословили старосрпским народним језиком, речима с оне стране живота, подстицајним за песника дубоког културног понирања, каквим се, у пуном светлу, овде показао Ного. Поезија изнова постаје, у збирци *Не ћикај у ме*, прворазредно средство културе сећања у својој контрапрезентној функцији. Прошлост пред нашим очима настаје, из нашег, односно песничког, освешћеног односа према њеним затуреним или потиснутим аспектима. Сасвим се, на примеру камене писане баштине Херцеговине, потврђују Асманове речи: „Сваки дубљи раскид са традицијом и континуитетом може водити до васкрснућа прошлости, посебно онда кад се после таквог раскида покуша нови почетак“ (Асман 2011: 31). А реченом васкрснућу одиста је претходио дуги раскид и заборав: што одсуством из живе усмене предаје, што историографским и политичким опитима и прерадама што су били и остали на делу.

И шта видимо у Ноговим криптосонетима збирке *Не ћикај у ме*, поткрепљеним документарним прилозима, фотографијама споменика и транскрипцијама записа? Сагледавамо несагледану а речиту топографију основног сећања нашег народа, појединце и њихове мале животе и удесе, белеге расејане уздуж и попреко Херцеговине: од Благаја из доба кнеза Мирослава, преко Радимље код Стоца, Премиловог поља и Влаховића близу Љубиња, Величана у Попову пољу, Ђедића и Полица крај Требиња,

Гареве код Гацка, до Хумског код Фоче, Миркове косе више Калиновика и Херцег-Стефанове Сопотнице код Горажда – све из векова немањићке словесне и светородне државе и покосовских времена. Ако је Дучићев поглед био поглед ка горњим степенима друштвене лествице, Ногов је поглед из прошлости највећма захваћен одоздо. Мнемотоп Херцеговине оснажен је, овим песничким подухватом, најстаријим, поуздано српским слојем активираниог памћења културе, у покрајини иначе премреженој доцнијом десетерачком предајом. А симболички стожер читавог тога подухвата прављења камених књига незаборава јесте призвани лик древног мраморника и сечца Грубача.

Отуда се у песмама о мајстору Грубачу сустиче срж ауторске сложене, али у основи јасне позиције. Опис припреме, одламања каменог градива из камените земље, зарад мукотрпног обликовања и ликовног и вербалног утискивања смисла у камене плоче што претрајавају векове, у „Грубачевој песми“ („Док печатам усев смртни и усопшег покаменам“) поентира монументалним двостихом: „Да и горе камене знаменам / Од камена ником до камена.“ Камен је тврди јемац трајања и припадности матичном тлу, а Грубачев подухват претендује да и саме природне масиве „семиотизује“, *назнамена*: да би се знало, означило, избегло ништењу времена или кривотворењу људи. Зарана преминула мајка пројављује се у фигури невесте (с ликовних представа Грубачевих стећака) што се запутила горњим странама, као што се, у дубокој симболичкој равни, поистовећује спасоносни, логосни подухват средњовековног каменоресца и делање савременог песника:

Из Виловог глувог дола урокљиву неву
Несуђеном Заручнику млад месец одводи
Пробио сам пут за душу у каменом спеву
Имањићу Сунчевићу Раброну војводи
А се сече Грубач ками а ти речи реске
У то смо се загледале птичице небеске

(„А се сече Грубач ками“)

У Ноговој поезији, особито у новијим оства-рењима, као што су поема *Јечам и калойер* и венац сонета *Не ѿикај у ме*, памћење је активирано на свим ступњевима: од невољног чулног сећања (мириса и осета детињства), до освешћене меморије земље за коју је песник витално прикопчан. „Речи реске“, у камену средњовековних епиграфа и у лирској песми, чине оруђе сећања, давања смисла појединцу унутар заједнице и белези су за сналажење у времену и пред непојамном а извесном чињеницом смрти сопственог тела. А та је оријентација могућна у простору у којем је песник егзистенцијално заснован. За Нога, као и за магистрални ток српске културе, то одиста јесте простор Херцеговине, земља мнозине дочуваних трагова, камених, књижних и усмених. Херцеговину је Рајко Петров Ного изнова потврдио као предео „алузија, символа и опомена“, као неисцрпни, наслојени мнемоторп. Ето чему песници у оскудном и заборавном времену. Нарочито тада.

Литература и извори

- Асман 2011: Асман, Јан. *Култура сећања*. Никола Цветковић (прев.). Београд: Просвета.
- Дучић 2000: Дучић, Јован. *Градови и химере*. Дела Јована Дучића. Београд: Рад; Требиње: Дучићеве вечери поезије; Подгорица: Октоих.
- Дучић 2001: Дучић, Јован. *Гроф Сава Владиславић*. Дела Јована Дучића. Београд: Рад; Требиње: Дучићеве вечери поезије; Подгорица: Октоих.
- Курцијус 1996: Курцијус, Ернст Роберт. *Евројска књижевност и латински средњи век*. Јосип Бабић (прев.). Београд: Српска књижевна задруга.
- Ного 2013: Ного, Рајко Петров. *У долу шуштии јечам*. Нови Сад: Orpheus; Подгорица: Књижевна задруга Српског националног вијећа.
- Петковић 2007: Петковић, Новица. *Словенске њчеле у Грачаници*. Београд: Завод за уџбенике.
- Хамовић 2013: Хамовић, Драган. Дучићев мит о Средоземљу или ширење оквира српске културне самосвести. *Asqua alta. Медитерански њејзажи у српској и италијанској књижевности*. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић ди Ђакомо (ур.). Београд : Институт за књижевност и уметност.
- Ђоровић 1956: Ђоровић, Владимир. Прилог проучавања начина сахрањивања и подизања споменика у нашим крајевима у средњем вијеку. Сарајево: *Наше старине*, св. 3, 1956.

HERCEGOVINA AS A MNEMOTOPE IN
RAJKO PETROV NOGO'S POETRY

Summary

In Rajko Petrov Nogo's poetry, Hercegovina appears as a mnemotope, both within the framework of *biographical memory* (as the milieu and background colour of an obsessively evocated childhood) and the level of the *collective memory*, the epic and historical tradition linked to one's homeland. According to Jan Assmann, poetry, as a side-shoot of myth, performs a *foundational* and *counter-presentational* function in culture. That second function "starts from an experience of the present as deficient compared to a mythical heroic past". The aforementioned function of epic heritage can be illustrated with several examples from the collections *Lazarus Saturday* [*Lazareva subota*] and *Barley and Costmary* [*Ječam i kaloper*]. In Nogo's poetry, especially in his recent poems, memory is activated on all levels: from the involuntary sensual memory (smells and tactile experiences of childhood) to the deliberate memory of surroundings the poet was linked with, existentially and intellectually. "Sharp words" [*reči reske*], etched into the old tombstones that Nogo describes in his poems, constitute an instrument of memory, just like in the lyrical poem, and represent signposts for an orientation in time and in the presence of the certainty of death. And such orientation is possible in a space that represents the poet's existential basis. For Nogo and for the mainstream of Serbian culture, that is truly the space of Hercegovina, a country of many preserved traces, in stone, written and oral literature. Nogo has re-stated Hercegovina as a landscape of "allusions, symbols and warnings", as an everlasting mnemotope.

Јован Делић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
jovandelic.delic@gmail.com

ФРАГМЕНТИ О НАСТАЈАЊУ ПЈЕСАМА
– Прилог изучавању аутопоетичког описа
стваралачког процеса у лирском спјеву
Негремано Око –

Апстракт: У овом раду се издвајају и систематизују аутопоетички искази о настанку појединих пјесама и наслова Рајка Петрова Нога, изнесени у прозној књизи *С мене на ушшаи*. Овдје смо се ограничили само на исказе који освјетљавају лирски спјев *Негремано Око*.

Кључне речи: (Ауто)поетика, стваралачки процес, настанак пјесме, живот – доживљај – пјесма, сублимација, мит, историјски тренутак.

Како настаје пјесма? Како долази идеја за збирку или наслов пјесничке књиге? Какав је однос између пјесме и живота?

Ова питања су вјечно занимала читаоце и тумаче поезије, естетичаре и књижевне критичаре, па и саме пјеснике. Пјесници су понекад остављали свједочења о настајању појединих пјесама, збирки, наслова; понекад су се сјећали – а сјећање је непоуздано – а каткад мистификовали.

У жанровски хибридној прозној књизи *С мене на ушшаи*, Рајко Петров Ного је оставио низ ауто-поетичких фрагмената о стваралачком процесу који би могли бити грађа за изучавање психологије стваралаштва. Нећемо моћи заобићи ни оне исказе који дају тумачења Ногових пјесама или освјетљавају нека прикривена значења. Ограничићемо се само на *Негремано Око*: о њему је највише ауторових коментара, а проширење на пјесме из других пјесничких књига засад ћемо оставити по страни.

У овом раду ћемо поменути фрагменте о *Негреманом Оку*, издвојити и повезати; заправо обавити предрадњу за неког будућег, темељнијег истраживача. Овај рад је, дакле, прилог проучавању Ногове аутопоетике.

Фрагментарност аутопоетичких исказа, расутих широм ове књиге, условила је и фрагментарност овога рада, упркос нашем настојању на систематичности, успостављању унутарње логике и уцјеловљењу.

Ного је пјесник; превасходно писац стихова: „стихови су једино вредни узимања оловке“ (Ного 2014: 13). Вјероватно отуда долази то тешко осјећање изазвано бјелином хартије: „Ослепећу од белине хартије“; утолико теже и страшније јер пјесник овога пута не пише стихове, већ прозне забиљешке. Тај шок од бјелине хартије, тај отпор чистог папира писању, јесте осјећање које неупућени не познају и у које мало вјерују. Ни стихови, а поготову пјесникова проза, не настају лако. Бјелина хартије се опире и шокира.

Говорећи о почецима рада на лирском спјеву *Негремано Око*, Ного говори о заносу који, истина,

мало релативизује: „Није да није било извесне понесености“. Спјев се првобитно другачије најављивао; имао је чак и други радни наслов – *Бели вук*. Од тог наслова, као носећег и водећег за цио спјев, остаће на крају само једна пјесма.

У тој првој „понесености“ свашта се било помијешало: „вук као митски предак Срба, Свети Сава као вучји пастир, хроми Вук (Караџић), мој отац Петар, кога често усним, час са фотографије на столу, час са иконе на зиду, како се претвара у вука и враћа у човека. Бели вук је израњао као *глобална метеофора*, као евокација давнашњег, митског, предачког и садашњег, свевременог, а све осенчено мученичком силуетом онога чија се *сенка над веком издужила / и одвојена од шела кораца*“ (Ного 2014: 13).

Код Нога се већ на доживљајном плану мијеша митско, опште, са конкретним, животним, присним, интимним, породичним и пријатељским. То ће у његовим пјесмама бити законитост. Чак и то митско има своју конкретизацију: вуци пирују у родној думачи; вук среће дјечака. Чак и бијели вукови из неког приватног резервата у Њемачкој; који се оглашавају и појављују са телевизијског екрана изазивају у Нога њежност и књижевне асоцијације:

Арктичких белих вукова ево, осим у Хипербореји Милоша Црњанског и у шумама Канаде, има и у Немачкој; скакућу и гурају њушке под пазува Немцу у неком приватном резервату, тако да ми је скоро криво што су у крилу тамо неког Вулфа или Волфганга, а не у нашим шумама. Прогоњен и уништаван, тај је самотњак код нас од муке посивео, поцрнео; још се понегде по мојим стиховима и по десетерцу смуца: *Мрки вуче, не љрилази близу, / Ако*

су ми ноје саломљене, / Зраве су ми руке обадвије, /
Пуна ми је пушка цефердаре, / Убићи ше, превариш
ше нећу. (Ного 2014: 40)

Вук је, ма колико конкретан био, ма колико уливао страх и наносио штету, митски рођак од чијих ће се слика и завијања пјесник разведрити: „и тако се разведрих као да ми је у колибу на Борија-ма бануо дуго жељени гост, рођак такорећи“ (Ного 2014: 40).

Рођак се не убија, поготову не митски предак. Зато ће Ного и пријетњу оног епског рањеника испод јеле зелене, коме се примичу вук и гавран и коју је пјесник у тексту навео, и ми са њиме, доживјети као умиљавање вуку:

Како ћеш убити рођака? То се ти, рањениче, у десетерцима мркоме вуку умиљаваш... (Ного 2014: 40)

Кроз Ногову поезију, дакле, промичу два вука: митски, стари српски бог и предак, и конкретни, загорански вук из думаче и пртине, или арктички, са телевизије. Зато је сасвим разумљиво откуд *Бели вук* као прва варијанта наслова *Негрманој Ока*.

У пјесми „Бели вук“ митски предак је експлицитно присутан само у наслову, али су у знаку његовога прогона догађаји у грађанском рату у Југославији, посебно у Босни и Херцеговини. Стих на почетку друге строфе:

Одавно од Полома изгоне горско звере

доводи у судбинску везу народ са митским претком. Као што се непрестано прогони и изгони вук, тако се од Полома, од Косовске битке, од историјског

Потопа, изгони и његов народ. Тај се догађај само понавља у другом виду (Ного 2002, 11).

У пјесми „Чрте и резе“ Бели вук је у самој поенти. Пјесник инсистира на неодвојивости савремености од дубоке прошлости, на повезаности онога што пише у знаку крста са шапом Белога вука у коју се сам крст скупља и затвара:

Већ чрте у крст слаже ова сломљена рука
А крст се сам затвара у шапу белог вука.

(Ного 2002: 22)

Наслов пјесме успоставља интертекстуалне везе са српском средњовјековном књижевношћу, па Ногова пјесма постаје палимпсест у којем се прожимају средњовјековни, савремени и древни, пагански, митски слој.

Више пута смо указивали на удвајање очевог лика са вуком и са свецем заштитником, што се слуги и из пјесме „Дозивање оца“. И у овој пјесми хришћански културни слој памти онај претходни, беловучји, митско-пагански:

У цркви поју Оче а одјекује вуче.
Терцети су у знаку непосредног обраћања
митском претку и воде ка поенти:
Увек кад вију вуци срце ми јаче туче
Пожури да се родим праоче бели вуче.

(Ного 2002: 23)

Хришћански и пагански слој дубоко су прожетти у пјесми „Тајна вечера“ која насловом асоцира на Христа и на мотив издаје, али и на пјесму „Лов“ Момчила Настасијевића, ако се чита уз запис „Лове а уловљени“ из књиге *С мене на ушшай*, који се може

разумјети као црњансковски коментар уз пјесму. И у овој пјесми су сублимирани и спојени доживљај вишедеценијског пријатељства, једне славске вечере аранђеловданске, породично-религиозног празника и драматичног историјског тренутка са хришћанским мотивом Тајне вечере и паганским Белим вуком. Потврђују се Ногови спојеви личног, интимног, доживљеног са општим, митским, религиозним, националним и историјским (Ного 2014: 257–259). У запису је у цјелини прештампана пјесма из *Негреманої Ока*:

ТАЈНА ВЕЧЕРА

Анђелима су подрезали крила
А Арханђела стрпали у жицу
А још се свећа није угасила
Ни прво слово спало на ижицу

Посустали су тиморни пејзажи
И усахнуло врело у Острогу
Кад лажна звезда у небеској кажи
Проказа јагње иза леђа Богу

У проказању кривоклеци пишу
Да ће још једног за све да разапну
И све за једног А кад се упишу
До Јуде нека себи омчу запну

Јер од поноћи Бели Вук нас двори
И не да да нас чаше мимоиђу
Виј вука није молитва на Гори
Не чека свеце с иконе да сиђу

Ни анђелима да узрасту крила
Ни Аранђела да повади мача
Над веком му се сенка издужила
И одвојена од тела корача.

Овом букету пјесама природно се придружује и „Сузна молитва“, пјесников разговор са вуком иза решетака, заробљеним у кавезу, у зоолошком врту, у прољеће 1999, у дане и ноћи бомбардовања Србије. Заробљени вук је и митски предак, и рођак по тузи у очима и по позицији иза решетака – пјесник је у изолованој и изопштеној земљи под бомбама, „У збегу који још зову Србија / Ту где се згара ватра са Врачара“, на којој је спаљен вучји пастир, Свети Сава, „И сриче тврда азбука вучија“ – и двојник. Разговор са вуком преображава се у обраћање вучјем пастиру, првом српском светитељу:

Ако си онај од кога све поче
На чије очи наша туга сија
И стид и јарост утројеног претка
Сенко у темељ жива узидана
Неразлучена с нама од почетка
Сузна молитво Оца Свога Оче
Изведи кротки чопор из зиндана
Да под липама литургија почне.

Молитва треба да почне под словенским, под врачарским липама. Природа је код Нога често одуховљена, претворена у храм. Молитва је, уз то, *сузна*, а суза ће, увјерен је пјесник, спасити свијет.

Овај букет пјесама недвосмислено потврђује колико је „вучје наслеђе“ присутно и у *Негретаном Оку* и како је повод пјесми конкретан и снажан лични доживљај који се, по правилу, укршта с општим, митолошким, историјским и националним. Тако долази до зрачења пјесме у различним правцима, и то у Нога постаје правило. Овај осврт на групу пјесама тематски усмјерених на (Белог) вука јесте и својеврсна потврда и провјера Ногове екс-

плицитне поетике. Смисао овога рада није у пуком слиједу Ногових поетичких исказа, већ и у њиховој провјери на пјесмама.

Највећи број пјесама *Негреманої Ока* испјеван је у везаном, римованом стиху. Другачије су, међутим, ритмички устројене пјесме: „И Хомер задрема“, „Чуо сам песму сирена“ и „Гле Срби“, које Ного издваја, а треба им додати и следеће: „Књига о Јову“, „Орфеј и Еуридика“, „Не гледам кроз прозор“. Ових шест пјесама испјевано је у слободном стиху и слично је „по низу синтаксичких целина које у таласима замењују метрички строг ритам везаног стиха“, односно по настојању „да нађу облик у коме би *синџакса била теометрија мисли*“ (подвукао Р. П. Н.), е да би се „испод синтаксе, различном лексиком, реторичком и интонационом алузивном цитатношћу, активирали језичко и песничко памћење“.

Цитатност је, данас, у функцији активирања језичког, пјесничког, па и митског памћења, јер у њему „*јулсира* језичка и митска обредност“. Пјесма, парадоксално, живи данашњицом и временским стубом прошлости:

Песма мора да живи *ово данас*, али тако да са тим *данас* живи читава наша прошлост. И као подстрек и као опомена.“

Пјесма је *незаборав* у којем цитати и алузије помажу успостављању „матерње мелодије“ и стуба сјећања; *незаборав* у којем се „од крхотина онога и смрсканости овога света добија емулзија, *амалиам* наше пропасти“, али „пропасти која пева“. (Ного 2014: 148)

У пјесми „И Хомер задрема“ претварање Србина у вука доведено је у везу са Хомеровом чаробницом Кирком и дремежом. Док је Грке повратила из свињског у људско обличје, на вука је заборавила, оставивши га да се смуца планинама и десетерцем. У овој пјесми Ного мијеша у свој пјеснички амалгам сусрет са вуком на Зеленгори, преображај вука у очев лик и у свечев на икони, Белога вука, који је са Србима у свакој несрећи, са Хомером и Кирком. Још једном се варира тема вука и бијелога вука. Прво почиње са Хомером и Кирком, па наставља са старосрпским паганским митом:

Кад Грке претвори у свиње
Чаробница је Кирка Србина
Обрнула у вука

О томе Хомер не збори
И он понекад задрема

Човеколики вук
Наш предак
Планинама се смуца

Чим се зарати
А ратује се стално
К њему одбегну очеви
У шуми с Белим вуком
Вучије коло воде.

Потом се у пјесму уплићу успомене и доживљаји из дјетињства – сјећање на сусрет на Зеленгори и на очево умирање, односно икону на зиду:

На Зеленгори
Очи у очи
Са једним сам се срео
Кривац у Самцу

Час човек а час вук
Канда ме препознао

Дететом
Да сам га тада дозвоао
За мноm би кротак кренуо
Ма бејах онемео
Глас ми се одузео

Неподношљиво
До разумевања болно
Ко кад је умирао
Са стола
И са зида
С иконе
Погледује ме немо

Ваљда се разумемо
Да је пас човек
Остао би вук.

Пјесма се приводи крају митским понављањем повратка Белога вука у ратним несрећама и завршава се понављањем мотива Кирке:

После сваке несреће
А несреће су сталне
Белац пред вратим осване
Жмирка снужденим оком
Жалобно маше репом.

Старе је Чаробница Грке
Повратила у људе
Кога хексаметар испусти
По десетерцу се смуца.

(Ного 2002: 17–19)

Коментаришући пјесму „Гле Срби“, Ного се ослања на учење руских формалиста и предузима промјену умјетничког поступка како би раз-

био конвенционализацију и аутоматизам својих опажаја, ријечи, слика, ритма, стиха. Он опрезно мијења тачку из које се гледа на његов народ, постижући тиме ефекат очуђења. На Србе се гледа очима странца, непријатеља, али „без вишка цинизма“ се гради пјесма; без пристајања на памфлетску књижевност. Зарад онеобичавања, Ного ће упослити и ријечи самога Адолфа Хитлера, истина не именујући *фирера*:

Треба побити бараберију
У том крсту Балкана
Иначе ће хришћани аграрног типа
Опет разгубати планету.

Пјесму уоквирује строфа барем троструке интертекстуалне усмјерености: према Кавафију, Јовану Христићу и Ивану В. Лалићу који су варирали питање да ли варвари могу бити неко рјешење у крупним историјским промјенама у свијету. Из перспективе оних који бомбардују, Срби су варвари и они не могу бити никакво рјешење, као што то не могу бити ни они који су на Србе нахушкани, али зато могу бомбе. Ного прави инверзију: он сам више пута назива модерним варварима и марсовцима оне који су нас засипали бомбама, али из њихове перспективе то могу бити Срби. Међутим, с обзиром на то да су њихови аргументи и њихово рјешење бомбе, оквирна строфа постаје двосмислена: варвари су они који разарају и који се уздају у бомбе као рјешење. Иронија је тросмјерна. Тући глас је иронично усмјерен према Србима, али се као бумеранг враћа иронизирајућем гласу чинећи га апсурдним (Ного 2014: 137–139).

Онеобичење, а са њим и хумор, односно више-смјерна иронија, долазе из туђег погледа на Србе. Представе о Србима у том правцу су сасвим упрошћене, нетачне и схематичне: Срби су што и „остали Индијанци“, што ће рећи варварски свијет нижега реда осуђен на истребљење или резервате. Срби су у том страном погледу маркирани као блиски сродници Кинеза и Руса, или се проглашавају за Трибале. Тренутна евентуална политичка сродност (Руси и Кинези) прераста у биолошко сродство у очима неупућених свезналица који одлучују о судбини свијета. У сваком случају, једино рјешење за тај варварски српски свијет јесу бомбе, па се ова строфа јавља на почетку и на крају пјесме, преузимајући функцију оквира „поенте“.

Бомбе су
Кад већ варвари нису
Ипак неко решење

Узмимо рецимо србе
И остале индијанце

То су неки балкански руси
А можда и обрнути кинези
Трибали
Шта ли

Српски првосвештеник и водећи светитељ, фрескопис по манастирима, предхришћанска вучја митологија и религија и Косовски завјет добијају у туђем гласу хуморно-ироничну ноту. Цјелокупна интерпретација српске културе и традиције, религије и митологије у функцији је „закључка“ да су бомбе ипак неко рјешење.

Води их невидљив поглавица
Црноризац
Кога су турци спалили

Пламеном тих костију
Они се даљински греју

У храмове
Његовим ликом печашене
Ко кротке овчице
Чим се
Тај вучји накот сабере
У крчми прекопута се одузме

Живе од приче
Да божур из крви ниче
Из бола даворије

Кад у сну
Библијску сводницу сретну
Они јој рекну
Иди ти твојим
Ја ћу својим путем

Змија им кућу чува. (Ного 2002: 50–52)

Промјена тачке гледишта доноси драгоцјен обрт: показује се сав апсурд бомбардерске идеологије и варварство бомбардовања Срба и Србије; апсурд историјских догађаја и варварско неуважавање другог народа и његових вриједности. Позиција силе се разобличава као духовно сиромашна, глупа и апсурдна.

Пратећи мотив (Белога) вука у *Недреманом Оку* увјерили смо се да се Ного са разлогом колебао између првобитног и коначног наслова и да је присуство овога мотива у лирском спјеву и снажно, и значењски богато.

И да је веома добро што се коначно одлучио за *Недремано Око*.

Ногу је, међутим, стало до актуелног историјског тренутка и болног историјског пораза, па овако артикулише свој пјеснички проблем:

Али како све ово, и штошта друго, преломити кроз жижу сочива, кроз окце времена (Ного 2014: 13).

Како спојити доживљај, интимно, митско и предачко са конкретним тренутком који се живи, а који може бити судбински; важна црна тачка у историји? То питање је мучило и опсједало пјесника лирског спјева који му се најављивао, док је он био „растрзан стресовима, породичним болестима, несабран (...) и поколебан“ (Ного 2014: 13–14). Прави наслов је дошао изненада, ноћу, изронивши као из таме, као дар и надахнуће:

А онда је једне ноћи изронио, као однекуд послан, свеобухватнији, погоднији и тачнији наслов – *Недремано Око* (Ного 2014: 14).

Недремано Око се, дакле, развило из *Белога вука*. На почетку је била „глобална метафора“, симбол који се развио из мита; на крају такође, али хришћанизована. Нови наслов ће омогућити Ногу снажан библијски и хришћански подтекст који ће позвати и слику заспалог Бога; моћан мотив који се протеже кроз књижевност од *Псалама Давидових*, преко српског патријарха Арсенија Чарнојевића до Ногу блиских и драгих Милоша Црњанског и Данила Киша. Пјесник је, уз то, активирао и *Књију о Јову*, па ће Ногово *Недремано Око* на многим мјестима

имати Јова за подтекст и водити дијалог са Господом, будним и заспалом.

Јављање наслова *Недремано Око* пресудно је за спјев у настајању. Нови наслов спјева будио је и усмјеравао наслове пјесама, пјесме, асоцијације, активирао подтекст. А „Бели вук“ није напуштен већ сачуван и добио је значајно мјесто у спјеву, као што га у Срба и данас има.

Недремано Око региструје и памти ужасе рата и бомбардовања Србије, и понижења која су слиједила. Отуда тај значај тренутка времена кроз које све треба преломити – значај историје и историјског памћења у поезији:

„Без невидљивог саговорника на рамену, без дослуха са анђелом историје, канда и нема уметности“ (Ного 2014: 241).

Господње Недремано Око постаје за пјесника Око Језика, што ће рећи и око пјесничке традиције у тај језик уграђене, гдје повлашћено мјесто имају Његош и Вук, односно Вуков Филип Вишњић:

Све време овога рата у коме су нас невидљиви из неба нишанили, а онда и након рата, у понижењима и срамоти, имам необјашњиву наду да ће ове небивале призоре меморисати Недремано Око, или метонимијско Око Језика, што су све само друга имена за Вуковог Песника, којег на земљи замењује Певач, а у српској редакцији – пантократорско Око Његошево и слепо а видовито Око Вишњићево. Јер ово што се догађа обично око не може видети. Овај миракул није стварност већ дијаболичка визија, а ту су Филипове надлежности неоспорне. Као да поспани, Боже ме опрости, остарели Господ, у страху да би га могло издати памћење, у Његошеве јасновиде

и Вишњићеве слепе очи – а оне су збирне очи српских песника – микрофилмована дела своја склања, и као да су те очи још једини *поузгани шрезор* онога света кога је вишњом промишљу Бог саздао. А све у страху да се *слово од искони* не избрише, не потре не изгуби, не заборави. (Ного 2014: 145)

Бесједа о Бранку Миљковићу је првим својим дијелом пјесма у прози о очима; прво о очима ближњих, па онда предака; похвала очима традиције од Светога Саве до данас; похвала гледању памћењем како би се будућност видјела гледајући унатраг. Тако Ного прави лук од Светога Саве до Миодрага Павловића и Бранка Миљковића. Очито је да *Негремано Око* као наслов није изронило случајно једне ноћи. Очима се види, сазнаје, плаче; очи су огледало свијета и сабирно сочиво; *ојевашти* у Срба је, за Нога, исто што и *ојлакашти*:

Па хајде, загледајмо се у нечије, било чије, али вољене очи, очи наших ближњих, у то првотно и најдубље огледало. Хоћемо ли у тим зенама – са ореолом око главе – угледати свој или нечији пралик. Можда пралик онога по чијем смо, кажу, подобију створени.

Срби су кроз крупне, немањићке плаве очи Светога Саве прогледали. А после косовскога полома гледали су и памтили шта су некад били чарним десетерачким, понекад и слепачким очима потоњих Вукових певача, очима које су се слиле у пантократорски строг Његошев поглед.

Бранкове, Змајеве, Ђурине и Лазине, па Војислављеве, Јованове, Миланове и Алексине, Владислављеве, па Милошеве, Расткове и Момчилове очи, а онда, по вољи вам, додајте, рецимо, Васкове – *Ошкуга моје очи на лицу швоме, анђеле брашће* – све до

дана данашњега, очи Стеванове и Матијине... Према, различне, све су то исте очи у неку даљину загледање. А да их није, ко би нас опевао и оплакао. Опевати и оплакати – те две речи у српској поезији имају исто значење.

Јер да тих очију није, узалудна би за нас била лепота дела Господњег. И, у обрнутој перспективи, да није Недреманог Ока, Ока свевидећег, које есхатолошким, крајњим смислом све обдржава, и у коме се, као у врховној зени, све хармонизује – јер се Дело огледа у свом Творцу, јер и кад спава, Недремано Око спава отворених очију – узалудна би била људска вера у Христов други долазак и нетрулежност оне последње стварности. Добро је већ у овом животу видети своје ближе обасјане оном светлошћу.

Загледајмо се једни другима у очи. Неће лепота – већ ће сузе, и сузне молитве, спасти свет. Добро је док сузе постоје. (Ного: 2014: 211–212)

Враћаће се Ного на моћ сузе и сузне молитве: у њима је спасење свијета. Истицаће повезаност Творца и његовога Дјела – Дјело се огледа у своме Творцу – али и Господњег Дјела и човјека. Пјесников вид, пак, није само у оку нити је прије свега у оку. И слијепи пјесник је видовит, попут Филипа Вишњића. Пјесничко око је памћење, а пјесничково памћење је у језику. Памћење у језику је трезор; оно је најтрајније, ако није можда и вјечно, трајно:

Да би био видовит, Филипу Вишњином – а наследично и савременом српском песнику – и не треба вид. У његовом је памћењу, као у каквом поузданом трезору, похрањена микрофилмована српска прича. Па ако и пропаднемо, преживелима ће читак бити њен хијероглиф. Ко пита *шиша ће нама биши до ишошгешка*, тај будућност види гледајући унатраг.

Гледа се памћењем, каже Миодраг Павловић. А памћење је у језику најдуговечније.

Дај нам будућности као сећање, писао је Заплањски Орфеј, кушајући да златокриле утве врати с гора у предање. (Ного 2014: 212)

Љепота Дјела Господњег има смисла једино ако је сагледана људским очима, видовитим очима традиције и очима савремености. Недремано Око и очи традиције савршено се допуњавају и у међусобном су дослуху; међусобно се осмишљавају и сагледавају. Недремано Око нема много смисла без људских очију; без пјесничких очију које памте и које виде *будућности као сећање*.

И Ного, као и Андрић, у кога је често загледан, има свој тренутак у Топли. Ту га је уроњеног у дубоку историјску тугу 1999. године, утјешило цвијет нара уплатен у један пејзаж:

На Топли, испод једног бора, у чије се гране уплео цвет нара, крајичком ока видим небо, а у дну, као реплику неба – море. (Ного 2014: 143)

Из те слике развила се пјесма „Тропар лета“, не би ли пјесник „у језик и његову спасоносну мелодију, угравирао то Недремано Око грчкога олтара. Не би ли исплео ритмичку плетеницу од једне једине реченице, све ријечи згуснуо и утегао с циљем да у тој пјесми-реченици у звуке прелије ту ‘раскош за очи’, како би постала и раскош звука, ‘мелодије’, и досегла мелодију православног тропара; ‘нашу православну каденцу’. Док има ко да гледа. И док сузе постоје“ (Ного 2014: 143).

Пјевати и писати има, дакле, смисла док има ко да гледа. И слуша. И људско и Божанско Дјело имају смисла тек ако су у комуникацији са човјеком.

Ного нам преноси „необично (...) осећање“ да „нам лепота као постиђење, долази са врховне адресе“. Кроз ту љепоту се пројављује сам Бог са својим чудима.

Пјесников однос према Богу је присан, али није једносмјеран. Пјесник је, Рајко Петров Ного поготову, увијек помало и Јов који поставља питања о поријеклу и смислу патње и страдања праведника, односно себе и свога народа. Извиру ли, и како могу извирати, са истог мјеста ова утјешна раскош љепоте и насиље усмјерено на пјесников народ. Или је Недремано Око мало дремнуло. Несумњиви су, међутим, пјесникова утројена туга и ридање у ритму:

Ако се Бог кроз све ово пројављује, смемо ли се упитати је ли он творац и ових што нам ово раде. Или су и Бог, и Срби, и моја утројена туга, и сузе, и старинске риме – анахронизам. И ја сасвим анахроно у томе ритму ридам, преплављен старинском радошћу што све ово што је одвајкада још увек постоји. Па ће моја туга, у овом облику и језику, можда бити *радосношворна*. Бог се појављује у хиљадама неисцрпних и ненадмашних облика, а човек, срећом, још увек има очи за те красоте. А ускоро их, можда, неће имати буду ли се, као што јесу, осилили неовлаштени намесници на земљи. (Ного 2014: 143)

Тропар се преображава у плач; љето рида свој тропар. Пјесник вјерује у смисао тога плача и ридања; у сузе које ће спасти свијет и у спас док има жар:

Уверен сам да има наде док има суза. Суза ће, а не лепота, спасити свет. Шта је лепота без суза.

Има спаса и овејане правде све док постоји жара... (Ного 2014: 144)

Стих овога тропара Ного зове *верижним*, не само због „уланчаности“, повезаности римом (*a* и *b* рима повезују свих дванаест стихова), већ и због *верија*, ланаца, сугестије ропства. Вериге и ланци су овим тропаром присиљени да звецкају и поју српским језиком; зло је потчињено лепоти, а потчинили су га суза и ридање. Пјесма, стих, звук, мелодија, веза с традицијом, жанр (тропар, плач) потврђују везу с дубином језика и постају вид отпора и знак постојања, па и гаранција живота, барем док је овај језик жив:

Верижни (од вериге), уланчани облик овога мога песмуљка некако лако носи вериге и ланце ропства, у које нас је везала и стиснула деветнаестокрака хидра. Јер те вериге и ланци звецкају, а каткад и поју, српским језиком. И биће нас док тај језик живи. И мало након тога. (Ного 2014: 144)

Ногова лепота јесте лепота која плаче и страда постићујући „сузама шишарки крвљу зрела нара“. *Негремано Око їрчкоїа олїшара* пројављује своје постићење кроз лепоту неба, сунца, мора, бора и цвијета нара. Набрајање те љепоте је у вокативу, као својеврсна инвокација, и апострофа. Лирски субјекат је на осојној страни, коротан астматичар који поје, што га идентификује и као пјесничког субјекта који пјева „овејану правду да постоји жара“ у старинским римама да би утројио тугу; пјева у апокалиптичном тренутку, пред смак свијета –

„пре него све буде пепео и пара“ – и прије него што нас освоје они којих се цио свијет плаши. Тренутак пјевања је, дакле, судбински, а пјесма се поентира постиђењем, сузама и крвљу (*сузама шишарки, ридај, док сузе постоје, крвљу зрела нара*):

ТРОПАР ЛЕТА

Небо сунце море боре цвете нара
Што провирујете у моје осоје
И мелемна смоло коју капа јара
На астматичара да коротан поје
Овејану правду да постоји жара
И старинске риме да тугу утроје
Пре него све буде пепео и пара
Док нас не освоје којих се сви боје
Недремано Око грчкога олтара
Кроз вас пројављује постиђење своје
Сузама шишарки крвљу зрела нара
Ридај тропар лето Док сузе постоје

(Ного 2002: 55)

Шта би био тај *хијероглиф српске ирине* који би нас могао надживјети? Тим поводом Ного исписује нову похвалу традицији градећи систем синегдоха од цитата српских писаца. Када и ако у претећем смаку свијета Србија буде збрисана и претворена у радиоактивну прашину, неки докони научник дешифроваће „тужни српски хијероглиф“ у који ће бити уписани неким својим стихом или реченицом највећи српски пјесници и писци. Из ове идеје и овога записа развиће се касније Ногова програмска аутопоетичка пјесма „Запис о шари“. У том „тужном српском хијероглифу“ ће писати, по Ноговом увјерењу, ово:

*Помешах се са сѣоком неразумном / И изједна-
чих се с њоме; / Чего моје вазљубљено, уиѣхо сѣаростѣи
моје; Боже мили чуда великоѣ; Нема дана који ми
желимо, / Ни блаженсѣва за којим чезнемо; На чему
ѣрадиш цркву, на чем; Бескрајни ѣлави круѣ, у њему
звезда; Већим делом своѣа шока река Дрина...*

И биће му довољно да по том рукопису одго-
нетне причу о једном изумрлом малом племену које
се дуго *није дало*, премда је било *одсвуд сѣијешњено*.
(Ного 2014: 146)

Некада нека реченица, запамћена из „невеза-
ног“ разговора, може за пјесника бити драгоцен
када почне да „ради изнутра“. Првобитни контекст
и први аутор те реченице могу припадати тами,
забраву. Тако је реченицу коју је нехотице чуо: *У
ледну сам се кошуљу обуко*, пјесник ноћима, а поне-
кад и дању, шаптао и понављао, ширећи и оживља-
вајући асоцијативно поље „у свим правцима“.

Поменута реченица му је пропутила пут до
најранијега дјетињства, до доживљаја рађања у при-
роди – јагњења оваца и тељења крава – и до кошуљи-
це из које се рађају младунчад, а зове се пометина.
Одбачена пометина би, доиста, мрзнула на снијегу
и постајала плијен мачака, паса или дивљине.

Асоцијације, потом, воде на сиротовање, на
пјесме о сирочади, на „муцаве стихуљке“ које је
пјесник проналазио у рјечнику и исписивао:

Ој поточе, велики путнице,
Кад долута мој нејаки Рајко,
У кошуљку, одрпуљку,
Узми, брате,
Опери га.

Тешко да их је записивао равнодушно, без пројектовања и идентификовања са нејаким Рајком, коме је, ето, поток постао милосни ујак који ће му опрати „кошуљак одрпуљак“.

Асоцијације воде ка рано умрлој мајци Стани, односно на пјесму „Јетрвица, адамско колено“, коју је пјесник од мајке први пут чуо и често слушао.

За мајку је везано и једно од пресудних животних искустава из дјетињства: спасила је пјесника дјететом из ледне кошуље снијега, у којој је био утонуо у самртни рајски сан, враћајући се, загријан првом ракијом и омамљен дјечјим лаким пијанством, са крсне славе Сарића, о Ђурђевдану. Ледна кошуља ће касније постати метафора, па ће се доцније пјесник у ледну кошуљу облачити „у сиротиштима, у јавним купатилима, у алкохолној пари“, „све чезнући за оним рајским сном и онаквом кошуљицом“ из дјетињства, када је први пут био у близини смрти (Ного 2014: 14).

Из овога песниковог коментара постаје недвосмислено јасно да је „ледна кошуља“, са погинулога војника, истовремено и пјесникова; да је изаткана од ђурђевског снијега и сна; да су њене нити ледене уведене у мајчин стан и откане њеном руком; да носи у себи бројне доживљајне слојеве дјетињства и младости. Ледна кошуља једина чува, макар за пјесника, вјеру и наду у васкрсење; она је и кошуљица из које ће се можда ускочити у живот вјечни на Невесињском иконостасу.

Тако су Ногови записи о сопственом предсмртном рајском сну у снијегу и искуство са кошуљицом у животу и литератури нераскидиво повеза-

ни са Ноговом пјесмом „Невесињски иконостас“ из лирског спјева *Негремано Око*. Тај доживљајни комплекс је тек у *Негреманом Оку* утројено проговорено (2002).

Запис „Кошуљица“, о којем је било ријечи, датиран је 13. марта 1998. А запис од 26. септембра исте године носи наслов „У ледну сам се кошуљу обуко“ – то је она реченица о којој се пише у „Кошуљици“. Трећи дио овога записа има наслов „Невесињски иконостас“ и говори о настанку ове Ногове пјесме бацајући свијетло на још двије.

То је запис о посјети Херцеговини, Невесињу, мјесту Ноговог сиротовања, гдје се пјесник нашао на Шантићевим вечерима поезије: *Шантић у Невесињу: на њушу бојочовјека*. Отуда и неколике изванредне странице о Шантићу, и једно драгоцјено свједочење. У доњем дијелу града владика Атанасије је подизао црквицу која треба да буде крипта невесињских новомученика. Пјесник пита да ли ће из спомен-собе бити у крипту пренијете и фотографије изгинулих бораца, које би, са именима, чиниле јединствен *Невесињски иконостас*.

Тада се у Невесињу пробудио онај „инокосни и худи стих“ – *У ледну сам се кошуљу обуко* – и почео да „понорно ради“: пјесник је осјећао да се и стих новообјективизује; да се оплођује у пјесми посвећеној погинулим младићима, постајући дио Невесињског иконостаса: ваља га „предати онима којима припада и пристаје“. Пјесми је претходио интензиван и дубок доживљај тог Невесињског иконостаса, односно цијелог зида фотографија невесињских бораца, већином јединака. Тај доживљај води пјесника и

његову имагинацију у за октаву вишу религиозност. Сусрет са страдањем, са фотографијама погинулих младића, са општом несрећом, која је „пролепшала лица и пробудила срца“, уз бруј молитве, усмјерава пјесничку имагинацију:

У спомен-соби фотографије невесињских новомученика око Христа су поређане, кад је са кандилом и свештеницима ушао владика, плач родбине, мајки и сестара-безбратница стишао се и стопио у молитвени помен, а мени се чинило да се око њихових глава с времена на време указују и светлуцају злаћани нимбуси. Ови црнобели снимци израћају као у каквој фотографској тамној комори из раствора у који су потопљени. Из мрака те собе, као из мрака овог разбратничког рата, израћају њихова анђеоска лица у слави Другог доласка. Снага овога посвећења позлаћује црно-беле аматерске снимке и црно-белу свакидашњицу њихових бивших живота. Указују нам се, дакле, у својој есхатолошкој коначности. Вера и јесте у томе да своје ближње одмах видимо онакве какви ће бити у дану који се чека и у овој и у оној привремености. (Ного 2014: 35–36)

За онога ко чека дан Страшнога суда и васкрсења, привременост је и живот на земљи као и боравак у гробу.

Доживљај је, ма како интензиван био, једно, а пјесма је друго. Никад се не зна да ли ће и најинтензивнији, и најдубљи доживљај бити сублимисан у пјесму; да ли ће стећи „милост уобличења“. Призори постају пјесникова опсесија и траже одговарајуће поступке:

Данима и ноћима разлиставам ове призоре, али речи су се заледиле у иконографској укочености и

не могу да се покрену и пропулсирају, не дају знаке живота. Нема милости уобличења. За поступком мораш сваки пут изнова да трагаш по мери материје коју обликујеш. (Ного 2014: 36)

Поступак се изнова тражи и налази. „Грађа“ га призива. Ногоу је важно да сачува ту слику погинулих, али и да од њиховог мученичког зидног албума направи иконостас. Отуда он решава вертикалу: Христос се спушта међу пострадале, а они се уз Њега уздижу до иконостаса.

Пјесник вјерује документу и истинољубивом, једноставном и јевтином војничком фотоапарату. Он је ту гаранција истинитости; извор „документарних детаља“:

Опсесивно нижући разне призоре из рата, које је једнооки фотоапарат из живота на целулоидну траку фиксирао, и развијајући тај филм секвенцу по секвенцу – од оне вишње светлости блица, преко осмеха на читуљи и целова смрти који се заледио у зачешљаном раздјелку и у отвореном ковчегу – све до посвећења и узнесења што долазе са позивом који је јединствени Јединак озго упутио јединцима доле, чезнуо сам да устану и стану с његове десне стране, и тако оките црквицу која ниче из патње овог невесињског рата. (Ного 2014: 36)

За облик пјесме се већ унапријед одлучио – четрнаест стихова, сонет. А у тих четрнаест стихова фотографије из војничког фотоапарата треба да превале дуг пут мартирског искуства од хришћанских првомученика до невесињских новомученика, и то у трену:

У четрнаест стихова ове би фотографије из обичног војничког фотоапарата у магновењу имале да превале цео пут од ранохришћанских мученика у катакомбама где су их ближњи сахрањивали и већ тада их видели нетрулежне и обасјане коначном светлошћу. (Ного 2014: 37)

Пут до стихова био је пробијен одлуком да се лирски глас и функција лирског субјекта повјере пострадалом неименованом војнику, који, иако има у стварности име и презиме, постаје намах у пјесми Незнани јунак, а то би могао бити сваки од погинулих са Невесињског иконостаса. Пјесма је испјевана у првом лицу, гласом пострадалога; гласом с оне стране гроба – са иконостаса:

Стихови су, чини се, живнули онда када је један од оних јединака у првом лицу проговорио, и ја сам му радо предао сав свој лични пртљаг, ону кошуљицу у којој ме је мати, заспалог у снегу, пробудила, и други пут родила. Сада је то већ била плавичаста кошуљица снега. (Ного 2014: 37)

Тако је лично искуство објективизовано. Пјесник је обукао пострадалог Незнаног јунака у своју „плавичасту кошуљицу снега“. Судбина другог се поунутрашњује; свој случај се објективизује. Обојица су „у плавичастој кошуљици снега“ по други пут рођени: Ного је дјететом враћен у живот; погинули војник у вјечност. Тиме се потврђује Ногов поетички као животни став:

Ништа трајно у књижевности није створено ако није склад личног доживљаја и јаког књижевног предања. (Ного 2014: 217)

Отуда и Ногово поређење: „Тужан, као што може бити Србин 1999, луциферске године“ (Ного 2014: 143).

Требало је, дакле, више од пола вијека да се сублимира доживљај ледне кошуље, „плавичасте кошуљице снега“, па да он проговори у трима пјесмама у лирском спјеву *Негремано Око*. Прво у пјесми „Туга“ из првога крила триптиха јавља се готово скривено, као далеки ехо догађаја из дјетињства:

Мајчица испод снега
У незнању ме роди
Гасан и сит већ свега
Радосно гробу ходим. (Ного 2001: 14)

Други пут је то у пјесми „Невесињски иконостас“, о чему смо подробно говорили. Ред је да и пјесму наведемо:

Кад вишња светлост муње невидиме
У једнооком бјецнув апарату
На црну траку уписа ми име
Кад с читуље се осмехнух у рату

Кад се у ледну кошуљу обукох
Када зачешљан примих целов смрти
Кад је јединке јединак повуко
Озго сам чуо Дођи мили и ти

У плавичастој кошуљици снега
Да нетрулежан други пут се родиш
Када стадосмо с десне стране њега

Који ће доћи по гори по води
Засјах у цркви невесињског рата
Из војничкога фотоапарата. (Ного 2002: 16).

Трећи пут – у „Тропару у два гласа“, односно у његовој другој строфи:

Мати моја сиротице из Вилова дола
Када си ме откопала из снега ко дете
Угледа ли Неовдашња кроз копрену бола
На јагњету плаштаницу оне тридесете.

(Ного 2002: 31)

Сваки пут је гранични догађај из дјетињства подигнут на универзални ниво: до другог рођења и до распећа то је у присној сагласности с идејом „Невесињског иконостаса“.

Очито је вријеме настанка *Негреманој Ока* и доба сублимације овога доживљаја и пјесничке артикулације овога мотива, који се, ево, у овом лирском спјеву троструко грана – *ушраја се*, у оба значења ове ријечи.

Више пута ће читалац Ногових књига наилазити на мотив и тему иконе; временом све чешће, па и са све дубљим пјесниковим односом према икони, како у поезији тако и у прозним записима. На Бадњи дан 2000. пјесник преписује одломке из књиге *Царица Ирина* да би их, када му затреба, могао упамтити и цитирати. Посебну пажњу посвећује Вероникином рупцу и нерукотвореним иконама.

Прво правило иконописа јесте да *икона није из времена, не ѿ пре и ѿ после и изнад њеѿа* (Ного 2014: 177). Икона је писана по строгим правилима како би била лишена свега ефемерног и пролазног. Она је усмјерена ка безвремености и вјечности.

Огромна је разлика између рукотворених и нерукотворених икона. Рукотворене је створио богонадахнути човјек. „Нерукотворене иконе створили су због љубави према човјеку, ради живе успомене и лакшег физичког растанка, Христос и мајка његова – и има их седам“ (Ного 2014: 178).

Ного је фасциниран Вероникином марамом на којој је одсликан нерукотворени Христов лик као *суви ѿечашѿ*; лик мученика и страдалника на марами милости и љубави. Он би да споји тај Христов *суви ѿечашѿ* и Вероникину мараму са Косовом као Жртвеним Пољем: „Цело је Жртвено Поље једна фреска између два неба. Горњег и доњег“ (Ного 2014: 181).

Ова слика Косова поља између горњег и доњег неба има, наравно, у подтексту Попину пјесничку слику из поенте пјесме „Косово поље“:

Поље ко ниједно
Над њим небо
Под њим небо

(Попа 1997: 227).

Ногова је идеја да, вођен Вероникином марамом, као сувим печатом нерукотвореног Христовог лика, марамом која је овјековјечила „рељеф Божије и људске патње“ и дала смисао страдању „као утеху вере и уметности“ учинивши га непролазним, вјечним, „неосетно пређе на умножене Вероникине рупце који по нашем Жртвеном Пољу памте подвижничке ликове; и да се од тих рељефних марама, на којима је нерукотворено утиснут сваки појединачни страдални лик, сачини велики мозаик јединствене огромне Христове фреске, али

тако да се разазнају појединачни ликови од којих је сачињен Христос“.

Вођен овом идејом, Ного је Вероникин рубац актуализовао и као што обично чини, дао му биљег свога времена и историјског часа, активирајући у подтексту своје пјесме „Даринкин рубац“ Веронику, али и Косовку дјевојку, „све мислећи на Даринку Јеврић која је сама останула“ на окупираном и похараном Косову. Пјесма је испјевана у неримованим седмерцима и Вероникин мит је добио српски контекст. Тако је Ного *исвојио* Вероникин рубац (Ного 2014: 181). Подсјетимо се Веронике: „по једном предању побожна јерусалимска жена, која је Христу, док је пролазио поред ње на Голготи, дала своју мараму да би Он могао да обрише крв и зној са лица Свога. Када јој је Он вратио мараму, на њој су се одсликале црте Лица Његовог“ (Православна енциклопедија I 2010: 107).

Ного доживљава Вукову класичну пјесму „Косовка дјевојка“ као „песму-икону“ и наставља „коментар“ освјетљавајући свој пјеснички поступак:

Тек када је ова емблематична песма добила име „Даринкин рубац“, имао сам осећање да сам класичну Вукову песму-икону упустио да ради за тугу овога времена. И још сам стиховима *Койреном и аздијом / Гизда се њоезија*, чини ми се, нашао мали ауто-поетички отклон од учесталих злоупотреба снажних, старим епским златом обасјаних симбола.

Од свих које по крви преврће и крепи, на Косовкиној марами остаје *исти лик*. Прво се помисли да би то могао бити лик њенога вереника Милана, лик њене нереализоване љубави. Али Милан ју је заборавио. Испоставља се да је тај *суви њечайи* нерукотворен

Христов лик, а Косовка девојка његова сестра / вечна невеста. А цело Жртвено Поље једна велика црква.

То је песму у седмерцима нагнало да буде утешитељна, искупитељна:

ДАРИНКИН РУБАЦ

На Жртвеноме Пољу
Нико до једна жена
Рано је оседила
Срећу је изгубила.
Што су ти два кондира
Оба златна и празна
Где ти је свилен рубац
Копрена и аздија.

Које сам по разбоју
Марамом утирала
Сув печат једног лика
На њој је остајао

Бор ми се осушио
Милан заборавио
Копреном и аздијом
Гизда се поезија

Сув ти је бор кандило
Са рупца сја икона
Сестро вечна невесто
Видиш ли да си у цркви

(Ного 2002: 46–47; Ного 2014: 182).

Посветили смо оволику пажњу пјесми „Даринкин рубац“, исцрпно цитирајући Ногов „коментар“, зато што је то вјероватно најбољи примјер како Ного користи епску пјесму, односно баладу, као подтекст, како је „пројектује“ и пресељава у ли-

рику, здружујући је са хришћанском традицијом, општим и националним митом, личној судбини лирске јунакиње и својим временом. Говорећи о Вероникином и Даринкином рупцу, Ного је на најбољи начин, аналитички врло увјерљиво, описао свој пјеснички поступак, препознатљив у готово свим ситуацијама када пројектује епiku у лирику. Поетички гледано, ово је један од најзначајнијих Ногових „коментара“.

Ного интензивно осјећа да је „напукло средиште“ чим је затурен и заборављен Вероникин рубац као нерукотворена Христова икона; да је свијет смрскан и да је од њега „само остао иконишно читљив христолошки мозаик“, „као златне мрље на фрескама у неким нашим страдалним манастирима“. С новим косовским удесом напукло је и национално средиште, али пораз у Нога ипак пјева и крхотинама смрсконога свијета; *амалијамом* наше пропасти миљковићевски се „натпевава безнађе“. Уосталом, Ногов стих: „Није све пропало кад пропало све је“ из главе је цијела народа. Тај стих долази са самога дна сазнања напуклог средишта свијета, будући „луду наду“ без рационалног утемељења. *Негремано Око* јесте „натпевавање безнађа“ (Ного 2014: 148).

Ного нас је више пута до сада увјерио – а ево једном и сасвим експлицитно – да је „вештина писања у вештини миксања“. Он ће заводљив зов Хомерових и Одисејевих сирена спојити са сиренама које у Београду, прољећа 1999, означавају почетак (Шизела) и крај (Смирела) ваздушне опасности, односно ваздушног удара:

Заводљив зов Хомерових и Одисејевих сирена који његове *двосмртне другаре* мами да тек изашле из једне уђу у другу смрт, претопио сам са сиренама које оглашавају почетак и крај ваздушне опасности. Савременим сиренама наденуте су, онако по београдски, згодна имена *Шизела* и *Смирела*. (Ного 2014: 146)

Себе је очигледно доживљавао као Одисејевог двојника, али и двојника Филипа Вишњића, који није био везан за јарбол, већ је ишао по ратиштима и опјевао их, без воска у ушима, изложен радиоактивном зрачењу и зову сирена.

За пјесму му је, међутим, био потребан слијепи пјесник Филип Вишњин (ћ), и то *прикован* за јарбол лађе; мартир, распет, попут Христа. Његово мучеништво је поринуто у глувило свијета, као и патње Србије – свијет не хаје за распеће ни за распетог. Слијеп је, глув и слијеп за туђу патњу; слијепи пјесник је видовит. Око слијепог пјесника постаје Недреmano Око. То је онај пјесник који је читао небеске прилике хватајући звијезде и небеске поруке када се свијет превртао. На његовој мапи је, међутим, избрисан спасоносни Арарат; његова барка плови у неизвјесност.

И овдје је Ного помјерио и глас, и тачку гледања:

Ромори Филип Вишњин
За јарбол приковат.

(Ного 2002: 37–39)

У његове очи је поспани Господ склонио своја микрофилмована дјела. Његовим гласом бруји пјесма. Пјесма неизвјесности и „луде наде“.

Ного много воли Калемегдан и Кулу Небојшу; Калемегдан с погледом на Срем за који је Милош Црњански „говорио да је то најлепши поглед на свету, та пространа тврђава, ушће две моћне реке, и тај Срем у даљини, као љубавно предграђе Београда“ (Ного 2014: 106). Тај поглед је обожавао и Стеван Раичковић гледајући и пјевајући цијело једно љето како *Реком њролази лађа*. Ту су се Ного јавиле слике слепог *сунца* и *сунчевића* за „Тужбалицу“ која је истовремено и клетва, проклињање. Ту се зачала „Тужбалица“; ту се збио догађај с вјеверицом опјеван у пјесми „На Калемегдану“ у *Негрманом Оку* (Ного 2002: 57). Ево како се најављује „Тужбалица“, односно њене двије космичке слике: *слејо сунце* и *сунчевић*:

Још једном се враћам да осмотрим рунирану Кулу Небојшу на коју су дахије тепсију пуну савске воде износиле и у тој се води огледали и са слепим Вишњићем јасно видели – да *ни на једном њлаве не бијаше...* Данас ми облаци заклањају сунце. Али окрајци сунца иза облака постојано вире. Тај се феномен учено зове *ѡарახелија*, а народски *слејо сунце*. Однекуд ми се, ваљда из Вука, по глави врзма један давно запамћен стих: *Проси сунце за свој сунчевића*. Трепере, непозване, ове крхотине у мојој свести, угасе се, па блесну, повремено *бјецкају* и кад о нечему другом мислим. Па и кад не мислим. (Ного 2014: 107).

Ного ће потом изразити своју захвалност Петру Хандкеу што је глобализовао метафору о Марсовцима, коју је Ного у стиховима изрекао 1993. године: „Марс напада! – узвикнуо је када смо 24. марта били бомбардовани“ (Ного 2014: 108).

Ного веома држи до тога да је „Рашовић од старине, из племена Марка Миљанова“ (Ного 2014, 109), што је, уосталом, опјевао у *Негрманом Оку* (Ного 2002, 48), па мора да каже то што казује прије него што ће навести стихове „Тужбалице“, пјесме уистину испјеване тужбаличким стихом, чланковитим дванаестерцем:

Куд си пошо награјило у недоба на покладе
У сунчеве обрвице налбантини кад се кладе
За небеску потковицу приковаше сунчевића
Сјају сузе кроз рупице из чавала из влашића
Да Зорило и Ноћило и троглави гле Балачко
Вечерају помрчину Србијице црна тачко
Накрај света крајем века некрштене једеш дане
А деца ти разапета измеђ цркве и кафане
Гребенају мрку вуну Ни на једном главе не би
Тек марсковци кукуричу Учинили то сте себи
На крај света крајем века сија ова црна рупа
Где Милоша разапињу и Барабу с Христом скупа
На Небојши Јакшићевој слепом сунцу брију веће
Забасо си награјило у неслано месојеђе

(Ного 2014: 110; Ного 2002: 40).

У књизи *С мене на ушшаи* Рајко Петров Ного је аутопоетички освијетлио бројне своје пјесме из лирског спјева *Негрмано Око*, а нарочито наслов спјева и своја колебања око наслова. Та освјетљења су изузетно важна за разумијевање како стваралачког процеса, односно процеса настанка пјесама, тако и за њихово тумачење. Овим радом смо се обавезали да размотримо и остале Ногове аутопоетичке коментаре, превасходно о лирском спјеву *Нешикај у ме*, али и о другим пјесмама и књигама.

Литература

Ного 2002: Рајко Петров Ного, *Недремано Око. Трийших*, предговор Александар Јовановић, СКЗ, Београд.

Ного 2014: Рајко Петров Ного, *С мене на уштап*, Београд – Торонто, СКЗ – Источник.

Попа 1997: Васко Попа, *Сабране њесме*, приредио Борислав Радовић, Вршац, Друштво Вршац лепа варош.

Православна енциклопедија I 2010: *Православна енциклопедија*, Православна реч, Нови Сад, 2010.

Jovan Delić

SOME FRAGMENTS ON THE GENESIS OF POEMS.

A contribution to the autopoetic description
of the creative process in the lyrical long poem
The wakeful eye [*Nedremano Oко*]

Summary

This paper is a contribution to the research of Rajko Petrov Nogo's explicit poetics. We have limited ourselves to the tracing of autopoetic statements in Nogo's most recent book, *By fits and starts* [*S mene na uštap*, 2014] and their relation to the lyrical long poem *The Wakeful Eye* [*Nedremano Oко*]. Many texts from *By fits and starts* were written at the same time when Nogo composed *The Wakeful Eye*. This paper reveals both the genesis of the poem's title and the genesis process of several Nogo's poems. Although this paper was written without an aspiration to general conclusions, it offers some interesting insights into Nogo's creative process and enriches the interpretative context for certain poems included in *The Wakeful Eye* and for the lyrical long poem as a whole. *By fits and starts* turns out to be valuable

for the interpretation possibilities of *The Wakeful Eye*, the lyrical long poem *Touch Me Not* [*Ne tikaj u me*] and some earlier poems. Therefore, we can't consider this research closed.

II

Саша Радојчић

Факултет ликовних уметности Универзитета у Београду
sasa.radojcic@gmail.com

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ У ОГЛЕДИМА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Један од чинилаца аутопоетичких схватања Рајка Петрова Нога су искази у песничкој традицији изнети у огледима, записима, интервјуима и сродним облицима. Однос према традицији је један од најважнијих, конститутивних односа Ногове индивидуалне поетике. По свести о узајамном одређивању традиције и модерности, постојању традицијске вертикале и интегрисању нових песничких гласова у ту вертикалу, Ногово схватање овог односа блиско је Елиотовом. Посебан облик песничке традиције за који се Ного залаже, понекад у наглашено полемичком контексту, ослоњен је на дух српског епског песништва, његов језик и његов стих, као и на повезаност завичајних вредности.

Кључне речи: аутопоетика, традиција, модерност, национално, завичај.

У истраживањима индивидуалних песничких поетикâ од значајне користи могу да буду и аутопоетички искази песника, било да су дати експлицитно или имплицитно. Херменеутичко начело по

којем песницима не треба безрезервно веровати када говоре о себи, не значи да тумач мора у потпуности да затвори очи и уши пред таквим говором, него само да тај говор не сме да прихвати као прво и последње мерило сопственог тумачења.

Аутопоетичке исказе песници дају у програмима и манифестима, интервјуима и пригодним беседама, огледима, па чак и у самим стиховима. У беседама, интервјуима и различитим програмским текстовима су чешћи експлицитни, а у стиховима имплицитни аутопоетички искази. Због сложеног односа између песничке и емпиријске субјективности, могло би чак да се тврди да је сваки аутопоетички исказ у тексту песме – имплицитан. Огледи, као специфичан облик текста и поступак мишљења, стоје у овом погледу некако на средини, допуштајући и један и други вид аутопоетичких исказа. У овом прилогу разматраћу један од најважнијих, конститутивних односа индивидуалне поезике Рајка Петрова Нога, и то анализирајући како сам аутор у својим огледима третира тај однос. Реч је о Ноговом поимању (песничке) традиције. Његов однос према традицији је сложен, његова поезија води дијалог са различитим формалним и симболичким ликовима традиције, слојевима митских и религиозних представа, одређује се према фигурама српске и светске књижевности (Бошковић 2002: 331), каткад их усвајајући, а каткад критичко-иронијски дистанцирајући се од њих, али никада са намером да их одбаци. Проблематизовање веза са традицијом у Ноговој поезији по правилу се односи на позицију индивидуалног субјекта а не на индивидуалне традиције, и утолико, уз сву своју нијан-

сираност, никада није деструктивно усмерено. Однос *ћесника* Рајка Петрова Ного према традицији је, дакле, разноврстан и остварује се у широком распону „од афирмације до пародије“ (Делић 2004: 96), заузимајући основни став подједнако широко, „од хајдучије до есхатологије“ (Негришорац 2011: 15). Питање које постављам у овом тексту, међутим, гласи – како однос према традицији артикулише Ного као *есејист*? Тиме не желим да сугеришем неко потпуно раздвајање песничког и есејистичког у Ноговом стваралаштву, него само промену угла из којег сагледавамо то стваралаштво. Јер, управо представа о унутрашњој повезаности дела неког аутора је претпоставка под којом уопште и може да се постави о томе како у својим есејима Ного третира један од основних проблема своје поезије и поетике. Есеј је у том случају медиј поетичке (ауто)рефлексије.

Разматрање овог питања ћу започети указујући на једну познату алегорију, која везу између новог и старог, садашњег и прошлог, модерности и традиције, приказује у сцени патуљака који се пењу на рамена једног дива. Зашто се пењу? – Па, да би видели даље и више него што би им то допустио њихов ограничени, самостални хоризонт. Али, пењући се на дивова рамена, они, управо за меру своје патуљачке висине, виде даље и од самог дива на ког су се попели. Значење ове слике није тешко одгонетнути: патуљци смо ми, нови, садашњи, модерни, а див чија рамена су нам неопходан основац, симболизује традицију. По Хансу Роберту Јаусу [Jauss], ову алегорију је у европској књижевности први употребио схоластички мислилац Бернар из

Шартра [Bernard de Chartres], у 12. веку (Јаус 1978: 173). Слика дива и патуљака може се даље развијати у различитим правцима; нормалан однос модерности и традиције је описани, скоро симбиотички однос у коме традиција модернима омогућује да виде даље и више, а поглед модерних заузврат даје традицији нови живот и проширује је; али могућа су и различита одступања, односно *не-нормални* односи. На пример, да патуљци нагрну на дива и, као у оној причи Џонатана Свифта, спутају га или чак и убију – или да див, из непажње или у налету зловоље, изгази патуљке који му се врзмају око ногу. Поново су јасне паралеле које могу да се повуку према легитимним општим оријентацијама унутар једне културе (при чему изузимам нелегитимне, конформистичке и корумпиране позиције): први однос оличава екстремни авангардизам, за који је традиција непотребна, баласт који ваља одбацити, а други – екстремни традиционализам, који, насупротив томе, сматра да је непотребна модерност, јер је у предању већ једном заувек дат савршени облик живота. У оба ова *не-нормална* случаја (који се могу заступати и заступају се као стварна уверења), жртве су сама култура и њен развој и раст.

Али без обзира на то како се у конкретном случају артикулише однос новог и старог, модерног и традиционалног, сигурно је да тај однос мора да се узме у обзир, да мора да буде препознатљив и одредив. Уметност не настаје у историјском или поетичком вакууму, него увек на фону већ достигнутог склопа ставова и вредности, увек расте из неког традицијског корена. Чак и када би сва традиција била „измишљена“, како се то данас често и радо

говори, она би опет била ту, и њеној интегративној снази нимало не би штетило то што је „измишљена“. Штетило би представама које узимају да су неки садржаји (историјски) истинити самим тим што су чиниоци одређеног лика традиције; али данас тешко да би се пронашао неко ко заступа тако наиван став. Реалност са којом се сусрећемо у уметничким делима је реалност дела самог, па је и њихова истина – уметничка истина. Као упозорење, овде се може употребити један аргумент који је био познат још Платону: није тачно да је нешто истинито *зашто* што је запамћено, него обрнуто, оно је запамћено зато што је (било) истинито (Pl. Resp., 486d). Толико о помодном оспоравању саме форме традиције на основу стварне или тобожње фиктивности појединих њених садржаја.

Однос према традицији је, као што је већ речено, један од конститутивних односа индивидуалне поетике Рајка Петрова Нога. Пошто се у његовој поезији не дешава ни поништавање традиције, нити спутавање новог, могло би да се каже да је он карактеристично модеран песник. Ту оцену поткрепљује и увид у чиниоце песничког поступка и елементе њима сугерисаног песничког света у Ноговим књигама песама. Критика је препознала и описала како се у Ноговој поезији успоставља „за модерно пјесништво тако неопходна веза између најличнијег осећања и ширег културног оквира као резонатора“ (Миличевих 2004: 130), оценила да он успева да у традиционални, пре свега сонетни песнички облик, који је уобичајено везиван за „унутрашње“ видове живота, „преслика друштвене, политичке и идеолошке страхове“ (Петковић 1987: 179), да се у

његовој поезији „богате књижевне и културне традиције дозивају [...] с разним облицима бесмисла у историји 20. века“ (Кољевић 2004: 43), једном речју, да су у његовим песмама „међусобно прожете индивидуално искуство и наиндивидуална традиција“ (Јовановић 2003: 63). Али како се у Ноговој есејистици конкретније артикулише тај однос? Како Ного *чиша* традицију?

Он је чита селектујући и обележавајући њене најважније координате, исказујући наглашено лични однос према тим координатама, неретко уз полемички тон, окренут, да се поређењем задржимо у оквиру симболике наведене алегорије – против оних патуљака који мисле да дивови постоје само у бајкама и да, држе ли до стварности, ничим нису обавезни према њима. Такви патуљци нису само кратковиди, они су, а да то вероватно и не знају, прилично кратковеки. Однос према традицији у Ноговим огледима артикулисан је тако да изостаје проблематизовање тог односа из перспективе индивидуалне лирске свести, које се одиграва у многим Ноговим песмама. Други начин говора захтева другачији приступ и интонацију. Есеј допушта изричитост која би у поезији била сувишна.

Представа о узајамности новог и старог, и о постојању традицијског континуитета, изражава се у више Ногових огледа. „Ти наши *свейли тробови* и јесу свијест о континуитету са којом нам је лакше у садашњости“, рећи ће Ного означавајући Бранка и Змаја као темељце наше новије поезије и као наше песничке претке. И наставиће: „Управо су ова два пјесника – и Лаза Костић, свакако – учинили гипкијим, раскошнијим и цивилизованијим наш епски,

деспотски десетерац. Али су њихове шаре могле да се богато извезу само на тако снажној, класичној, животодајној потки каква је народна поезија“ (Ного 2003: 38). Ного, према томе, следи оно снажно уврежено мишљење о развоју српске књижевности и културе, за које је средишни догађај српске културне историје победа *вуковске*, у основи романтичарске, језичке и вредносне парадигме. Према њој, модерна српска књижевност и култура се ослањају (и *шреба* да се ослоне) на обрасце и вредности које им посредује свет народног, пре свега епског песништва. Нормативна димензија овог става с времена на време бива оспоравана из угла бригае за оне облике и појаве које вуковска парадигма није обухватила. Ного је потпуно свестан *деснојској* притиска те нормативности, али исто тако и импулса које јој додају талентовани песници нових времена, проширујући изражајне могућности језика, обликовна средства поезије и њене предметне оквире. При томе, за њега остаје неспоран утемељујући значај и вредност *животодајне јошке* народне поезије, која историјски и поетички претходи индивидуалним песничким доприносима новијих времена. Ту мисао Ного даље варира и проширује: „Нема великог појединачног пјесничког прегнућа које није припремила национална језичка и пјесничка традиција. И нема великог стиха без велике културе као облика живота“ (Исто: 69). Велика култура у овом случају је патријархална култура српске епике, према којој Ного у својим огледима заузима изразито афирмативан став.

Динамичан и афирмативан однос према традицији се за неког песника на првом месту конкре-

тизује као однос према грађи и облику песама које он сам пише. У једном разговору (са Александром Јовановићем), на питање о својеврсној обликовној цитатности свог песништва, у смислу коришћења различитих строфичких и стиховних форми, Ного ће одговорити: „Свака је употреба традиционалних пјесничких облика нека врста цитата: употребљавам оно што су моји претходници или преци употребљавали, [...] у најмању руку својим избором упућујем на њихов избор. [...] А наравно да је нешто сасвим друго како ће то што сам изабрао у мојој пјесми изгледати и какво ће значење добити“ (Исто: 203). Преузимање једног формалног обрасца (на пример сонетног) из мајдана традиције не подразумева, према томе, да ће он остати неизмењен, већ управо супротно, да ће бити модификован у складу са новим изражајним потребама и измењеном грађом – и управо то се и дешава у Ноговој поезији.

Став о узајамности традиционалног и модерног, и посебно представу о *избору* који песник ту чини, Ного дели са читавим низом савремених српских песника и критичара. Одређивање односа према традицији било је посебно важно за послератне неосимболистичке песнике, јер су тиме решавали двоструки проблем своје поетичке и епохалне ситуације: они су хтели да наставе само привремено (или привидно) заустављене развојне линије српског песништва, да се одлучно надовежу уз традицију у којој заснивају свој идентитет, а да ипак остану модерни. Тај однос је могуће формулисати и уз другачији распоред акцената: хтели су да наставе бесконачни пројекат модернизовања поезије и културе, а да не покидају нити које их везују

за традицију. При томе су неки од њих (пре свега Иван В. Лалић и Јован Христић) и теоријски артикулисали једну концепцију традиције сродну симболици раније наведене алегорије, позивајући се на оглед „Традиција и индивидуални таленат“ Т. С. Елиота. Овде не могу да улазим у све детаље односа схватања традиције код Елиота и српских неосимболиста (више о том питању уп. Радојчић 2014), те ћу скренути пажњу само на главни моменат разлике у њиховим схватањима. Најважнија разлика се састоји у томе што Лалић и Христић, а за њима и многи други српски песници и њихови критичари, наглашавају идеју о „избору“ традиције и тиме стављају тежиште на њене *садржинске* аспекте, као и на активну улогу песника у процесу „бирања“. Код самог Елиота, традиција је одређена *формално*, као појам естетичке, а не историјске критике (Eliot 1934: 15). Привлачна теза о „избору“ традиције сугерише представу о истовременом постојању више садржински различитих и подједнако расположивих традиција, између којих се нови песник активно опредељује за једну, „бира“ је као „своју“. Такав епохално-поетички супермаркет, међутим, не постоји; традиција је увек, у сваком тренутку, само једна, мада и увек другачија (њени оквири су динамични а не статични), а оно што нови песник чини, то је да изнутра (а не споља и тиме неисторијски) конфигурише интерне односе традиције, модификује је сопственим доприносом и на тај начин одређује сопствено место у њеном континууму. Оно што на први поглед изгледа као „избор“, у ствари је наглашавање неких садржинских момената традиције, при чему њено устројство одређује

круг могућих садржаја. Српски песник који „бира“ традицију класичне кинеске лирике био би, најблаже речено, егзотична појава – јапански песник који чини исти избор је уобичајена појава. Елиот, додуше, допушта представу о постојању целине „светског“ песништва, али за конкретан „индивидуални таленат“ који се придружује тој целини ни у ком случају нису истозначни, нити подједнако важни, сви њени саставни чиниоци. Као што ниједно живо биће не може да бира хоће ли дисати или не, тако ниједно историјско биће не може да бира хоће ли постојати у конкретном, увек јединствено уобличеном континууму традиције или не.

У Ноговим огледима веома ретко се изричито појављује Елиотово име, уз то у једном од случајева у наглашено полемичком контексту, неколико пута се алудира на идеју о „избору“ традиције, али се исто тако износи и став који није у сагласности са овом идејом – да је традиција (српске) књижевности једна и јединствена. „Барем у поезији можеш бирати своје претке“, рећи ће Ного у једном интервјуу (Исто: 230), али ће у једном огледу то мишљење нијансирати: „поезија увијек живи са цијелом својом историјом“ (Исто: 40). Другачије речено, у актуелном животу поезије учествују и они претходници који нису били „изабрани“. Такозвани „избор“ је вредносно опредељење, одлука која из целине поезије и њене историје повлашћује неке фацете, али тиме не поништава саму целину.

Очевидно полемички је интониран Ногов исказ: „Зашто да се не ослоним кад већ имам на кога. Друга је ствар што је код нас отмено ослонити се на Елиота, а примитивно и фолклорно, рецимо, на

Његоша“ (Исто: 230). У ствари, та два ослоња се не искључују, јер нису на истој равни. Сасвим је могуће изричито се опредељивати за Његоша или за десетерачко наслеђе, а то опредељење образлагати Елиотом. Овде је, по свему судећи, полемички оквир био претесан за све нијансе мисли о традицији.

Идеја о „избору“ традиције, уз назначено нијансирање, као да је подржана избором координата српске књижевне и песничке традиције у Ноговим огледима. Овде треба да обратимо пажњу како на имена о којима Ного пише, тако и на она о којима не пише. Међу првима, ту су Његош, Бранко, Ђура Јакшић, Шантић, Дучић, Ракић, Попа, Раичковић, Бећковић, али зато нема дужих текстова о Стерији или Лази Костићу... Чак и ако узмемо у обзир да есеји често настају услед спољашњих повода, а да су ти поводи изостали у поменутих случајевима, присутна и одсутна имена маркирају извесну поетичку разлику. Њу бисмо приближно могли да схватимо не као ону између романтичног и класичног, већ пре као разлику између, за песника узорне, патријархално-епске културе и различитих варијанти отклона од ње, из чега се онда изводи специфично значење класичног. Ту разлику и њену импликацију Ного јасно и сажето именује: матрица епске поезије је изданак „наше једине класичне културе“ (Исто: 205).

У овом контексту је веома значајно то што Ного у једном огледу о Андрићу износи став да епска култура чини потпун и довршен *систем*. Он на том месту цитира оцену Пера Слијепчевића, да су вредности те културе савршене када се оцењују њеним

сопственим мерилима (Исто: 89). На тај начин мисао коју и сам заступа Ного проналази код другог аутора, једног од својих предака; оваква аргументативна стратегија је посебно ефектна јер непосредно демонстрира вредност за коју се залаже. Веома сродну мисао исказује и оцена о Ракићу: „На старо и суво предачко дрво Ракић је [...] калемиио благородно воће“ (Исто: 56). Овај однос у општем случају Ного артикулише следећим речима: „Најиндивидуалнији и најбољи су они пјесници који [...] продужавају, обнављају и потврђују своје претке“ (Исто: 39) – што би требало разумети у смислу да, са једне стране, нема потомака без предака, али и обрнуто, да потомци омогућују претке, те да, када говоримо о развоју поезије, уметности или културе у целини, говоримо о једном великом развојном току, способном да у себи интегрише и своје дисконтинуитете.

Каталог присутних имена националне књижевности у Ноговим огледима указује на још једну важну нијансу његовог концепта традиције: наиме на изразито завичајну ноту (о трагању за завичајем у Ноговој поезији уп. Хамовић 2011). Тиме што је у скици најважнијих координата српске песничке традиције истакао махом оне који извиру из херцеговачког поднебља и менталитета (тражећи њихове одразе и код песника другачијег регионалног порекла, рецимо код Васка Попе), Ного није, као што би некоме можда могло да се учини, регионализовао и тако сузио и релативизовао појам традиције – него је само нагласио лични однос према традицији. Један од ефеката оваквог наглашавања завичајне компоненте у схватању традиције јесте

и олакшавање легитимације сопственог песничког доприноса. У лепом и надахнутом огледу о Алекси Шантићу, који може да се чита и као оглед о завичају, детињству и одрастању, наићи ћемо и на ове реченице: „Долазили смо из епског свијета [...] Препознавали смо ове стихове по оном обрасцу из дјетињства [...] Придружујем се Црњанском. Ни ја Шантића не читам. Ја га напамет знам“ (Ного 2003: 49, 53).

У артикулисању односа према традицији, Ного се, као што је већ речено, често изјашњава у полемичком контексту, а то му, опет, пружа прилику да своје замисли изрази једноставније и оштрије, и да њима у прилог аргументише тако што ће показати да оно друго, опонирајуће мишљење, није прихватљиво. Реторички посматрано, такво поступање може да има убедљиве ефекте, али формално-логички гледано, оно није довољно, односно, тако изведен аргумент је потпун само у случају правих опозиција, а непотпун у свим случајевима када пред собом имамо више од две опције. Чини ми се да покаткад Ного потенцира полемички контекст и онда када пред собом нема реалног опонента, када поставља супротно мишљење само као претпоставку коју потом оспорава. Узмимо као илустрацију следећи исказ: „Не знам ниједну велику пјесму српским језиком написану а да није и национална“ (Исто: 217). Шта то значи? Уколико се мисли на тематско-мотивску страну песништва, тривијално је истинито да постоје „велике песме“ које у већој или мањој мери заобилазе оно национално. Уколико се, међутим, хтело рећи да се национално састоји у остварености песме у одређеном језику, онда

је и то тривијално истинито. Песма и језик се не могу оделити једно од другог. Нетривијални смисао наведеног Ноговог исказа највероватније лежи у следећој теоријској сугестији: сваки језик поседује специфични карактер који допушта само неке могућности песничког израза. Али утолико је свака песма, а не само она велика, национална, јер је сам језик „националан“. Додавање величине песму неће учинити националнијом, нити обрнуто. Код Нога ћемо наићи и на исказ који подупире ову херменеутичку хипотезу: „Национално у поезији, то је ваљда тај дослух са племеном, матерња мелодија, шифра, код – јединствен језички пречац до наше осећајности“ (Исто: 217). Разуме се, у том смислу је у дослуху са матерњом мелодијом чак и онај ко свим силама настоји да оглуви – матерња мелодија се чује унутрашњим ухом.

У више огледа Ного расправља управо о специфичним могућностима српског песничког језика и српског стиха, дајући апсолутни примат језику нашег епског песништва и његовом десетерцу. Исто тако, он у том контексту често експлицира најшири оквир свог песничког „програма“: настојање да своју лирику придружи српској епици, да свој глас припоји матерњој мелодији, свој индивидуални таленат традицији, да се попне на рамена дива, јер тако и само тако ће видети више и даље од свог индивидуалног хоризонта. „Национално у говору о поезији можда је она тапија из које се разазнаје да си баштиник баш те културе – та тапија се, дакако, не стиче само рођењем, већ је ваља зарадити.“ Тек онда када се то „заради“, када се заслужи сопственим доприносом, тек онда о једној култури, једном

песништву, може да се говори њиховим средствима, да се говори *изнуџра*, како каже Нога. Говор изнутра обавезује.

На крају би требало додати да есејистички радови Рајка Петрова Нога припадају оном типу есеја који за предмет има већ формиран објекат културе, и који тај предмет испитује градећи око њега констелацију никада дефинитивних ставова, радије водећи дијалог са његовим смислом него дајући коначне одговоре. Само тако, уважавајући предмет – у овом случају разноврсне ликове традиције – може се остварити плодан сусрет са хоризонтом његовог смисла, и на карактеристично модеран начин проширити тај хоризонт.

Литература

- Бошковић, Лидија. „'Митологике' Рајка Петрова Нога. Културни и религијски слојеви песничке збирке *Недремано Око*“. *Зборник Маџице српске за књижевност и језик* 50 (1–2), 2002, 321–332.
- Делић, Јован. „Два записа о поезији Рајка Петрова Нога“. *Рајко Пеџров Нојо, џесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: НБ „Радослав Веснић“, 2004, 71–98.
- Eliot, Thomas Stearns. „Tradition and the Individual Talent“. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1934, 3–11.
- Кољевић, Светозар. „Од бунтовништва до молитве“. *Рајко Пеџров Нојо, џесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: НБ „Радослав Веснић“, 2004, 37–59.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit, 1978.

- Јовановић, Александар. *Сивараоци и сиворишељ*. Краљево: НБ „Радослав Веснић“, 2003.
- Миличевић, Давор. „Чрте и резе на липовом крсту“. *Рајко Пејров Ноја, њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: НБ „Радослав Веснић“, 2004, 129–143.
- Негришорац, Иван. „Антитетичке ширине и распони у поезији Рајка Петрова Нога: од хајдучије до есхатологије“. *Поезија Рајка Пејрова Ноја*. Станиша Тутњевић, ур. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2011, 15–41.
- Ного, Рајко Петров. *Сузе и соколари*. Београд: Београдска књига, 2003.
- Ного, Рајко Петров. *Зайиши шо, Рајко. Зайиши и найиши*. Београд: Филип Вишњић / Билећа–Гацко: СПКД „Просвјета“, 2013.
- Петковић, Новица. „Лично и предачко искуство у поезији Рајка Петрова Нога“. Рајко Петров Ного, *Зимора*. Београд: БИГЗ, 1987, 165–186.
- Радојчић, Саша. „Т. С. Елиот и српски неосимболизам“. *Српски језик, књижевности и култура у процесу европизације*. Милош Ковачевић и Драган Бошковић, ур. Крагујевац: ФИЛУМ, 2014, 185–198.
- Хамовић, Драган. „Од кенотафа до Савиног слова“. *Поезија Рајка Пејрова Ноја*. Станиша Тутњевић, ур. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2011, 67–78.

Saša Radojčić

READING THE TRADITION
IN RAJKO PETROV NOGO'S ESSAYS

Summary

This article analyzes R. P. Nogo's essayistic treatment of questions regarding tradition. The attitude towards tradition is one of the most important relations in Nogo's individual poetics. In his poetry, this relationship is realized in a wide range, where the basic affirmative attitude towards tradition meets the characteristic modern suspicion of lyrical subjectivity.

The attitude towards tradition is also a frequent topic in Nogo's essays, and his articulation of that relationship is an important factor of his autopoetics. Nogo is clearly committed to the values of one form of tradition – the Serbian epic culture, which he calls “our only classical culture.” He values individual poetic contributions in accordance with that culture's system of values. The theoretical framework of Nogo's treatment of tradition is close to T. S. Eliot's ideas as stated in the article “Tradition and the Individual Talent”. Nogo's essays on tradition often have a polemical tone, which also indicates the importance of this topic within the horizon of his thought.

Бошко Сувајић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
bosko@fil.bg.ac.rs

КОСОВСКО ОПРЕДЕЉЕЊЕ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Рајко Петров Ного уводи косовску епiku у ткиво садашњице из културне, митопоетске, тематско-сужејне и језичке перспективе. Тематско средиште Ноговог певања, најизразитије у збирци *Лазарева субоџа*, постаје косовско опредељење кнеза Лазара. У вези са тим је и архетипски сусрет са вуком/ вучјим пастиром, племеном, родом, „родоначелником и митским претком“, што је у ствари песников сусрет са самим собом.

Кључне речи: Косовско опредељење, поетика традиције, мит, историја, архетип.

„Говорити о животу значи увек говорити о нечему што је прошло, или о нечему што још није ту; о једној успомени или једној нади.“
(Пандуровић 1920: 85)

Поетика традиције у поезији Рајка Петрова Нога подразумева лирски избор личних и колективних сећања и попис предачких гласова који увек изнова преиспитују смисао певања и сопство песничког субјекта. У жанровском смислу, Ного пре-

оцењује епско штиво традиције са изразито лирског и психолошко-етичког становишта.

Ного рукотвори сопствену традицију модерним сензибилитетом, који се испољава и брижљиво негованим стихом. Стихом који се клеше из дубина бугарштинског наслеђа, традиције гусларског десетерца, васпостављања лирског тринаестерца, упошљавања „полетног“ осмерца и шестерца. У жанровском смислу, евоцирају се обрасци лирске тужбалице, почаснице, епске песме, гробних натписа, клетве, химне.

Рајко Петров Ного уводи косовску епику у ткиво садашњице из културне, митопоетске, тематско-сижејне и језичке перспективе. Тематско средиште Ноговог певања, најизразитије у збирци *Лазарева субота*, постаје косовско опредељење кнеза Лазара.

„Косово се, ето, селило за нама – и у простору и у времену“ (Ного 2012: 7). Не знам да ли се Косово селило за нама, али за Рајком Ногом свакако јесте. И отварало пред њим, и затварало за њим. И куда год да је прошао, пролазио је Косовом. И о чему год да је певао, о Косову је певао. Косово је, за Рајка Петрова Нога, исто што и за Вука: „премјена“ од времена и адета:

Све су наше јуначке пјесме о Косову. Оне преткосовске Косово слуте, оне послје Косово памте као усудно мјесто са кога се из моћи и сјаја немањићког падало у таму ропства. Уз гусле је јуначка пјесма косовску битку била пет вијекова. Гусларев сан о слободи и јесте оно небеско царство. Оно је колико на небу толико и у поезији. (Ного 2012: 5)

Исти поетички исказ срећемо у Ноговој поезији, у средишту његовог зрелог певања, у песми која, нимало случајно, једини освештаност Слова Светог Саве и тужбалицу Усекованог на Пољу Косову, из збирке *Не шикај у ме*:

С размирне крајине до Светог Лазара
Низ небеску стрмен и песму Косову
Силазим ти госпо до смртног пазара
Где год сам загибо падох на Косову

(„У Савином слову“)

Нигде у савременој српској поезији Кнежева клетва/заклетва није до те мере актуелизована као у стваралаштву Рајка Петрова Ного. Заснована на врло старим веровањима у магију изговорене речи, подсећањем на заслужне претке, она подстиче и обавезује. Ногов Лазар је „дволики Лазар“:

... Рајко Ного је на крају добио дволиког Лазара. Тако да у исти мах делује и као познат и као необичан: лако се препознају појединости, али је целина чудна. То је зато, наравно, што је Ногов Лазар једном својом страном или ликом новозаветан, док је другим, опет, наш косовски. (Петковић 2007: 174)

У својој пробраној *Анџолоџији српских јуначких њесама* Ного, попут Светозара Кољевића, акценат ставља на Милоша Обилића и Марка Краљевића, као две могућности српске историјске и националне судбине:

Милошем се духовно живјело – с Марком се у ропству преживљавало. Обилићево подвижништво не траје у историјском већ у митском времену. Обилић је тако савременик Карађорђевићев. (Ного 2012: 5)

Светозар Кољевић ће сличну мисао артикулисати на истоветан начин:

Милошева и Маркова судбина представљају два митска антипода људске ситуације и могућности. (...) За Милоша је основно питање како ће што светлије погинути – за Марка како ће преживети. Као антипод трагичкој стилизацији Милошеве судбине и ситуације формира се и велики комички јунак! (Кољевић 1974: 184)

Оно што је карактеристично за Ногову песничку мисао јесте континуитет. Евокацију традиције Ного остварује у различитим формама и модусима, али увек са истоветним идеолошким полазиштима и етичко-рефлексивним зрачењима. Тако ће хумористичко-карневалске елементе епске биографије Марка Краљевића Ного у мемоарској прози довести у везу са сопственим пореклом и биографијом, са менталитетом људи свога завичаја, али и са основним поетичким постулатима своје лирско-евокативне песничке речи као национално-историјског „памтивека“:

У још једном сусрету са бољим од себе, с Љутицом Богданом, епски хумор, риједак па зато и драгоцјен – јер је и без ране и без мртве главе – раскошно одлијеже. Можда не најмање и с тога што су и та пјесма и тај историји непознат Љутица Богда, ма шта мислиле Љутице из Црмнице, посебно везани за један крај који ни по чему другом и није познат. Крај је полукаменит, полушумовит, људи поносни и задрти. Друге воћке осим дивљаке нема, ако не рачунамо трњине и глогиње, крај богу иза леђа, ни у Босни ни у Херцеговини већ на Загорју, како, пуни неке атавистичке висине, знају рећи Загорани. Ту су се ко зна када населили, јер нико други не шће. (...)

Па шта? Па ништа. Баш су лијепо, велим, и по некој дубљој законитости, народно предање и пјевачева уобразиља свезали мој крај са својим јунаком. (...) Откуда, питаће се неко мање упућен, у тако дивљачном крају они гроздни виногради. Из памћења. Из језика. – Са Косова. За народом и његовим јунацима селили су се и виногради. Нешто од старе питомине и госпоштине, клими упркос. Да нас сјете гдје смо некад били. Да бисмо и ми нешто имали. Јер се без тих сјећања и привиђења у оним врлетима не би могло живјети. (Ного 2012: 12)

Песма „Стварна је тек љубав беде и небеса“, из ране збирке *Безакоње*, варира исту тему:

Ту ничега нема Све је измишљено
Стварна је тек љубав беде и небеса
Голотрба деца у пласт слажу сено
Сузно коњско око ни муве не стреса

Ситан бисер змије низ откос потече
Јастреб зацијука И вране у низу
Сиромаштво свето О убого вече
Ако игде овде ви сте богу близу

Ако игде овде привиђења треба
Клисуре и кланци Зими вуци вију
И орлови сури краду богу дане

Зулуми детињства На сред ведре неба
Кроз облак прогони танку бедевију
Са загорја ломна љутица богдане

(Ного 2013: 21)

Исту мисао, исказану у лирским евокацијама детињства и завичаја, ишчитавамо и у Ноговим прозним глосама:

Нека нам, велиш, Богдана на бедевији, нек је свезао Рељу и Милоша, нека је Марка препануо, али окле нам виногради. Како окле, јадан. Из пјесме, из сјећања, из привиђења. Чокоти су се селили за нама. Да овдје, сем трњина и глогиња, и ми нешто од гос-поштине имамо. Стани, вјерујеш ли ти више својим очима, или пјесмарици и гулама. („Друга строфа“: *Јечам и калопер*, Ного 2013: 90)

У Ноговом песништву, које је урођено у горку свакодневицу времена у којем живимо, изненада просине, као муња, стих који упућује на алем-камен усмене епске традиције. Тако је у песми „Вера очајника“, у којој се разоткрива Марково посмртно станиште:

Је ли путовање вера очајника
Ил задњи пламичак који ће да стиња
Као извор песка у модрини вира

Шпијун бившег бога – старога крвника
Кука ми ко некад кукавица сиња
Ево мрем под липом поред манастира

(Ного 2013: 32)

Или се, пак, приметне изврсно „дојчинско“ по-ређење поезије и платна којим се сабира душа:

Стих је што и платно боланом дојчину
Сестрица јелица Њене златне руке
Да се наше задње речи не размину
У стих ко на коња – гори у хајдуке

(„Да се наше речи не размину“, 2013: 33)

Песма „Огледао сам се на месечини“ ресемантизује вишњићевску магију чарања у бунару, међу јелама:

Наднесох данас над бунар главу
У који некад хватах звезде
Нађох дубоку локву плаву
Дном јој крвави барјаци језде

(Ного 2013: 68)

Формуле и фразе српске усмене епике, уткане у лирско мливо Ногових сонета, најчешће се појављују у терцетима, као поетској и смисаоној разрешници песме:

Закукај као кукавица
Преврни кано ластавица
Далека гробља и огњишта

Гракће ли гавран наша тица
И жеже ли нас несаница
Тамо и амо Без игде ишта

(„Са жутом звездом на рукаву“, Ного 2013: 70)

„У прстен се месечина стегла
Јест даница крвава ижљегла

(„Увелак“, Ного 2013: 74)

Рајко Петров Ного у својој епској и националној евокацији српства, које је истовремено и лирско-завичајна идентификација сопства, из архетипских дубина традиције, истрајно и доследно пева Филипа Вишњића. Из песме у песму, из стиха и стих, из формуле у формулу:

Закрвављена лица
Три вјере Језик исти
Наопако су чули

Несретна породица
Сунце и мјесец Чисти
У крвцу огрезнули

(„Помрачење“, Ного 2013: 77)

Четири јахача из босанске тмуше
Из каменог доба из крвавог пева
Затиру и прже и пред собом руше
Све што узгор стоји Само слепац пева

Коњанике црне и чалме бијеле
Мрке каурине и гавране вране
Вуке и хајдуке танковрхе јеле
Коце и конопце свилене гајтане

Иза црног сунца један димњак вири
И још чека роду На светском буњишту
Кокоти-марсовци љубичастих мрена

Колутају оком и исправе ишту
Од двапут закланог Траже да се смири
Из земље проврела крв ненамирена

(„Откривење“, Ного 2013: 78)

Мотика и кука хрли
По судбину Сретне ране
О куда све нисмо мрли
У букове оне дане

(„Вапором из Невијорка“, Ного 2013: 175)

Зашто Вишњић? Вишњић је граничник, као и Ного. Несмиреник. Међаш, из Међаша. Виловник, од Вилића. Сужањ, из караказана ропства. Тамник, и тамњеник, у очном невиду који, као Његошев Игуман, погледом зари и просветљује. Неустрашиви бунција, и хајдук, из Буне. Лирски песник, при-

нуђен да буде општенационални бард. Онај који снатри о породичном, интимном, унутарњем, а предодређен је личном и националном судбином на јавно, гласно и разметљиво. Мирбожник, осуђен на вечите расправе и зађевице. Вишњић је, уз то, не заборавимо, и епски певач који није испевао ниједну косовску песму. И то само из једног разлога. Све његове песме певају о Косову:

Видим са невидљивим
Све самљи Србљи воде рат
Знам ко ће на Кули
На Небојшиној
Када се све преврне
Звијезде поватати

Али
Ко је избрисао
Арарат

Ромори Филип Вишњић
За јарбол приковат

(„Чуо сам песму сирена“, *Истио*: 134)

У Ноговој поезији име косовских јунака појављује се као парадигма за подвиг, симбол жртвовања за Идеју:

Пијани па поклани јездимо низ Марицу
С Пријездом у Мораву с Милошем у Ситницу

(„Балада о води“, *Истио*: 173)

Кад смо код идеје, Ногова поетска драма која је започета у Виловом долу и све више се током песничког узрастања и зрења преплитала са Косовском драмом, у суштини је посвећена очувању Идеје:

У позадини слома стоје великашке међусобице, али је страдање свесно и намерно како би се смрћу за идеју сама идеја сачувала од смрти. (Самарцић 1978: 8)

Проф. Ђорђе Трифуновић наглашава да идеју „Небеског царства“, односно царства Христовог или царства Божјег, Словени спознају већ са Јеванђељем, односно са првом књигом на своме књижевном језику:

Исправљање и успостављање потпуног текста Јеванђеља нарочито ће се развити у јужнословенским крајевима. Тако су Христове речи о освојењу небеског царства постале и саставни део живе историје настанка Јеванђеља у српским земљама. Тиме се готово симболично отворио особени национални пут надахњујуће духовне писане речи и њеног животног остварења. Ка јеванђелској замисли небеског царства подвижу се сви српски светитељи и преподобни, те њихов подвиг улази у књижевно дело и постаје духовни и уметнички узор. Христове поруке о страдаљачком путу до небеског царства, преко духовног подвига првих српских светитеља и опевавања песника, достижу врхунац у чину мученичке смрти кнеза Лазара. (Трифунувић 1975: 255)

Актуелне призоре српске голготе с краја двадесетог века Рајко Петров Ного у својим стиховима, есејистици и мемоарској прози сагледава кроз косовску призму. Лична судбина се стално преплиће са потребитошћу вођења праведне борбе за узвишене циљеве и општељудска морална начела. Косово је, за Рајка Петрова Нога, „гдно судилиште“. Оно га је нужно водило ка Његошу, као громади која је означила „велики празник у животу Српства“:

Владика Петар II Његош означава велики празник у животу Српства. Он стоји усамљен међу осталим заменитим Србима, без претходника и без следбеника. Његов једини претходник јесте донекле велика душа српског народа, изражена у народној поезији. Место следбеника он има много поштовалаца, који му се диве или зато што поимају његову величину, или, у већини случајева, само зато што предосећају грандиозне размере те величине.

Пустимо, читаоче, у мислима својим, нека поред нас прођу сви они Срби, које ми називамо знаменитим. (...) Све њих ми ћемо предусрести са више или мање поштовања разликујући се у оцени њихових дела и њихових карактера.

Но кад поред нас буде пролазио владика Раде, ми ћемо морати, читаоче, заћутати и устати. Заћутати – јер ко би од нас могао наћи за њ подесну поздравну реч у моменту, кад нас он са висине своје фигуре погледа својим као дубина морска тамним очима. Устати – јер како да седимо кад смо малени пред њим и кад устанемо? И кад он буде прошао мимо нас, наш поглед ће га још дуго пратити, тако, да ће многе велике сени, које њему буду следовале, остати од нас незапажене. (Велимировић 1994: 7–8)

Смисаоно језгро збирке *Не тикај у ме*, која је у избору самога песника (2013) термилошки означена одредницом *сїев*, јесте управо Лазарево косовско опредељење, које се преплиће са судбином и исповешћу библијског Лазара Витанијског:

Ја кнез Влаћ Бијелић властелин и проче
Дојахах на Белцу са Косова рањен
У Светом Лазару лежим испод плоче
Грешан и трулежан и са земљом сравњен.
(...)
Не не тикај у ме орни читаоче

Лажима госпара иако си стрављен
Два Лазара ако у ропца укроче
И робац је зарном светлошћу преплављен

(„Не тикај у ме“, *Истио*: 215)

Или у песми „На својој племенитој на Голубачи“, која је испевана у доследном структурном обрасцу словенске антитезе:

(...) То не била ластавица сестра косова
Нит то била кукавица шћер са Косова...

(*Истио*: 235)

Пишући о Црњанском, Ного не пропушта прилику да и у његовим репортажама и есејима пронађе одблесак косовског завета:

Мало доцније додаје како је кроз Сарајево минула сенка Принципова. А шта је Гаврило Принцип, чија рука није задрхћала, него трагични видовдански заточник о коме наш песник у *Коменшарима Ишак*е има и оваквих реченица: *Син једној сиромаша, њролетшера, земљорадника, Херцеговца, још нејунолешан, био ја је* (и двоглавог црног орла и Франца Фердинанда) *скинуо са неба револверским њуцњима... Њејов акњ одобравала је само наша сиротиња и омладина... Принцип је, својим акшом, ударио свима нама на чело жињ убице и сви смо ми њосњали сумњиви њолицајцима, не само у Аустњрији, нењ и целој Евроњи. Принцип нас је њако њовезао боље нењ шњмо смо били њовезани, дошле, црквом, њтрадицијом, крвљу... Ањеншашор нам је њоворио, јасно, и са оне сњране њроба.* Ова повезаност и јасност, разуме се, долазе из самог центра Косовског завета. (Ного 2014: 86)

Поводом дивљачког и антицивизацијског бомбардовања Србије, које се водило у име некак-

вих наводних цивилизацијских интереса и побуда,
Ного озлојеђено пише:

Јер не траје ово тек од 1804, 1912/14. или 1941,
већ од 1389: Али без *шої самоубилачкої айсурга*, без
шої, да се *парадоксално изразимо*, *позитивної нихи-*
лизма, без *шої ујорної неїрања стварности* и оче-
видности, не би била *моућа* ни *акција*, ни *сама мисао*
о акцији против зла, писао је Иво Андрић, а њему се
не може спочитнути да је митоман, фрулаш и фол-
клорни тип. Да смо од те 1389. до дана данашњег
били реални, нас би зацело било много више, али
да ли бисмо – рационални и реални – то били ми. За
рационалне и реалне српске спаситеље, у тзв. гра-
ничним приликама, десетерац – који је „поникао из
косовског бола“ и који је „калуп за српску осећај-
ност“ – има једно знатно јасније име. Да су, по тим
мерилима, нормални – Срби би одавно полудели.
(*Ишо*: 126–127)

Може ли се, после свега што се Србији и српс-
ком народу догађало у освит новог миленијума, по-
езија уопште писати? И каква та поезија има бити?

Како ће се одсад поезија писати? Није само на-
пукло наше средиште, већ се ни крајеви не држе...
Ми стално пишемо између два рата, а ово сад је већ
између три рата. Онај рат у Хрватској и Босни пре-
тио је да поништи наше *главно небо* – епску рапсо-
дију и Његоша, и све што из косовског завета, мита,
историје и поезије производи, и Србе чини Србима.
(„Како писати“, *Ишо*: 136)

Непочинства која се, у присуству окупатора, по
Косову и Метохији врше, сваким су даном све зло-
кобнија, а свет равнодушан и бездушан. Јер су свет
на то медији припремили. Све равнодушнији су и
Срби према јужној српској патњи. Ово дуго траје. Од

Видовдана 1389. године. („Све чешће сам дисонантан“, *Истио*: 140–141)

Нужно и логично, нит која је повела Нога са Косова поља, преко Маркове карневалско-трагичне историјске судбине и Вишњићеве устаничке епике довешће га до Његоша. И још даље, до пуцња Гаврила Принципа. До Дучића, Андрића, Црњанског, и свих других „небесника“ којима је посветио своје есеје (Ного 1981: 227 – 237; „Зимоњића читанка“, *Не шикај у ме*, Ного 2013: 241). Обрнуто, у којем год смеру да се запути, Рајко Петров Ного стиже на Косово:

Од косова поља до вождовца
Сакрај книна до на врата стоца
Од малена доца до сокоца
Гдје су некад пушили са коца

Звијезда се до звијезде злати
Крвав уштап као божур никну
Црни брче ће ћеш окапати
У мостару или у травнику

Пјане главе развиле барјаке
Племе наше у локанди пати
Ту омркни онамо освани

Љуља мајка уроше нејаке
Међ њима ћеш мене познавати
По сонету по мојој апсани

(„Његошу у Венецији“, Ного 2013: 79)

У свакој Ноговој строфи дишу Милош, Његош, Косовски завет:

„ (...) На крај света крајем века сија ова црна рупа
Где Милоша разапињу и Барабу с Христом скупа
На Небојши Јакшићевој слепом сунцу брију веђе
Забасо си награјило у неслано месојеђе

(„Тужбалица“, *Истио*, 135)

У предговору својој антологији српских јуначких песама Ного време посматра у истовремености, у синхроности. Све се стекло овде и сада:

У поезији је сажето и прије и послје. Она је памтивјек, живо двојство оног увијек и сада. Тако је, рецимо, пјесма „Урош и Мрљавчевићи“ сва од кетви и заклетви. И једног благослова као обрнуте кетве. (Ного 2012: 5)

Благослов је кетва. Кетва је заклетва. Заклетва је благослов. Пре је после. После је оно што ће бити пре. Памћење је оно што је заборављено. Прошлост је садашњост. Будућност се већ одиграла. У нама самима. Сачекала нас је, где друго него на Косову:

Наша је прошлост канда од нас сакривена. Или смо се дуго и успјешно и ми сакривали од ње. Обећана будућност била је цијена нашега заборава. Сад када смо до грла у будућности – прошлост је, изгледа, дошла по своје: *О, прошлости дуго ираје*, јавно је уздахнуо и један наш надреалист. Од Христа, а и прије њега. Било како било, тек с краја овога миленијума не виде се ни прошлост ни будућност. Јесмо ли у вјечној садашњости.

У тој и таквој садашњости значи ли нам штогод, рецимо, Видовдан 1389? Та све смо учинили да себе увјеримо како то није никакав средишњи датум наше историје. А онда нас је, као и толико пута, Косово сачекало. И притиснуло шест вијекова тешком,

свирепом парадигмом. Можда ће се жижак те подвижничке и мартирске свјетлости са нама угасити. А можда ће нас, као и увијек када је било тврдо, себи вратити. (Ного 2012: 6)

Према народном предању, црвени божур, који ниче на Косову пољу, поникао је из крви косовских ратника: „О постанку божура причају се разне скаске. По једној, божур је био најпре беле боје, али је на Косову од крви српских јунака добио црвену боју, и после се као црвен цвет свуда раширио“ (В. Чајкановић, 1985: 32). Тако и код Ного Срби „Живе од приче// Да божур из крви ниче/ Из бола даворије“ („Гле Срби“, Ного 2013: 144–145).

У ликовима косовских ратника у песмама из Вукове збирке много је истанчане симболике. Посебно се то односи на женске ликове. Тако, кнегиња Милица је представљена као сестра, супруга и владарка. Косовка девојка је симбол свих несрећних вереница чија је девојачка срећа заувек угашена на Косову. Мајка Југовића симболизује тугу свих мајки овога света. Око ових јунака и јунакиња влада атмосфера свечане отмености. Духовна присност се посебно исказује епитетима и начином њиховог међусобног ословљавања: „Ваистина, моје чедо драго“; „Ја Иване, мио побратиме“; „О Иване, да мој мили брате“; „Сестро драга, Косовко девојко“ и сл.

И у својој лирској поезији, и у антологијском избору јуначких песама, и у мемоарској прози, и у есејистици, Рајко Петров Ного је опчињен „двјема великим пјесмама-иконама“ косовског круга:

Понорни ентузијазам комада од различнијех косовскијех пјесама уоквирен је двјема великим пјесмама-иконама у којима је овјековечена патња једне мајке и једне вјеренице. Мајка Југовића лети *наг* Косово равно, а Косовка Дјевојка шеће *ио* разбоју млада. Између те двије црне тачке бола и несреће, Руке Дамјанове и Бора Зеленога, затегнута је можда најтананија епска струна на којој су се икад чула два худа женска срца у једном акорду. (Ного 2012: 10)

Ако погледамо песму „Твоје се тужбалице ко успаванке чују“, видећемо у којој мери ова опчињеност кореспондира са косовским заветом Рајка Петрова Нога:

Твоје се тужбалице ко успаванке чују
На црне гласе на гавране је свико
И петао на крову

Јеси ли слепи соко кога и вране кљују
Њиште издани коњи Зар их не позна нико
Ни руку дамјанову

(Ного 2013: 28)

У песми „Даринкин рубац“ евоцира се културно и историјско језгро косовског завета, преко памћења архетипске слике Косовке Дјевојке на бојном пољу, до трагичне судбине модерне Косовке Дјевојке, прерано преминуле песникиње Даринке Јеврић. И једна и друга жртвоване на страшном „Жртвеноме Пољу“:

На Жртвеноме Пољу
Нико до једна жена
Рано је оседила
Срећу је изгубила

Што су ти два кондира
Оба златна и празна
Где ти је свилен рубац
Копрена и аздија

Које сам по разбоју
Марамом утирала
Сув печат једног лика
На њој је остајао

Бор ми се осушио
Милан заборавио
Копреном и аздијом
Гизда се поезија

Сув ти је бор кандило
Са рупца сја икона
Сестро вечна невесто
Видиш да си у цркви

И у потресној личној и лирској исповести „Балада о ножу“, мајчину судбину Ного дочарава сиљном понорне тужбалице Косовке Девојке:

Била једна шума и у шуми пањ
И на пању Петар – сјео пањ на пањ

За њ се мати увати ко за зелен бор
А из пања младице – старцу разговор

(„Балада о ножу“, Ного 2013: 183)

Бесмртне су песме посвећене Бесмртници на Косову пољу:

Ни ватре ни сламе Тек гранчицу храста
Благовест из шуме под капуте скрили
Ево кондир вина са рукама срста
Ко са десетерцем оно што смо били

Црно жито клетве кнез просу по поду
Бурму позлатише сунце твоји зраци
Три војводе бојне ако опет оду
И кржави нам се укрсте бадњаци

Коме ће никоме божури да цвату
И звона да звоне Или ће слуђено
Црквицом на длану све што гмиже стати

Боре мој зелени у срми и злату
Стални полазниче моје несуджено
Шест стотина лета још ћу те чекати

(„Косовка девојка“, *Истио*: 172)

Од кад су је зачарали кукавица ћук и сова
С нама нису вечерали Небесници са Косова

(„Задушница“, *Истио*: 176)

Уз аутоиронијски осен и призвук горкосетног хумора, доћи ће се до косовске топографије и историјске читанке свеколиког Српства:

Био си где је Влатко причестио војску
Ето одатле крени на Косово
А од Косова ако претекнеш
Уз Кршно Приморје
Пут ти је песма означила

(„Рајков камен“, *Исто*: 242)

Све се у Ноговој поезији, као и у Његошевој, у себи самоме удваја, из себе самога ниче, и себи самоме се супротставља, као сопствени митски антипод. Тако се удваја и Рајко Маргитин са песником, чиме се евоцира једна од најболнијих песама Старца Рашка:

А се поје Косарин Врсан витеже
Све да цвилу косовску у кам уреже
Са Камена Сланого суза захити
Па се слатко наплачи Рајко Маргитин

(„Врсан Косарин и Рајко Маргитин“, *Истио*: 245)

Шта, на крају, означава Косовско опредељење Рајка Петрова Ного? Можда одлучан став да је песник предводник и самим тим суштински одметник од друштва, понорник, који мора понирати у поноре, хрлити у непознато, рушити и разарати привиде како би на њиховим развалинама доспео до истинске стварности. До „негдашњег битија и имена“ Позеје. До Косова.

Литература

Велимировић 1994: Николај Велимировић, *Религија Њеџошева*, Подгорица: Октоих: Унирекс; Пећ: Народна библиотека „Његош“.

Кољевић 1974: Кољевић, Светозар. *Наш јуначки еј*. Нолит, Београд.

Ного 1981: Рајко Петров Ного, „О брижним људима. О Зимоњићевим рукама“, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980. – Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, стр. 227–237.

Ного 2006: Рајко Петров Ного, *Јечам и калојер*. Глоса, Београд: Српска књижевна задруга–Београдска књига.

Ного 2012: Рајко Петров Ного, *Ој давори, њи, Косово равно*. *Анџологија српских јуначких џјесама*, Нови Сад: Православна реч.

- Ного 2013: Рајко Петров Ного, *У долу шушћи јечам. Деветī сїрофа једне ѿвесћи*, Библиотека Anthologia Serbica, Нови Сад: Orpheus.
- Ного 2014: Рајко Петров Ного, *С мене на ушћай (Ремор)*, Београд–Торонто, Српска књижевна задруга.
- Петковић 2007: Новица Петковић, *Словенске ѿчеле у Грачаници. Оїледи и чланци о срїској књижевностїи и кулћури*, Изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике.
- Пандуровић 1920: Сима Пандуровић, *Иниїетрална ѿезија*, Напредак, Београд.
- Самарцић 1978: Радован Самарцић, *Усмена народна хроника: оїледи и ѿрилози*, Матица српска, Нови Сад.
- Сувајцић 2012: Бошко Сувајцић, *Дновиде воде*, Orpheus – Филолошки факултет, Нови Сад.
- Трифунровић 1975: Ђорђе Трифунровић, „Косовско страдање и небеско царство“, у: *О кнезу Лазару*, Београд.
- Чајкановић 1985: Веселин Чајкановић, *Речник срїских народних веровања о биљкама*, Српска академија наука и уметности, Српска књижевна задруга, Београд.

Boško Suvajdžić

RAJKO PETROV NOGO'S KOSOVO CHOICE

Summary

Rajko Petrov Nogo introduces the Kosovo epic poems into the fabric of the present, using a cultural, mythopoeic, thematic-syuzhet and linguistic perspective. The thematic centre of Nogo's poetry, most explicitly in his col-

lection *Lazarus Saturday* (*Lazareva subota*) becomes prince Lazar's choice on Kosovo. This is linked to the archetypal encounter with the wolf/the wolves' shepherd, the tribe, the clan, "the progenitor and mythical ancestor", but truly the poet's encounter with himself.

Владан Бајцетић

Институт за књижевност и уметност, Београд

bajcet@yahoo.com

ИЗМЕЂУ ЕПСКОГ И МОДЕРНОГ – НОГОВ ЛИРСКИ ДИЈАЛОГ СА СРПСКОМ ПЈЕСНИЧКОМ ТРАДИЦИЈОМ*

Апстракт: Радом се настоји указати на Ногов лирски дијалог са српском пјесничком традицијом. Издвајају се два њена пола као доминантна у Ноговој поезији – народно епско и модерно лирско пјесништво. Тежи се класификацији арсенала Ногових метода којима се издвојени аспекти српске пјесничке традиције умјетнички упошљавају у његовим стиховима.

Кључне ријечи: епика, модерна српска поезија, парафраза, цитат, алузија, бурлеска.

Поезија Рајка Петрова Нога припада оној врсти пјевања која се вишеструко и снажно, рекли бисмо пресудно, везује за националну културу и традицију. Тим везама она црпи из хришћанске и паганских митологија, измијешаних на тлу са којег пјесник потиче, из културноисторијског памћења народа којем пјесник припада, а затим из догађаја

* Рад је настао у оквиру пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

и литературе новијих времена посљератне социјалистичке епохе, чији је пјесник био савременик. Материјал преузет из тих извора се у Ноговој поезији плодотворно комбинује, стварајући амалгам разазнатљиве поетске вриједности. Некада у цијелој пјесничкој збирци превласт може да преузме један мали сегмент културне историје, од којег се развија модерна пјесничка варијација на тему забрављених или запуштених садржаја националне прошлости (*Не шаикај у ме*), слично начину на који су то прије Нога радили, рецимо, Десанка Максимовић или Васко Попа. Ногов опус тиме добија стваралачку динамику чији се распон креће од озбиљно-смијешних тонова које производи бурлескно преплитање диспаратних вриједности, до узвишеног и патетичног појања натопљеног прастарим гласовима из најудаљеније прошлости српског језика.

Сасвим разумљиво, најбогатије налазиште Ногове лирске археологије је акумулирано у дубоким слојевима српског књижевног мајдана. Ногова поезија је препуна лексике, симбола и карактеристичног поетског осјећања који су препознатљиви за усмену, народну књижевност и средњовјековно књижевно наслеђе, а засићена је и оним маркантним мотивима и појавама које је савремена (пост)модерна литература већ чврсто укоријенила у језичко-умјетнички код традицијског стваралачког континуитета. Активан дијалошки однос са умјетничким дOMETИМА уланчаним у постојану магистралу српске књижевности подразумијева напор да се у оквиру једног пјесничког корпуса реактуелизује велики дио колективног наслеђа једног на-

рода. Отуда начин на који превасходно пјесничка књижевна традиција „проговара“ из Ногових пјесама, односно поступци који се умјетнички инструментализује представљају стабилан полазни ослонац у проучавању поезије Рајка Петрова Нога.

I

Давно уочена и вишеструко потврђена чињеница да је у Ноговој поезији дошло до стваралачке метаморфозе након што се пјесник субјективне лирике, замишљен у првом реду над свијетом у себи и у својој најближој околини, све више окретао националној прошлости и миту, има своје утемељење и у аспекту који је предмет наше анализе. У својим првим збиркама Ного не посеже тако често за пјесничким претходницима на начин на који ће то чинити у другој етапи свог пјевања. Штавише, тек у другој збирци *Зверињак* наилазимо на стихове који означавају почетак Ноговог преобликовања српског пјесничког наслеђа. Поступак којим се пјесник служи сугерисан је читаоцу: преузети (полу)стихови су подвучени и тако издвојени од остатка пјесме, сигнализирајући постојање посебног семантичког слоја:

Тај преступник је све што имам.
Једини он је смео стати;
и међ људима – међу зверима
На тесном месту причекати.

(„На тесном месту“)

То је онај живот у коме ми свуда
Гонг већ најављује одгођену трећу.
Могоа сам бити краљ, богаљ и луда,
и законодавац – мого, али нећу.

(„Бразда неспокоја, тј. бразда смрти“)

У првом примјеру препознаје се парафраза формулаичног израза хајдучке епике, који налазимо у пјесми „Старина Новак и кнез Богосав“: „А кадар сам стићи и утећи / И на страшну мјесту постајати; / Не бојим се никога до бога“ (Караџић 1972: 7). Литерарна парафраза, нарочито онда када је овако транспарентна и када се односи на један свијет са врло чврсто изграђеним системом вриједности, новом умјетничком дјелу недвосмислено жели утиснути такав карактер. Тиме Ногова поезија сталног пркоса и отпора, бунта и борбености, проналази своје утемељење у епском обрасцу. Осим тога, позиција наведеног стиха додатно истиче његову важност за разумијевање збирке у цјелини. Како се у трећем стиху строфе изједначава постојање међу људима и бивање међу звјерима, њиме се, заправо, поистовјећују прва два одјелка књиге насловљена „У зверињаку“ и „Међу људима“. Тиме се пјесмама првог циклуса, углавном посвећеним појединим животињама, придодаје ново, алегоријско значење. Такође, лирски субјект ће себе већ у првој строфи пјесме „На тесном месту“ означити као друмског разбојника, хајдука-пресретача. Пјесник, према томе, и данас има бити неко ко је отпадник од власти, њен страх и трепет, али и осамљеник који своје херојство управо самоћом плаћа. У том смислу је пјесма „На тесном месту“ кључна у композицији збирке, пошто обједињује прва два дијела књиге, а

њен значај је и у томе што представља родно мјесто Ноговог лирског разговора са српском поезијом.

Други примјер окреће поглед ка ближем Ноговом претечи, пјеснику „Нирване“, Дису. Ного отпочиње последњу строфу пјесме првим полустихом Дисове „Тамнице“. Лирски субјект се из свијета звјери и људи окреће себи и води дијалог са сопственом душом, уводећи читаоца у последњи циклус насловљен „Са собом“. Како је окрњени цитат „то је онај живот“ остао без своје половине „где сам пао и ја“, јасна је пјесникова жеља да се неизречени дио стиха „подвуче“ под остатак строфе. Тиме се остварује интертекстуална игра која обавијештеног читаоца одводи у Дисов мрачни амбијент. Стојећи на размеђи именованих одјељака збирке, она још једном потврђује идеју о пјеснику као самоизгнаннику, као свом властитом тамничару.

На основу ова два примјера закључујемо да је Ногов лирски дијалог са српском пјесничком традицијом освијешћен умјетнички поступак и да је читаоцу на њега посебно скренута пажња. Затим, да се поред тога што могу бити маркирани, наводима често даје посебно мјесто у структури пјесме, циклуса и цијеле збирке, чиме се успоставља чвршћа организациона структура књиге, а самим тим и богатија садржајност. Цитати се парафразом или методом колажа модификују, односно скраћују, како би им се обезбиједиле нове, често од првобитних супротне семантичке нијансе. Такав лудички приступ затеченим пјесничким вриједностима лишава Ногов поступак високопарности и испразне патетике којој су склони пјесници уплашени да дирну у светињу својих великих претходника. Најзад, оба

наведена примјера упућују на двије најчешће адресе српског пјесништва којима се Ного обраћа – то су народна епика и модерна српска поезија. У пјесми „Твоје се тужбалице ко успаванке чују“ сретћемо народно и модерно пјесништво здружене у истом алузивном спектру: „Вран гавран дис гракће по твојој разбојишту / И зло у кљуну носи [...] Њиште издани коњи Зар их не позна нико / Ни руку дамјанову“. Тај примјер додатно потврђује да говоримо о битној одлици Ногове поетике, која се на више мјеста симболички истиче истим знацима. Иако се Ногов „разговор“ са српском књижевношћу ту не исцрпљује, фокус нашег испитивања усмјерен је ка ове двије доминантне области српске поезије, које густо премрежавају његову лирику.

Ного ће у неколико наврата варирати уочени мотив из народне епике, али увијек у истом озбиљно-смијешном тоналитету. Пјесма „Извјештај из Игала“ обрађује пјесников опоравак у црногорском љечилишту, опјеван у стилу високе бурлеске, у којој се приземни животни догађај описује са иронијском сериозношћу. Лирски субјект свој долазак у болницу приказује као бијег „преко Дрине“ „међу јатаке“, а опоравак у познатом маниру: „Као половни хајдук / Још сам кадар / Утећи / Неколико / Спратова / Горе / На / Ону / Коначну / Рехабилитацију“. Описујући своје лијечење контактом са основним елементима: водом и земљом (блатом), он види сопствену ситуацију као регресивну филогенезу, која га враћа у праеволуционо стање. Отуда се Дарвинова природна лабораторија Галапагос означава као празавичај, а пјесников положај у слабости тијела као ближи животињском

него људском, чему је и упућен имплицитни пре-кор псеудоепског говора. Слика лирског субјекта забринутог над властитим тијелом супротстављена је хајдучком понашању које не мари за ране, па је пјесникова примјена препознатљивих епских алузија врста самоизругивања. Приземни спољашњи свијет који окружује пјесника опониран је његовом унутрашњем епском осјећању и ти простори се не могу довести у равнотежу осим мијешањем. Будући крајње супротстављени, њихов спој може изродити једино травестирани облик епског свијета. Стога Ногова употреба епских елемената оперише у сфери иронијског модуса са ефектним смислом за аутопародију властитог поетичког опредјељења. Тако пјесма завршава наведеним стиховима као конкретизацијом метафоре узласка на небо, које је према основној замисли доследно позиционирано у стварносној вертикалној хијерархији.

Истим алузивним репертоаром служи се и пјесма „На цвјетну недјељу“. Стиховима: „На Цвијети у недјељу / У крчму – ко у бусију“ одмах се зацртава пародијска употреба мотива из хајдучке епске поезије (засједа), да би се са идентичним резултатима наставило преплитање елемената из два опречна амбијента: цркве и кафане („У крчми – као у цркви“). Пјесма се завршава уобичајеном формулом Ногове поезије: „На страшном мјесту – у крчми“. Очигледно је да се епски свијет у стиховима Рајка Петрова Нога упорно и функционално доводи у окружење свакодневне баналности, гдје умјетнику служи у двије сврхе: као контрастни идеал у коме се огледа ружна стварност и као етички коректив којем лирски субјект тежи. Консеквентно томе, у

пјесми се појављују религијски мотиви неминовно десакрализованани у таквом амбијенту, чиме пјесник упућује критику и свијету који опјева и свом пристанку на живот у њему. Трансценденција се у таквим пјесмама преводи у оностраност карактеристичним метонимијским представама анђела које гротескно утјеловљују љекари („Извјештај из Игала“), или се профани простор означава њиховим атрибутима („На страшном мјесту – у крчми / У анђеоском предјелу“).

Поред формулаичних израза које Ного преузима из народне поезије као уопштене епске моделе, код њега се могу срести везе са конкретним пјесмама и јунацима српске епике. Тада се уочени доминантно хуморни контекст разгранаву у више смјерова. Ного уводи Љутицу Богдана у пјесму „Стварна је тек љубав беде и небеса“. У тој шантићевској јадиковци опјева се дјечје сиромаштво, рани јади босанске сиротиње која од малих ногу крваво камчи своје парче хљеба у пољу. Дескриптивне катрене и први терцет сонета поентирају стихови:

Зулуми детињства На сред ведро неба
Кроз облак прогони танку бедевију
Са загорја ломна љутица богдане

Препознатљива пјесникова пракса да властита имена повремено пише малим словом посједује у наведеним стиховима особен смислотворни потенцијал. Како је Љутица Богдан у пјесми симболички носилац природне појаве, Ногов лирски аграматизам у томе проналази свој алиби. Баци ли се поглед на варијанту пјесме „Љутица Богдан и војвода Драгија“ – „Опет то, само мало друкчије“

из друге Вукове збирке, лако се могу уочити те-
мељнији разлози пјесникове наизглед слободне
прераде епског мотива. Наиме, Богданов коњ је у
изворнику приказан на следећи начин: „на челу
му јарко сунце сија, / а на грлу сјајна мјесечи-
на, / на сапима звијезда Даница“ (Карацић 1969:
284). Бедевији Љутице Богдана су, дакле, припи-
сани небески атрибути још прије него се у Ноговој
умјетничкој визији појавила као надзиратељ си-
ромашног босанског свијета. Настојање да се оч-
врсла епска метафорика оживи у модерном лир-
ском сензибилитету и при том прикаже као нова, а
заправо строго вјерна духу предлошка, указује на
особен пјеснички квалитет.

Ногов програмски сонет „Да се наши речи не
размину“ такође преобликује један познати епски
мотив, уводећи садржаје народне поезије у сферу
аутопоетичких лирских варијација. Сам програм-
ски карактер пјесме истиче да је ријеч о повлашће-
ном мјесту и стога важном за разумијевање и остат-
ка сличних стихова:

Стих је што и платно боланом дојчину
Сестрица јелица Њене златне руке
Да се наше задње речи не размину
У стих ко на коња – гори у хајдуке

Ту још увек има оног чега није
Утегнути мртвац ту може да сања
Из потаје да му рујно вино лије
Још грешна и млада крчмарица јања

Тако ће још можда чудо да учине
Сестрице јелице лековите руке
Да се наше старе речи не размину

Утегни се пре но бљутав живот мене
Дору на рамена – гори у хајдуке
Стих је што и платно боланом дојчину

Примјећује се одмах Ногова назначена склоност ка тенденциозним правописним огрешењима, која потврђује доследно превођење конкретних епских јунака у метафоричке означитеље апстрактних појмова. Док је у претходном примјеру Љутица Богдан означавао природну појаву, овде се ликови и мотиви из народне пјесме „Болани Дојчин“ уводе у свијет самосвјесног поетичког промишљања. Идентични стихови на почетку и на крају пјесме инсистирају на слици која, црпећи из најузвишенијег примјера епске пожртвованости и етичког императива, тежи ка изједначавању пјесничког чина са моралним гестом. Упрошћеније речено, они изражавају пјесникову идеју да у тренутку када пјесма настаје, пјевати значи што и чувати част. Уколико је стих пјеснику исто што и платно Боланом Дојчину, онда је пјесник јунак који улаже последњи напор да би бранио вриједност важнију и од самог живота. (У пјесми „На тесном месту“ смо видјели да се лирски субјект и у раној Ноговој поезији изједначавао са епским личностима.) Међутим, слика уобличена у другом катрену, након што се дотакне узвишеног епског патоса, брзо тежи хлађењу поетског напона. Прелази се у свијет гдје „још увек има оног чега није“, пјесник је, умјесто опасани херој, „утегнути мртав“, а симболици ликова брата и сестре, Дојчина и Јелице, придружује се крчмарица Јања. Таква трансформација започете метафоричке аутопоетике, здружена са искоракком ка општијем епском контексту других народних пјесама, указује

на пјесников имплицитни однос према традицији, којом је снажно прожета његова поезија. Када се окреће епском свијету из свог историјског контекста, за који се потврдило да је идеално мјесто пропасти вриједности које епски свијет репрезентује, Ного на два начина одговара на такав изазов: или самостално тежи лирској деконструкцији, или од појединачне епске узвишености бјежи у шири простор десетерачке народне поезије. Ефекат који на крају сонета производи поновљени први стих је уопштавање почетне прецизне алузије, која са подвученим аграматизмом тежи истом циљу.

Поред Љутице Богдана и Боланог Дојчина у Ногову поезију из народне усмене епике улази трећи јунак, Мали Радојица. Иако се у пјесми „Из нове хајдучије“ његово име не помиње изравно, евидентна је пјесникова употреба метонимијских синтагми које тог јунака јасно призивају у хоризонт. Пјевајући о свом декадентном животу, лирски субјект алудира на неслободно вријеме као један од узрока такве егзистенције, па, ипак тјешећи се, гледа у епски узор и констатује: „Не лажи / Није ти лоше / Нек туку / Не ударају клинце / Под нокте / И у душу / Ако је почем има“. Жаока упућена притиску послератне тоталитаристичке идеологије, као сталној мети Ногових „ангажованих“ стихова, умочена је у отров хајдучког отпора турским освајачима. На начин сличан сатиричној поезији Бране Црнчевића, или Михизовој мемоарској прози, у таквим Ноговим стиховима се два историјска облика српске неслободе желе изједначити, са прозирном намјером да се привидна „народна демократија“ прикаже као само један нови облик поробљавања. Пјесма

се завршава поновним захватом у епски изворник, из кога пјесник преузима и црте за свој лирски аутопортрет: „Ти симулираш нокдаун / Да сјајног ли мештра / Новије хајдучије / Што / Лијевијем оком / Прогледује / Деснијем се брком / Насмијава“. Лирски субјект се, дакле, поистовјећује са Малим Радојицом, немоћним да одоли посљедњем искушењу пред које га стављају његови непријатељи, али се хајдуков осмијех пред заносном игром Хајкуне девојке у Ноговој пјесми преображава у сатирични подсмјех политичким играма комунистичке власти. У том смислу је пјесма „Из нове хајдучије“ сублимат Ноговог ангажованог лирског бунта.

Ного у српској народној епици види баштину културних вриједности на којима је утемељен савремени Запад. У њој хришћанска етика добија свој врхунски израз, а античкој митологији налазе се пандани у старијим културним слојевима Балкана, које та поезија захвата. Нешто од тога већ се могло уочити на примјерима пјесама „Стварна је тек љубав беде и небеса“ и „Да се наше речи не размину“, али најизразитији егземплар наћи ће се у пјесми „На крају миленија“: „Нека је од божићне сламе / Останула трина / Ако је усахло млијеко / Младе Гојковице / Још у понекој ријечи / Свјетлукне и засија“. Хришћански симбол, десакрализован конкретизацијом на који се надовезује мотив жртве из пјесме „Зидање Скадра“, са такође истакнутом његовом истрошеношћу, проналази своје последње уточиште у пјесничком језику. Протежући лук духовне вертикале сопствене поезије од хришћанства, преко епске усмене традиције, Ного његову крајњу тачку види у савременом поетском говору.

Он је сакраријум, мјесто гдје се чувају свети предмети, али и сливник у сакристији гдје отиче вода након прања посвећеног посуђа за обред. Та метафора изражава есенцију Ноговог схватања модерног српског пјесништва – његов језик је прибјежиште потрошеног смисла и изгубљених вриједности. Модерна поезија чува последње трагове загашене светости.

II

Специфичност односа према модерном пјесничком говору видимо у асимилацији коју Ногов пјеснички идиом врши над стилским насљеђем својих непосредних претходника. Код њега се може наићи, баш као што смо видјели да је случај са стиховима или полустиховима народне епске поезије, на спонтано уграђене синтагме, звучне и лексичке склопове разазнатљиве слуху читаоца модерног српског пјесништва. На пример, у пјесми „Чуо сам песму сирена“, уочавамо како се из Настасијевићеве љубавне лирике препознатљива аграматичка компарација „сели“ у Ногов родољубиви крик против бомбардовања Србије 1999. године: „*Све самљи Србљи воде рат*“.¹ Тиме се указује да пјесник Ного размишља кроз обрасце несвјесно преузете из сопственог традицијског залеђа, који се онда могу транспоновати и у другачијој поетској атмосфери. У истом родољубивом амбијенту среће се наслов Дединчевог циклуса „Зорило и Ноћило“:

1 Ријеч је о Настасијевићевој пјесми „Госпи“.

Да Зорило и Ноћило и троглави гле Балачко
Вечерају помрчину Србијице црна тачко

Дединац је присутан на нешто другачији, рекло би се продубљенији начин, пошто се његова конструкција, по самој својој природи врло блиска распјеваном духу народне поезије, комбинује са мотивом из преткосовске епике („Женидба цара Душана“). Опет, ова два навода не изгледају толико произвољна нити далеко један од другог, уколико се не занемари чињеница да је у оба случаја ријеч о двојици умјетника (иако у бити различитих поетика, но ипак у суштини авангардистичких), који припадају оном типу српских пјесника са посебним осјећајем за звук и смисао народног говора. Ного, дакле, успутним алузијама и цитатима посеже за оним модерним ауторима са којима осјећа сродност у наклоности према претписменом језику српске књижевности.

Повезивање са пјесницима освијешћене поетичке укоријењености у националном књижевном наслеђу евидентно је и онда када се Ного служи „рефреном“ најпознатије збирке Десанке Максимовић, *Тражим њомиловање*. За разлику од претходна два примјера, Десанкине ријечи се уводе у хуморно окружење пјесме „Ко сад рајкује“, у којој је дата карикатурална представа социјалистичке бирократије. Назначеном пјесниковом склоношћу ка бурлесци Десанкин молитвени глас преплиће се са шаљивим говором лирског субјекта, суоченог са досадном административном процедуром: „Помиловање / За нас / Који смо већ и онако / По милости Божијој / И општинској / На земљи одржани“.

Ного ће наћи себи лирског саговорника и у једном од најоригиналнијих и најобухватнијих баштиника старе српске писане и усмене ријечи – Васку Попи. Ного се Попи приближава путем развијене пјесничке игре, која је опет остварена концептом лирске парафразе. Наиме, „Вождовачка пјесма“, један од Ногових „епитафа“ написаних својим књижевним савременицима, као основу узима Попину „Велеградску песму“ из збирке *Рез*: „Каже ми ономад моја жена / За коју бих све учинио // Волела бих да имам /Једно мало зелено дрво / Да улицом трчи за мном“ (Попа 1997: 455). А у Ноговој пјесми читамо:

Каже ми ономад моја жена
Која би за мене све учинила
Гле како се рашћеретао Васко
Разрастао и разбокорио

Када сте на Божић 91.
Између Милоша и Скендера
Упокојили Хромога Вука
Ја сам овдје припела
Оно мало зелено дрво
Што је некрштено а окићено
У зимомори зебло

Нејачког коријена
Види како се
За Вождово Брдо
Припучио
Само што не прохода
Полазник
Бор међу храстовима

„Вождовачка пјесма“ почиње цитатом „Велеградске песме“, да би се у другом стиху поредак између пјесника и његове супруге обрнуо у односу на Попину пјесму. Попа као да изражава жаљење што не може да испуни необичну супругину жељу, па записује лирску минијатуру којом ће је учинити постојећом, макар у паралелном умјетничком свијету. У Ноговој пјесми, пак, пјесникова супруга ступа на мјесто лирског субјекта и пјесма се завршава у вишеслојној тематској варијацији Попиних стихова. Алудира се на пјесникову сахрану и његово гробно мјесто између два великана српске књижевности, Милоша Црњанског и Скендера Куленовића. „Припето“ дрво које симболизује Хромог вука, Попиног двојника, укоријенило се на београдском брду, чиме се остварује једна симболичка паралела: Попу представља бор окружен храстовима, који би онда имали репрезентовати његове гробљанске другове, Црњанског и Куленовића. Не бавећи се нијансама флоралне симболике, овде лако заводеће на криви пут, препознајемо само намјеру да се датим симболичким распоредом истакне посебно Попино мјесто у пантеону српске књижевности. Закључна строфа, гдје је Попин двојник виђен као дрво из његове пјесме-предлошка, спремно да прохода, закључује овај интересантни омаж. Попа, дакле, у Ноговој интерпретацији постаје оно живо дрво за којим чезне пјесникова супруга. „Вождовачка пјесма“ представља један од изразитих примјера како Рајко Ного непрестано кроз своју поезију провлачи нит претходних пјесника, која се понекад претвара у стуб носач цијеле лирске конструкције.

На један другачији начин, мада ништа мање инспиративно, напротив, Ногову поезију обиљежио је други класик послератног српског пјесништва, Стеван Раичковић.² У поглављу књиге својих сјећања посвећеном том пјеснику, индикативно насловљеном „Оријентир“, Ного ће записати: „Једнако у поезији и у моме животу – ако то није плеоназам – Стеван Раичковић има повлашћено место. Откад сам Дрину пребродило – а и пре – он је та непатворена мера тачности и истинитости и духовне независности без којих се у зрелости и не може писати лирски. Раичковић је данас наша лирска парадигма“ (Ного 2011: 197–198). Не само поезија, како ће се даље видјети, већ и Ногови поетички искази прожети су Раичковићевим ријечима које су пјеснику биле прикладне за сажету мисао о свом пјевању. Одговарајући у једном интервјуу на питање о преображају своје поезије – о поништавању властитог „лирског егоцентризма“ и преласку на нов начин историјски и национално укоријењеног пјевања, Ного каже: „песма живи са целокупном својом историјом, она *сјаја нерођене са мртвима*“ (Подв. В. Б.). У наводу се лако препознаје комадић Раичковићеве пјесме „Нити“, који сада, на исти начин као и Настасијевићев, али у другом смјеру, помаже Ногу да уобличи своје размишљање о суштини поезије. То је још један у низу примјера како Ного непрекидно управља своју мисао кроз калупе препознатљивих рефлексивних и мелодијских склопова цјелокупног српског пјесништва. Нешто драгоцјенији тиме што показује да је пјесничко биће Рајка Нога, дакле

2 О односу Ногове и Раичковићеве поезије исцрпно је писао Јован Делић. Види: Делић: 2009.

његова мисао о поезији као и сама његова поезија, дубоко урођена у српско пјесничко наслеђе.

На примјеру Стевана Раичковића потврђује се чињеница да Ногов доживљај поезије присутне у његовом дјелу, оне коју у креативном смислу користи као свој реквизит пјевања и поље пјесничког самопрепознавања, није простор површне идентификације, нити тек интуитивне рецепције. Ногова интерпретација је аналитичка и у извјесном смислу стручна, чак и тада када се на наизглед безазлен лирски начин поиграва са једним доминирајућим мотивом из опуса пјесника ког призива. У избору елемената посуђених од других пјесника открива се Ногово познавање тоталитета датог опуса, па тиме и посебно виђење коришћеног аутора, које садржи имплицитни коментар његове поезије. Пјесници са којима Ного ступа у интертекстуалну комуникацију по правилу су пјесници највишег ранга, па тиме и изразито слојевитих индивидуалних умјетничких свијетова. Ного цитатима из њихових пјесама понекад „подвлачи“ она мјеста која су у рецепцији могла бити заобиђена као важни путокази за њихово дубље разумијевање. Завршавајући пјесму „Исто је сунце сјало“ дистихом: „Да знамо да се не да – тад закричао је птић / С неба га сунце гледа са земље Раичковић“, Ного истиче један детаљ из Раичковићевог лирског реквизитарија природних елемената. Како је Раичковић одувијек метонимијски везиван за ливаде, травке, камење и птице, Ного жели да поцрта онај симбол који међу таквима у Раичковићевој лирици види као најзначајнији. Да је Раичковића у кругу његових пјесама о природи доживљавао превасходно као пјесника птица, потврђује и занимљива, помало

бизарна анегдота из Ногових мемоара, записана несумњиво са истом намјером као и наведени стихови: „Знам да ћу у вреви, у општој разбрљаности, ту, уз њега, да се наћутим и саберем. Седамо на позиду. Високо у зренику круже чиопе. По некој само њима знаној геометрији једна га серуцну, посред лица. Онај који је лет птица у стиховима прослављао, диже свој разрок поглед, и као за себе промрмља: Па, да, тако се то враћа“ (Ного 2011: 197–198).

Ипак, најприснији лирски контакт између Нога и Раичковића оствариће се у пјесми „Будница и успаванка“. Тај сонет је последњи у сонетном вијенцу за који је Раичковићева „Камена успаванка“ магистрале, а који је настао на идеју Саве Бабића да четрнаест српских пјесника напише своју сонетну варијацију на основу појединачних стихова Раичковићеве пјесме:

*И онда се у ваздуху скамени
Смрћу васкрсни наш свет скамењени
Заљубљени су већ закрвављени
А невини су први убијени*

*Нек залеле се у ледник смамљени
Гласници црни снегом постиђени
У белу нежност црн им врат окрени
Нек заспу као скошени невени*

*А невене нам речју откамени
Устајте добри горки занесени
На правди бога тужни уморени*

*Да легну у крв малаксалу снени
Гаврани црни у беличастој пени
Усјавајте се где сје зашечени*

Незахвалну ситуацију да сонет мора отпочети везником „и“ пјесник види као властиту предност и у њој проналази кључ за своју верзију: „Добивши, повлашћено, последњи као први а први као последњи задати стих из Раичковићевог сонета, знао сам да ћу, као у кадровима филма *Рубљов*, те секвенце унатраг одвртати: који су уморени пробудиће се, који су умарали, заледиће се“ (Ного 2011: 196–197). Стога Ного Раичковићевим императивима придружује инверзне наредбе, обрћући поредак предлошка у његовом битном, предикатском аспекту. Међутим, то није једини преокрет до ког је у пјесми дошло. Ако бисмо прочитали Ногов сонет још једном од последњег ка првом стиху, видјели бисмо да је у синтаксичком погледу његова композиција природнија од распореда који налаже читалачка логика. Уколико је то пјесникова свјесна намјера, стојимо пред интересантном умјетничком досјетком, уколико је ствар спонтанитета, онда видимо примјер интуитивне реконструкције умјетничког дјела, које се у датим околностима неминовно морало деконструисати.

Да слика буде потпунија, треба додати још само неколико чинилаца: Ногова цитатност окренута савременој поезији није само ерудитна, она се служи и општепознатим културним топоима проишавшим из модерног српског пјесништва. То су, на пример, наслови пјесама „Плава гробница“ Милутина Бојића, или „Човек пева после рата“ Душана Васиљева. Начин њихове умјетничке примјене није другачији од оних које смо приказали у претходним примјерима. Затим, неколико пјесама написаних као епитафи српским писцима као што су

Дучић, Селимовић и Ђопић већ су добиле темељно критичко читање у раду С. Кољевића „Епитафи у Ноговој поезији“ (Кољевић 2011: 5–13), па се њима нисмо посебно бавили.

Питање које би се на крају могло отворити: да ли се Ного у својој поезији окреће српским пјесницима мимо гуслара и модерних лиричара, дало би више него занимљив одговор. Да, то су Његош и Лаза Костић³: један као синтеза усменог стваралаштва, други као позноромантичарски антиципатор модерног пјевања. Отуда из свега наведеног произилази да је Рајко Петров Ного пјесник континуитета – пјесник који спаја два најудаљенија пола поезије писане на српском језику и не случајно, два раздобља њених највиших домета.

Литература

Делић 2009: Јован Делић, „Рајко Петров Ного и Стеван Раичковић“ у *Књижевно стваралаштво Стевана Раичковића између стварности и снова* (зборник радова), приредила Оливера Доклестић, СПКД „Просвјета“, Херцег Нови.

Карацић 1972: Вук Карацић, *Српске народне пјесме III*, Нолит, Београд.

Карацић 1969: Вук Карацић, *Српске народне пјесме II*, Нолит, Београд.

Попа 1997: Васко Попа, *Сабране пјесме*, Друштво Вршацка лепа варош, Вршац.

3 „Из нове хајдучије“, „Његош у Венецији“, „Не гледам кроз прозор“.

Ного 2011: Рајко Петров Ного, *Зайиши ти, Рајко*, СКЗ, Београд.

Кољевић 2011: Светозар Кољевић, „Епитафи у Ноговој поезији“ у *Поезија Рајка Пејрова Ноја (зборник радова)*, приредио Станиша Тутњевић, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд.

Извори

Рајко Пејров Ноја, У долу шушћи јечам: девей сїрофа једне ѿвесїи, Орфеус / Књижевна заграда српскої националної вијећа, Нови Сад / Подјорица 2013.

Рајко Пејров Ноја, Човек се враћа кући: изабране ѿесме, Задужбина Десанке Максимовић / Народна библиотека Србије, Београд 2010.

Vladan Bajčeta

BETWEEN EPIC AND MODERN – NOGO'S LYRICAL DIALOGUE WITH THE SERBIAN POETRY TRADITION

Summary

This paper attempts to draw attention to Nogo's lyrical dialogue with the Serbian poetry tradition. It distinguishes two opposite poles as dominant in Nogo's poetry – oral epic poems and modern lyrical poetry. The paper aims to classify the arsenal of methods Nogo used to artistically employ various aspects of the Serbian lyrical tradition in his verse.

Марко М. Радуловић

Институт за књижевност и уметност, Београд
marko.radulovic@ikum.org.rs

ПОЕТСКИ ИНТЕГРАЛ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У раду ћемо настојати да издвојимо кључне одреднице песништва Рајка Петрова Нога које га повезују са средњовековним наслеђем и поетиком старе српске књижевности. У првом делу рада, кроз анализу мотива вука, биће осветљене Ногове песме у којима се динамичан однос паганско-словенског и хришћанско-средњовековног наслеђа разрешава у виду јединства песничког погледа на свет, на трагу Попине синтезе из *Усјравне земље*. У другом делу рада пажњу ћемо посветити књизи *Не ћикај у ме*. Настојаћемо да опишемо специфичну фигуру дијака која се у збирци јавља као носилац песничке самосвести и која се развија у складу са поетичким искуствима српског послератног модернизма.

Кључне речи: паганско, хришћанско, симбол вука, послератни модернизам, поетика сећања, фигура дијака.

Поетско активирање традиције – митске, историјске и културне – представља један од основних песмотворачких поступака у поезији Рајка Петрова

Нога. Стваралаштво овог песника природно се наставља на ток српске поезије који су у другој половини двадесетог века засновали Миодраг Павловић и Васко Попа. Поетика која се обликује на споју индивидуалног искуства и митске и историјске прошлости цивилизација и у којој песничко сећање представља важан уметнички поступак, настајала је из традиције европског модернизма коју су засновали Елиот и Паунд, а наставили многи европски и српски песници.

Модернистичко поимање традиције често је у знаку повратка егзотичним видовима духовне прошлости (Armstrong 2008: 10), па се не ограничава само на одређену националну културу, већ се простире и на прохујале епохе других народа и континената. За модернисте, наиме, традиција се бира, те отуда утисак да је њихова поезија понекад слободно поигравање прошлошћу. У Ноговом песништву традиција бира песника. Упркос томе, она се не стиче као поклон, већ ју је потребно освојити као подвиг. На тај начин, традиција је уједно и бreme и благослов. Она пред песника ставља тежак задатак (само)савладавања, доноси у садашњост тугу и патње прошлих времена, али и пружа дубље уточиште, и отвара стабилну перспективу из које је могуће осмислити сопствени идентитет и наслутити смисао и излаз из простора угрожености у којима се „песник обрео“ (Мишић 1976: 215).

Фолклорно наслеђе – у митолошком и христијанизованом виду – представља ток наше традиције који је пресудан за Ногов поетски и мисаони свет. Заједно са њим присутно је и средњовековно духовно искуство. Ова два културна обрасца акти-

вирана су као целовит доживљај језика и егзистенције народа коме песник припада.

У раду који следи пажња ће пре свега бити усмерена на средњовековно наслеђе у Ноговој поезији. Хришћанске тековине средњовековне културе биће посматране кроз двоструки фокус. Са једне стране, пажњу ћемо посветити Ноговим песмама у којима се јављају хришћански симболи српског средњег века у континуитету са паганским духовним наслеђем и симболима словенске културе. Са друге стране, у фокусу истраживачког усмерења биће спев *Не ѿикај у ме*, инспирисан средњовековним стећцима.

Мишско ѿорекло и хришћанска духовности

Фолклорни и средњовековно-хришћански вид српског наслеђа у Ноговој поезији синтетизован је у јединствену духовну основу песничког света. Стога је разумљиво да у песмама у којима актуелизује средњовековно наслеђе Ного уједно активира вертикале које га вежу за митске основе словенског бића, симболизоване, пре свега, у фигури вука. Са друге стране, када говори о духовном искуству сопственог народа пре примања хришћанства, Ного настоји да укаже на његову каснију хришћанску трансформацију. На овај начин се два разнородна и потенцијално супротстављена цивилизацијска модела поетском синтезом доводе у складну и осмишљену целину: „И у тренутку када се уточиш-те тражи у свијету претхришћанских вриједности, чин њиховог прихватања обиљежен је, парадок-

сално, основним хришћанским симболом, крстом, нашом најстаријом ‘чртом и резом’“ (Миличевић 2005: 63). Крст као најстарија ‘чрта и реза’ затвара се у шапу белог вука, чиме се склапа круг предања и успоставља сакрална синтеза којом се песнички субјект одупире свету у коме се нашао. Извесна драматика између паганског наслеђа и хришћанске духовности у Ноговој поезији бива превазиђена у отпору „лукавоме“ оствареном у виду синтезе која се поетски представља као слагање ‘чртâ и резâ’ у крст и затварање крста у шапу белог вука. Овде је занимљиво истаћи да је Ного размишљао да свој триптих *Недремано Око* наслови *Бели вук*.

Ваља напоменути да када год активира традицију, Ного то чини у односу на садашњи тренутак. У том смислу долази до преиспитивања профане и пролазне садашњице поузданим вредностима уграђеним у сећање народа, али и до борбе да се, усред необузданог тока модерног доба, отргну и од заборава сачувају исконске основе сопственог бића.

Спајањем различитих слојева предања: паганско-фолклорног и хришћанско-средњовековног оличених најпотпуније у симболима белог вука и крста – Ного се јавља као следбеник линије нашег послератног модернизма коју је успоставио Васко Попа збирком *Усџравна земља*.

Вук представља парадигматичан симбол Ноговог песништва, кроз који се најпотпуније сагледава однос мита и хришћанског предања. Увођењем у своју поезију мотива вука као заједничког прапретка, односно његовим повезивањем са хришћанским

наслеђем, Рајко Петров Ного је близак, пре свега, Попином циклусу „Савин извор“ из *Усїравне земље*, а потом и збирци *Вучја со*. Према Веселину Чајкановићу, вук је митски представник српског народа. Вук се такође „појављује у лику *вучјеї̄ њасїира*, кога у Украјини називају *вучјим боїом*, а он се замишља као *бели вук*“ (Мошински, према Петровић 2004: 181).¹

Критика је учила да је у симболу вука Попа спајао хтоничне елементе ове животиње, које је она поседовала у митском поретку старе српске религије, са соларним принципом. Поетском синтезом хетерогених митолошких слојева Попа је створио семантички сложен и отворен симбол, најпотпуније остварен у *Вучјој соли*. У *Усїравној земљи*, међутим, митска слика вука јавља се у нераскидивој вези са ликом Светог Саве, кроз одређење српског светитеља – који је према Чајкановићу наследник нашег старог божанства – као *вучјеї̄ њасїира*. У завршној песми циклуса „Свети Сава на своме извору“ глава светитеља показује се као вучја: „види своју вучју главу“.

Попин утицај у Ноговом грађењу лика вука најочигледнији је у „Сузној молитви“. Ова песма

1 Тумачи су учили различите утицаје који се у Ноговом симболу *белої̄ вука* сустичу. Тако Новица Петковић истиче: „Бели вук, сем тога, има своју прозирну подлогу у вуку из Попине поезије“ (Петковић 2005: 98). Александар Јовановић указује на разнолика упоришта Ноговог симбола: „*Бели вук*, један од основних симбола књиге, у ове стихове упоредо стиже из више извора: најдревнијих општесловенских веровања, христијанизованог предања које га везује за Светога Саву, личног и породичног искуства, најновије историје, Попине поезије“ (Јовановић 2005: 21).

почетном ситуацијом посматрања вука у зоолошком врту подсећа на Рилкеову песму „Пантер“: „Изблиза смо се гледали вук и ја / два тужна сужња два рођака ретка“. Међутим, успостављањем блискости између лирског субјекта и вука по заједничкој судбини: „тужни сужњи“ и по истоветном пореклу: „два рођака ретка“, Ного почетну ситуацију отвара ка метафоричном контексту. Кроз опонирање садашњег удеса назначеног у слици збег са топосима предања и културноисторијских реалитета, песма се митски контекстуализује:

А не знадосмо ко у ком робија
Ни шта од чега раздваја решетка
У збегу који још зову Србија
Ту где се згара ватра са Врачара
И сриче тврда азбука вучија

Помињањем ватре са Врачара у песму се асоцијативно уводи лик Светог Саве, док одређењем азбуке као вучије искрсава слика *вучјејі ѱасїири* као митског претка Срба. Почетна ситуација песме у којој се вук јавља као животиња постепено задобија више, духовно значење. Овакав увид бива оснажен када се Ногови стихови контекстуализују Попиним циклусом „Савин извор“, а нарочито песмом „Врачар поље“ из завршног круга *Усїравне земље*. У Попиној песми лирски субјект сусреће Светог Саву како носи живо вуче око врата, такође на Врачару где се „згара ватра“: „пролазио си нешто после поноћи / огњеним пољем врачева“. На овај начин, долази до могућности да се вук у Ноговој песми чвршће повеже са ликом Светог Саве. Пошто почетна ситуација, уведена у сакрални контекст, дословна значења проширује митским наговештајима и слу-

тњама, песма у свом другом делу прераста у молитвену апострофу:

Ако си онај од кога све поче
На чије очи наша туга сија
И стид и јарост утројеног претка
Сенко у темељ жива узидана
Неразлучена с нама од почетка
Сузна молитво Оца Свога Оче
Изведи кротки чопор из зиндана
Да под липама литургија почне

Парадоксалном синтагмом „Оца Свога Оче“ Ного још једном упућује на Светог Саву. У наведеном полустиху алудира се на то да је српски светитељ одиграо пресудну улогу у замонашењу свога родитеља Светог Симеона, чиме се Сава јавља као духовни отац биолошком родитељу. У средњовековној књижевности у химнографској паралели Свети Сава – Свети Симеон долази до замене улога. Тако се у похвали Светом Симеону монаха Теодосија пева: „Телесно родитељство / и духовно синовство повинув, / свом сину младићу у старости / послушан у пустињи, Симеоне, јавио си се“ (Теодосије 1988: 45). У топици старе српске књижевности фигуром парадокса исказује се историјска истина да син Сава духовно рађа оца Симеона, као што Немања телесно рађа Растка. Ногов Свети Сава представљен је парадоксалном алузијом управо у складу са начином на који је лик светитеља формиран у средњовековној црквеној књижевности.²

2 На схватање Светог Саве као *вучјег њасџира* и духовног Оца свом биолошком родитељу Ного упућује и експлицитно у беседи изговореној о светом Симеону Мироточивом: „Ако је наш митски предак вук, није чудо што је онда Свети Сава вучји

Завршним стиховима: „изведи кротки чопор из зиндана / Да под липама литургија почне“ истиче се синтеза паганског порекла Словена и њиховог хришћанског опредељења. Липа се везује за лик Светог Саве и у „Врачар пољу“. Тамо светац свира у липов лист, док се песнички субјект плаши да га заустави да не би разбио чело о стару липу, те, на самом крају песме, откида липов лист и тако продужава свирку „старца пастира“. Липа је поштовано дрво међу Словенима (Петровић 2004). Оно што је посебно значајно је да је „култ дрвета и биљака један од ретких из скале старих култова који је хришћанска црква, посебно српска, одмах и безусловно прихватила, тако да он данас има посебно значајно место и своју симболику у овој цркви“ (Петровић 2004: 170). Ногов поетски интеграл, дакле, има утемељење у реалној историјској синтези која се одиграла приликом нашег примања хришћанства. Рајко Петров Ного управо актуелизује духовни континуитет између митског и хришћанског као природан процес и чврст ослонац словенског бића који проистиче из чињенице да је хришћанство у нашим крајевима у себе примало симболе словенске митологије (Миличевић 2005: 61). Активирањем симбола вука и липе, Ного бива близак Попином обликовању лика Светог Саве. Постепеним откривањем и увођењем у песму сакралних потенцијала који преображавају свакодневну слику која је у основи песме, а посебно молитвеном апострофом у њеном другом делу, Ного омогућава да у „Сузној

пастир. Каже се да је Сава Немањин Отац, духовни Отац Своме Оцу. Када су Отац и Син у љубави, око глава им увијек сјајка Свети Дух“ (Ного 2014: 271).

молитви“ препознамо лик Светог Саве, што ову песму доводи у близину Попиних стихова испеваних пред средњовековним иконама. Наиме, више није реч о посматрању вука у зоолошком врту, што је у први мах „Сузну молитву“ могло чинити сродном Рилкеовом „Пантеру“, већ се, као и у „Каленићу“ („откуда моје очи на лицу твоме анђеле брата“), ради о обраћању лирског субјекта икони „на чије очи наша туга сија“, у којој се, дакле, препознаје сопствена судбина и којој се, како наслов песме сугерише, узноси молитва. Овим се Ногова песма укључује у линију српског песништва двадесетог века која је високе резултате остварила кроз синтезу поетског израза и сакрално-уметничких реалитета нашег средњовековља.

Синтагма „кротки чопор“, за који се моли да буде изведен из зиндана, повезује „Сузну молитву“ са „Другим доласком“ – песмом која јој у збирци *Негремано Око* претходи. „Други долазак“ се налази у композиционо повлашћеном, средишњем делу триптиха *Негремано око*. Реч је о библијском наговештавању Христовог Другог доласка, који у овој песми може да се прочита и као Христово похођење Словена, односно ширење вере међу паганским племеном чији је митски предак отелотворен у слици вука:

Онај сам који јесам У незнању сте знали
Рачвасти штап шарени пролиста му у руци
Липовом крсту кротки приступали су вуци

На овакво читање упућује и Јован Делић: „Други долазак је, наравно, Христов, али завршни стихови пјесме сугерирају да се у Христу може пре-

познати и свети Сава по свом шареном, рачвастом штапу и по томе што липовом крсту приступа његово вучје стадо“ (Делић 1999: 107).

Већ смо назначили порекло и значај симбола липе у српској култури. Кротки вукови који послушно приступају липовом крсту у асоцијативном судолуху са Попином сликом из „Ковачнице Светога Саве“ у којој светац вуковима „Пружа змијоглави штап / Да му допузе / Спокојни до ногу“. Исто тако, пролистати рачвасти штап упућује на „процветали штап“ из Попине песме „Свети Сава на своме извору“. Кроткост која је неочекивано повезана са вучјом природом одговара Попиној слици у којој Свети Сава „пере шапе својим вуковима / да трагови мрачне земље / на њима не преживе“. Иако се уласком у хришћанство не губи сасвим митски идентитет племена, већ се он природно уграђује у сферу универзалне духовности, тај је чин условљен својеврсним очишћењем нагонског слоја, односно његовом духовном метаморфозом. Повезивањем библијске теме Другог доласка са историјском ситуацијом покрштавања Словена, Ного не само да спаја хришћанску духовност и паганско порекло сопственог народа, већ синтетише историјску и онтолошку перспективу.

У песми „Дозивање оца“ Ного активира једну од главних тема српске поезије после Другог светског рата – мотив изгубљеног оца. У Ноговом песништву он је стопљен са мотивом рано умрлих родитеља и изгубљене куће. Нестали отац у нашој књижевности (Киш, Бећковић) проистиче из личних трагичних искустава, али се развија до облика колективне потраге за прецима, односно обликује се из осећања

прекинутог континуитета и покушаја његовог поновног успостављања.³ Тема одсутног родитеља и потрага за њим, као преокупације српске књижевности друге половине двадесетог века, кулминирају у слици одсутног Бога у Лалићевој поезији или задремалог Творца у Ноговом *Негрманом Оку*. Реч је о немогућности успостављања историјског и онтолошког континуитета. Изгубљени отац и одсутни Бог симболички исказују две насушне потребе модерне поезије – реконституисање историјског идентитета и превазилажење „празне идеалности“ коју је Хуго Фридрих видео као одређење доживљаја трансцендентног у песничкој модерности (Фридрих 2003). Апокалиптично историјско искуство двадесетог века у књижевност истовремено уводи тему осећања одсутности Бога из историје и снажне потребе, исказане у молитви, за његовим присуством. Немогућност успостављања везе са прецима, као и осећање напуштености од Бога, сублимишу се у форми заборава. У првом случају реч је о заборава човека, у другом се ради о заборава Творца. Оба вида несећања узрок су егзистенцијалне неутемељености човековог бића. Уколико је, по Евдокимову, сећање облик у коме догађаји постоје за Бога (Евдокимов 2009: 219), онда је јасно да Божји заборава чини упитним и само постојање света. Отуда јака потреба за сећањем, која у стваралаштву српских послератних модерниста прераста у поетички

3 Када говори теми очинства у Бећковићевим беседама и о Бећковићевом упућивању на однос Свети Сава – Свети Симеон, Ного запажа: „Ово житије о вечном очинству и синству – јер је у свакој породици пралик свете породице – овде се ишчитава и као дубока лична драма у луку од Симеона и Светог Саве до Вука и Матије“ (Ного 2014: 232).

покрет. Ово је и основни узрок појачаног јављања теме ходочашћа, односно жанра молитве у српској поезији друге половине двадесетог века. Ногова песма „Дозивање оца“ по својим основним карактеристикама спада у овај ток нашег песништва. О тесној повезаности фигуре Оца и фигуре Бога, у свом интимном доживљају, сведочи Рајко Петров Ного у једном запису: „Свако јутро сам га гледао, а он је мислио да спавам, како пали, распирује и подстиче ватру у *џећи на лончиће*, како се пред иконом Богу моли, како пије прву ракијицу и пуши први дуван, и та ће ми јутарња прозачност, скривена, тиха, свечана – то када је мој остарели Отац био насамо са Богом – за цео живот остати“ (Ного 2014: 45).

У Попиној *Усџравној земљи* лирски субјект полази на ходочашће са „очевим штапом“, док се у песми „Вучје копиле“ из збирке *Вучја со* пева: „Идем у потрагу за правим својим оцем / који не може без мене да се роди“. Овакав поетички контекст релевантан је за Ногову песму „Дозивање оца“. У њој се као праотац јавља „бели вук“. Зазивање оца условљено је егзистенцијалном ситуацијом у којој се лирски субјект налази, баш као што је то случај и са Попиним ходочашћем из *Усџравне земље*, односно митопопетским захватом у архетипске дубине у *Вучјој соли*. Наиме, у послератном модернизму покрет ка сакралним вредностима прошлости мотивисан је профаном и апокалиптичном свакодневицом из које се песнички субјект оглашава. Пегански симбол вука бива поетски сублимисан са хришћанском духовношћу; тако, поетски комплементарне, сакралне енергије предања представљају духовну одбрану песничког субјекта у времену у

ком „ћелава сова хуче“. Једнако као Попа који је у лику Светог Саве спојио словенске паганске елементе и хришћанске симболе, у Ноговој песми „У цркви поју Оче а одјекује Вуче“.

„Дозивање оца“ завршава другачије од наведеног Попиног стиха. У њој лирски субјект молитвено вапи: „пожури да се родим праоче бели вуче“. Наизглед парадоксални исказ упућује на духовну истину да без дубоке везе са сакралним основама сопственог бића, оличених у фигури оца и симболу белог вука, и само постојање лирског субјекта бива упитно. Молитва која се упућује јесте, према томе, молитва за духовно рођење.

У посезању за сакралним вредностима предања, модерни песници поетски синтетишу два опречна вида српског културног бића – словенско паганско порекло и универзалну хришћанску духовност – у јединствену слику света коју супротстављају профаној свакодневици.

Усклађеност прасловенског митолошког пантеона са хришћанском средњовековном симболиком и семантиком која је код Васка Попе остварена у паралелизму вука и Светог Саве, код Рајка Петрова Нога постаје освешћенија и експлицитније исказана. Однос митолошко-фолклорне и хришћанско-средњовековне слике света у Попиној поезији се развија у виду складне синтезе, без динамичке напетости која би могла да проистиче из поетског сажимања два различита духовна искуства у јединственој слици света. Код Рајка Петрова Нога пре синтезе постоји колизија хетерогених доживљаја стварности: паганског и хришћанског, посебно изражена

у песми „Чрте и резе“, о чему пише Давор Миличевић (Миличевић 2004). Напетост је садржана у подељености бића народа између паганског порекла и хришћанске духовности. Она посебно долази до изражаја у временима рата у којима се пробуђена нагонска страна сопствене природе доводи у опозицију према сублимисаности хришћанске духовности: „за трpezом од вражде у разбратничком колу / где сатера нас Варвар што Небо контролише“. На аутопоетичком плану амбивалентност између различитих видова духовности исказана је у покушају „преиспитивања могућности пјевања из духовног система вриједности другачијег од хришћанског“ (Миличевић 2004: 141). Но као што се из „чрта и реза“, упркос свему, саставља поново крст, тако се и хришћански симбол, са своје стране, склапа у шапу белог вука, као знак порекла народа.⁴ И крст и шапа представљају темељне симболе духовности племена те се, у поетској транспозицији, јављају у виду отпора стварности чије небо „варвар контролише“. Поетском синтезом паганско-фолклорне симболике и хришћанско-средњовековне духовности, Ного се, слично као и Васко Попа, јавља као песник интегралне српске културе. У кратком запису о песништву Васка Попе, Рајко Петров Ного управо истиче његову интегративну улогу и значај за српски језик и поезију: „Стара знамења, манастири и светитељи, ликови и предања, словенско паганство и православно, светосавско хришћанство

4 У вучјој шапи Јован Делић види руку Светога Саве: „Зато се у пјесми ‘Чрте и резе’ такође у поенти јавља вучја шапа: то би морала бити рука онога који крштава вукове; рука вучјег пастира и предводника – Светога Саве“ (Делић 1999: 104).

– Каленић, Сопоћани, Манасија, Хиландар и Сентандреја, Хроми Вук и Свети Сава, Црни Ђорђије и Косово Поље – наши митови и историја, у *златној коичи*, Васкове поезије бљеснули су новим сјајем као ријетка, ако не и једина упоришта у она педесетгодишња *вунена времена* скраћеног памћења и свакојаких *нула и ништарџија*“ (Ного 2003: 142).

Спој паганско-словенског и хришћанско-средњовековног код Рајка Петрова Нога проиходи из његове склоности и песничке способности да на јединствен начин доведе у синтезу лично искуство и колективно памћење, односно да непоновљивост своје егзистенције чврсто повеже са непролазним симболима универзалне духовности. За ово је посебно карактеристична песма „Тропар у два гласа“. У њој се смењују апострофа Богородици са обраћањем рано изгубљеној мајци. Епитети којима се зазива Богородица и они којима се именује сопствена мајка опонирани су, али комплементарни у семантичком пољу песме: „Тија мајко над узглављем Шира од Небеса“: „мати моја сиротице из Вилова дола“; „мајко свима Богомајко Царице Небеса“: „мати хумко из Хумнине удата за старца“. Паралелизам се не остварује само у односу Богородица – мајка, већ и Христово страдање – судбина лирског јунака: „С анђелима теби поје прашчица и тварца / О Христовим ко о својим чистим тридесетим“. На овај начин Ного лични удес уграђује у оквире хришћанске духовности и позвања, трансцендирајући и искупљујући бол несрећног детињства. Ногово спајање Богородице са ликом сопствене мајке, односно међусобно самеравање личног искуства и универзалне симболике, слично је Симо-

вићевом поступку у песми „Руке Богородице вождовачке“.

У Симовићевим стиховима лик Богородице вићен је сасвим у складу са хришћанском песничком традицијом – као фигура људске заступнице и утешитељице. Ипак, на једном месту Симовић прави јасан отклон од устаљеног набрајања Богородичиних епитета када за њене руке каже:

ни пречисте, ни пресветле,
ни месечином ни звездом обасјане,
већ пепељаве и земљаве, поцрнеле,
с капија неба у сусрет ти се шире

материнске руке, које су сејале,
окопавале, плевиле, вадиле,
у пепелу пекле,
љуштиле, солиле, и делиле кромпире.

Семантичком опозицијом између „пречистих и пресветлих“ и „пепељавих и земљаних“ руку Симовић напушта устаљен начин песничког сликања Дјеве Марије и уноси динамику у смисаони ток песме. Он то не ради да би детронизовао Њен лик, већ да би га учинио конкретнијим, ближим егзистенцијалном искуству сопствене културе и лично искуству – чиме га поетски додатно потврђује. Оваквим поступком Љубомир Симовић у општи хришћански симбол Богомајке уграђује конкретну слику мајке из колективног искуства културе којој припада. Ногово спајање Богородице са својом мајком на трагу је Симовићевог поступка, али је додатно обогаћено нотом лично проживљеног бола. У средњовековном црквеном песништву правило је да се новоканонизовани свецци у службама прикључују свецима од-

раније поштованим. Тако се гради исказ који у исто време слави светитеље из различитих времена. На сличан начин Ного пева у „Лазаревој суботи“, где доводи у везу Лазара из Витаније са косовским Лазаром. У „Тропару у два гласа“ овај поступак је у потпуности примењен, чиме се указује на то да је у песниковом доживљају сопствена мајка уздигнута до нивоа светитељства, те се и певање о њој сасвим природно смешта у хришћански сакрални оквир.

Дијачки њој са марџине

Важан део средњовековног наслеђа у Ноговој поезији представља збирка *Не њикај у ме*, настала као поетска евокација и песнички дијалог са средњовековним стећцима. Реч је „о надгробним каменим споменицима, стећцима, давнашњем већ несигурном знаку прохујале славе оних у чији су спомен и за чију су душу подигнути; о камену начетом временом о чије право првенства су се многи отимали; о камену често посвајаном и отиманом, чија је права природа и припадност скривана или фалсификована“ (Делић 2013: 264).

Ова Ногова збирка је вишеслојна. Будући да песме од којих је сачињена имају у својој основи натписе на надгробним споменицима, интиман и лични тон један је од конститутивних елемената песничког гласа. С обзиром на то да је реч о темама које евоцирају средњовековно културно наслеђе које је данас предмет спорења, бива разумљива чињеница да је културолошки тон, тон сећања и историјске нарације други важан слој лирског ја. Лирска исповедност и културноисторијска нара-

ција, синтеза која лежи у основи Ноговог гласа у ранијим збиркама, овде је пронашла адекватан симбол – средњовековне надгробне споменике. У подједнакој мери у збирци *Не шикај у ме* евоцирани су лична пролазност и заборав спојени са сакралним симболима прошлости и са културноисторијским памћењем. Лично и колективно искуство као основне одреднице Ноговог песништва овде освајају још једну велику тему културе и проговарају на нов начин.

У свом интимном тону и значењу песме збирке *Не шикај у ме* блиске су *Сиун ривер анџолоџији* америчког песника Едгара Ли Мастерза. Своју књигу Мастерз саставља инспирисан збирком старогрчких епитафа и у њој „даје преко седамдесет портрета људи који су живели на Средњем Западу, и то обичних малих људи, који су највероватније живели у Петерсбороу и Луистауну“ (Ливада 1983: 95). Дакле, и амерички и српски песник склапају песничке целине инспирисане надгробним споменицима. Када је у питању лична судбина људи о чијим животима још једино сведочанство представљају стећци, у Ноговим стиховима преовладавају мотиви страха од заборава („лакше ми је лежат ако питаш за ме“) и неумитности смрти. О неочекиваности и неумољивости смрти говори песма „А сије крст Радоја“. У овој песми Ного се користи *илесом смрџи*. Реч је о касносредњовековном мотиву који проистиче из алегоријског приказа апсолутне снаге смрти која уједињује све сталеже. Поетски транспоноване у песнички текст, речи са стећка звуче опомињуће. Судбина Радоја – неочекивана смрт док се молио Богу – изложена у стиховима графич-

ки обликованим као крст, јавља се на почетку и на крају песме:

Стах
Бога молећи
И зла не мислећи
И уби ме
Гром

У средишњем делу песме апострофирани су умрли „узможни мужеви, војводе и властела“ „ви што сте живели како вам се хтело“, једнако као и они сада живи, који читају стећке, и „који сад хрлите у пороке смело“. Велики и обични људи, порочни једнако као и праведници, беспомоћни су пред лицем смрти. На то их опомиње судбина Радоја.

За разлику од Мастерзове *Анџолоџије*, у Ноговој збирци није реч о обичним људима, него о личностима чија је индивидуална судбина тесно повезана са културноисторијским чиниоцима, као што нису у питању ни свакидашњи надгробни споменици, већ уметничке целине високе културне вредности. Ово нас доводи до другог и главног вида Ногове збирке.

У слоју у коме спаја личне судбине људи са стећака са духовним и религиозним доживљајима и чињеницама културне историје, Ного на самосвојан начин следи традицију српског модернизма. У њој певање о културним вредностима прошлости представља основ за осветљавање непоновљиве индивидуалне судбине и колективног наслеђа. Посебан семантички тон збирци *Не њикај у ме* доноси полемичка природа настала из борбе за очување средњовековног хришћанског наслеђа: „Отуда и

(не)скривена полемичност Ногових стихова према онима који стећак приписују искључиво или преваходно богумилима, везујући га тако, посредно, за босанске муслимане и тзв. ‘босански’ и ‘бошњачки’ дух. Ногов стећак је препун хришћанске, односно православне симболике“ (Делић 2013: 264).

Певање о предметима прошлости доноси пред читаоца питање односа основног текста и његове поетске транспозиције. Утемељеност песничког исказа у широј културноисторијској реалности уводи слој документарности као релевантан елемент сложеног песничког ткања збирке *Не шакај у ме*. Спајајући културноисторијске реалитете са поетском фантазијом, Ного актуелизује фигуру дијака-записивача. „Ногова природна почетна позиција у напору да се камен оживи и јесте она пјесника – свједока. Из ње он започиње преплитање три различите врсте записа које налазимо у збирци: документарног фотографског и типографског записа о стећцима, *црно на бело*, чије присуство на крају књиге својом чињеничном непобитношћу, својом ‘тачношћу’, подупире пјесников глас; монтаже дијелова тих записа који у виду засјебних пјесама дају интонацију за пјесниково оглашавање; и коначно, оног кључног пјесниковог одзива у форми сонета на ове колаже који чини и суштински поетски запис збирке“ (Миличевић 2011: 112).

Поетско транспоновање историјских садржаја и колективних доживљаја у ризницу језика уводи фигуру дијака као чувара културе: „Доиста, средњи век је био – у једном од својих суштинских видова – ‘мастиљави’ век. То је време ‘писара’, као чувара културе, и Писма као путоказа живота, време ус-

трепталог клањања пред светињом пергамента и слова“ (Аверинцев 1982: 230). Песнички субјект као дијак, којим се успоставља историјска перспектива, често је активиран у поезији српског модернизма после Другог светског рата, нарочито у песништву Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића. Дијачка свест литературе један је од основних видова реактуелизовања средњовековног наслеђа у српској поезији друге половине двадесетог века. Она се јавља услед сличности положаја средњовековних писара који су стварали суочени са историјским недаћама и модерног песника који се у постхуманистичком свету обрео у десакрализованом космосу (Лалић 1997: 273). Активирањем лика дијака у поезији се отелотворује свест о писању као одбрани хуманитета пред ужасима историје, односно стварању као начину да се од заборава отргну и у језику похране духовне вредности прошлости.

Фигура дијака јавља се још раније у Ноговој поезији. Оливера Радуловић истиче средњовековно схватање стварања као једно од важних поетичких одређења Ноговог песништва: „Песма ‘Разроко’ из *Негреманої Ока*, значајна за Ногову поетику, именује писање као стварање света од речи, као читање древне књиге коју песник, попут посвећених библијских писаца, по налогу Свевишњег оживљава кроз идеални образац, понавља је да би запевао, иако она остаје недочитана и неосвојена као дело Духа који ствара“ (Радуловић 2014: 22). Дијак као стваралац и истовремено као тумач створеног, односно стварање као херменеутика и слављење Божје творевине, представљају важне компонен-

те поетичке метафоре изражене у лику дијака. На овај начин Ного се уграђује у линију песника који су баштинили духовне увиде средњовековне књижевности и, у дијалогу са њима, модерног песника видели као савременог летописца, а чији су најзначајнији представници Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић.

Новитет којим Ного тематски обогаћује фигуру дијака садржан је у чињеници да његов писар не саставља летопис подстакнут историјским догађајима, већ да, надахнут средњовековним стећцима, пише гробослов: „Гробослов праведне од грабежи лечи...“ („Имањић“). На овај начин основне одреднице модернистичког уобличења лика дијака – поетика сећања, чување културе, стварање као тумачење – бивају продубљене увођењем у тематски контекст надгробних споменика и записа. Ногов дијак сећањем спасава од заборава непоновљиве животе људи чије сведочанство представљају још једино стећци. Истовремено, он је чувар културе, јер средњовековни гробови чине културну баштину првог реда, битну за колективно духовно искуство народа. Покушајем да се често неразумљиви натписи са стећака прочитају и растумаче, а потом, поетском транспозицијом у модерни лирски израз, приближе савременом искуству, Ногов дијак јавља се и као тумач, у складу са Хелдерлиновим стихом из „Патмоса“ да „Отац... воли / Највише да о чврстом слову / Старамо се, а добро тумачимо / Постојеће“. Дакле, видимо да су сва три основна садржаја фигуре дијака, присутна у поезији водећих песника послератног модернизма – Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића – истов-

ремено активирана у Ноговој збирци и продубљена везивањем за тематски комплекс средњовековних стећака.

Записи на надгробним споменицима блиски су личним коментарима које су дијаци остављали на маргинама преписиваних књига (Деретић 1987: 40). Призвати њих у простор поезије значи ослушнути „из тмине појање“ (Трифунковић 1962). Кад год говоримо о присуству дијачке свести у модерном српском песништву, морамо имати у виду и специфичан доживљај историјског који почива на хришћанском осећању континуитета. У својој збирци Ного поетским сећањем повезује давну прошлост са актуелном садашњошћу и на тај начин призива у свест дијахронијску вертикалу која се успоставља као заветна заједница предака и потомака: „Пјевати о стећцима значи зидати ‘стуб сећања’ од стећака и од своје поезије; повезивати себе и своје вријеме, чак и свој фиктивни будући гроб ‘крај наметне громиле’, са царским и војводским временима; уплитати у тај камено-словни вез епитафа и Светога Василија, и Богдана Зимоњића, и Ива Андрића, и двадесетовјековне мученике по херцеговачким јамама, изнад којих, умјесто стећака, стоји крушка, која сваке године у исту ноћ цијела побијели. Тако је Ного успоставио проходност кроз вријеме, од дванаестог до двадесет првог стољећа“ (Делић 2013: 266).

Тмина историјског из које је потребно ослушнути „појање“ старих гробова представља простор на ободу сећања, односно маргину. Остављање коментара на маргинама преписиваних књига има вредност личног сведочанства и одбрамбеног

покрета којим се биће човека избавља од заборавља. Песнички субјект *Не ѿикај у ме* јавља се као коментатор; он поетски „тумачи“ и оживљава већ постојећи средњовековни текст. Његово оглашавање конституише се на маргини текста стећака и културног сећања. Стећци не само да су потонули у заборав него је и њихово културноисторијско порекло предмет полемика и покушаја идеолошког фалсификовања. На тај начин, дијак се бори против личног и против културноисторијског заборавља. Маргина са које се јавља представља заправо међу, место на коме се сусичу прошлост и садашњост, заборав и памћење, али и, пошто је реч о средњовековним гробовима, овај и онај свет.⁵ Певање са маргине указује нам се тако као обраћање са позиције са које се сагледава целина егзистенције. Трагање за упоришном тачком са које је могуће изразити пуноћу живота представља још једну важну одредницу послератног модернизма коју баштини и Рајко Петров Ного. У збирци *Не ѿикај у ме* место са кога се гради целовит поглед на свет и јединство израза нађено је у средњовековним стећцима, сасвим у складу са визијом из песме „Сањам“, где се порта цркве истовремено претвара у непрегледну хумку. Отуда је природно што је песма „Крај наметне громиле“, која представља измењену верзију песме „Сањам“, била укључена у прво издање *Не ѿикај у ме*. О ове две песме писао је Марко Паовица (Паовица 2013).

Поетика сећања подразумева оглашавање из позиције угрожености: субјекта памћења једнако

5 Тему међе Ного је увео у песми „На Каракају“.

као и предмета који се од заборава спасава. Реч је о егзистенцијалној заинтересованости за прошлост где се „сећање јавља онако како блесне у тренутку опасности“ која „подједнако прети и постојању традиције и њеним примаоцима“ (Бењамин 1974: 81). Драматичност сведочења и упорна верност ономе чега нема главни су садржаји послератне фигуре дијака, најпотпуније остварене у Лалићевој поезији. Дијак у *Не шикај у ме* оглашава се као „Гавран Ризничар“: „Умукнуо сам Гавран Ризничар речи таште“. Његова позиција је позиција изгнаника из света који је напустио и детронизовао вредности предања:

Ђурличу шупље трске и свирале од зове
Посребрили су јеле подшишали борове
У пљуску шара чловим Далтониста без маште
Потопљен у глувило не чујем ко ме зове
И не хајем за радост око које се паште
Са змијама спарени лабуди лелемуди

Као главни противници „гаврана ризничара“ јављају се:

Наркотичари које кљукају заборавом
Побелиће ми перје Огласиће ме лудим
Кад све што памтим гракнем над озраченом травом

Супротстављеност „гаврана ризничара“ „наркотичарима које кљукају заборавом“ одговара полемичком односу који се успоставља између лирског субјекта Лалићеве „Мнемосине“ и слепаца који „заборав једу са хлебом“. На овај начин као опониране силе јављају се памћење и заборав. Дијак се оглашава сећањем, али оно је непожељно у савременом тренутку. У односу на владајући дух у коме

се негује „хигијена несећања“, памћење задобија јеретички вид, а онај који се сећа јавља се као усамљеник. Још једном се, дакле, активира позиција маргине, овога пута у односу на друштво, која је основна упоришна тачка са које је могуће стварање као дијачко памћење. „Јеретичка“ позиција лирског субјекта песме „Отко сам поцрнио“ условљена је и проблематичном културолошком позицијом стећака. Наиме, Ного подузима напор да истакне очигледно хришћанско наслеђе ових споменика и тиме спречи покушај историјског прекрајања њиховог порекла.

Какав је значај песничког евоцирања стећака сведочи и чињеница да се управо кроз поетску реинтерпретацију њихових записа и призивања судбина људи чије име чувају од заборавља, ти стећци обнављају, те тако певање о њима спада у ред првобитног постављања тих камен-обележја:

А постави си белег њен син Дабижив
С Божијом помоштију сам
Својми људми
В дни господина краља Твртка
А обнови овај ту дијак днес
И род и помози бог

На овом месту лирски субјект збирке *Не шикај* у ме отворено се именује као дијак, а то је тренутак: „у којем су глас са записа и пјесников глас потпуно унисони и одзвањају као један. Стари текст, са својим ‘првим значењем’, постаје саставни дио нове поетике“ (Миличевић 2011: 116). Лирско ја песме идентификује се са дијаком и у песмама „Зимоњићева читанка“ и „А се сече Грубач ками“, како је то приметио Бранко Стојановић: „И, као што је

то у Ноговим књигама обичај, песник ни овога пута није пропустио прилику да оцрта и своју поетику, што је нпр. видљиво у сонету 'Зимоњићева читанка', у стиховима: 'А снисходи Дена мати Вукашина / И овај да по том не пада прашина', где је тај 'овај' сам песник, заклети лирски летописац. Најдиректније, Ного је своје аутопоетичке ставове саопштио у антологијском сонету 'А се сече Грубач ками', у стиховима: 'Пробио сам пут за душу у каменом спеву / Имањићу Сунчевићу Рабрену војводи / А се сече Грубач ками а ти речи реске / У то смо се загледале птичице небеске'" (Стојановић 2011: 133). Стварање је обнављање. Но, иако је реч о средњовековним надгробним споменицима, сећање овде, сасвим у складу са поетиком послератног модернизма, нема комеморативну функцију већ се јавља у живој актуелности као покушај успостављања дијалога са духовним вредностима прошлости не би ли се у њима нашло упориште за песнички отпор апокалиптичном веку из кога се модерни дијак оглашава. Отуда у овом спеву нераскидива повезаност непоновљивости индивидуалних егзистенција са симболима и вредностима колективног памћења и искуства оличених пре свега у косовском завету: „Где год сам загибо падох на Косову“ („У Савином слову“).

Индекс имена на крају допуњеног издања *Не њикај у ме* упућује на никад довршени низ људи које повезују заједничка несрећа и страдање:

Узвишена Дружбо Без Весела
Тужни Сужњи у мојој Књижици
Ви у Аду ви на Потерници

Суви Зулум Жбира и Бабуна
Од Калаја па до Ешдауна

Слично Бојићу који јединство народа види у
искуству страдања:

Отаџбина наша са патње је знана,
Лутајући ми је носимо у себи;
Она је у крви наших вечних рана,
И, кушам те, судбо, такву је погребни!

(„Без узвика“)

и Рајко Петров Ного кроз певање о праведничкој
патњи и страдању гради духовно јединство свога
народа.

Збирком *Не шикај у ме* наставља се и даље раз-
вија визија свеопште порте и гробља коју је Ного
дао у песми „Сањам“ односно „Крај наметне гро-
миле“. Ногове песме сачињавају Опело у коме се
слави непролазност оних који под стећцима леже,
односно исказује чврста вера у непропадљивост и
вечност заједнице предака и потомака: „Као што
је Литургија химна животу у храму, за живе – тако
Опело поје људску нетрулежност у *последњој ствар-
ности*. Поје, дакле, живот наших почивших у нама,
јер се радујемо *сузама на истим мјестима*, нашој
припадности прецима. И зато је добро и кад добро
није, све док та препознатљива туга веје и док нас
добром предајом – греје“ (Ного 2014: 170).

Гробље као топос омогућава да се активирају
основни видови освајања традиције карактери-
стични за послератни модернизам – однос личног
и предањског, визија историје, песничко стварање
као борба за очување сакралних вредности културе.

Истовремено, освајањем простора „наметне громи-
ле“ које је у поезији Рајка Петрова Нога омогућено
и на основу личног трагичног искуства, овај пес-
ник успева да своје певање, а заједно са њим и поб-
ројане одреднице модернистичког односа према
традицији, доведе на танку међу живота и смрти и
тима, широк спектар тема остварен у синтези лир-
ског сензибилитета и епског колективног искуства,
принесе светлости вечности и непоколебљиве вере
у Други долазак.

Литература

- Аверинцев 1982: С.С. Аверинцев, *Поетика рановизан-
тскијске књижевности*. Превели Драгољуб Недељко-
вић, Марија Момчиловић. Београд: СКЗ.
- Armstrong 2008: Tim Armstrong, *Modernism: a cultural
history*. Cambridge: Polity.
- Бењамин 1974: Валтер Бењамин, *Есеји*. Београд: Нолит.
- Евдокимов 2009: Павел Евдокимов, *Православље*. Предео
Павле Рак. Београд: Службени гласник.
- Делић 1999: Јован Делић, „Вучје памћење“, у: *Наше
стварање*, год. XLVI, бр. 1–2. стр. 97–110. Лесковац.
- Делић 2013: Јован Делић, „Пој гаврана против заборава:
пут за душу у каменом спеву“, у: *Ризничари и њам-
тшићейљи – православна духовност српске књижев-
ности XX вијека*. Бања Лука: Филолошки факултет.
- Деретић 1987: Јован Деретић, *Крајика историја српске
књижевности*. Београд: БИГЗ.
- Јовановић 2005: Александар Јовановић, „Божји забо-
рав и лековито осећање стида“, у: *Недремано Око*.
Београд: Београдска књига.

- Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О поезији*. Редакција и приређивање Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ливада 1983: *Модерно светско јесништво 1*. Приредио Раша Ливада. Београд: Просвета.
- Миличевић 2004: Давор Миличевић, „Чрте и резе на липовом крсту“, у: *Рајко Петров Ного јесник*. Краљево: Повеља.
- Миличевић 2005: Давор Миличевић, *Плашћаница стиха*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Миличевић 2011: Давор Миличевић, „Још мало документарних детаља (Не шакај у ме Рајко Петров Ного као песник националне културе)“, у: *Поезија Рајка Петрова Нога – зборник радова*. Приредио Станиша Тутњевић. Београд: Задужбина Десанка Максимовић.
- Мишић 1976: Зоран Мишић, „Поезија и традиција“, у: *Критика јесничког искуства*. Београд: СКЗ.
- Ного 2003: Рајко Петров Ного, *Сузе и соколари*. Београд: Београдска књига.
- Ного 2014: Рајко Петров Ного, *С мене на ушћаи*. Београд: СКЗ.
- Паовица 2013: Марко Паовица, „Из бола Даворије“, у: *У долу шушћи јечам*. Нови Сад: Књижевна задруга српског националног вијећа Orpheus.
- Петковић 2005: Новица Петковић, „Песниково сабирно сочиво“, у: *Недремано Око*. Београд: Београдска књига.
- Петровић 2004: Сретен Петровић, *Српска митологија*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Радуловић 2014: Оливера Радуловић, „Духовне димензије новог песништва“, у: *Нек јага снијеј, Господе*

– зборник радова о поезији Рајка Петрова Ного. Плужине: Центар за културу.

Стојановић 2011: Бранко Стојановић, „Не шакају ме (Значајна књига у Ноговом песничком опусу – стећак је увек стојећак кад песник стоји иза песме)“, у: *Поезија Рајка Петрова Ного – зборник радова*. Приредио Станиша Тутњевић. Београд: Задужбина Десанка Максимовић.

Теодосије 1988: Теодосије, *Службе, канони и Похвала*. Београд: Просвета, СКЗ.

Трифуновић 1962: Ђорђе Трифуновић, *Из џмине џојање – сџари срџски џеснички заџиси*. Београд: Нолит.

Фридрих 2003: Хуго Фридрих, *Сџрукџура модерне лирике – од средине ХИХ века до средине ХХ*. Предео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.

Marko M. Radulović

THE POETIC INTEGRAL OF RAJKO PETROV NOGO

Summary

This paper attempts to show the link between Rajko Petrov Nogo and medieval literature and postwar Modernism. Via an analysis the poems “Tearful Prayer” (*Suzna molitva*), “The Second Coming” (*Drugi dolazak*), “Invocation of the Father” (*Dozivanje oca*), we pointed out Nogo’s poetic synthesis that connects two different cultural frameworks – his Slavic pagan ancestry and the medieval Christian determination. We have noticed that, following Popa’s poetic integral, Nogo connects the mythological figure of the wolf with St. Sava, and by varying the image of the lost father, he enriches an important theme of the postwar Modernism – an attempt to establish the historical vertical of ancestors

and descendants. Unlike Popa, who offers a harmonious synthesis of pagan and Christian elements, Nogo develops their relationship through an appropriate dynamics embodied by a juxtaposition of the instinctive and the spiritual, solved, like in Popa, in a poetic synthesis as a resistance towards desacralized contemporaneity.

In the second part of the paper, we observe how Nogo constitutes his poetic self-awareness by activating the scribe (*dijak*) figure, an important metaphor in Serbian poetry of the second half of the twentieth century. We notice that Nogo gives additional depth to the scribe's image, used by Miodrag Pavlović, Ivan V. Lalić, Ljubomir Simović, by linking it with the motif of the medieval tombstone, *stećak*. That way, Rajko Petrov Nogo renews the poetics of memory as an important device in the preservation of the lyrical subject's identity. The *stećak* motif introduces another theme into Nogo's poetry: the relationship between the basic text and its lyrical transposition. The scribe's voice appears as a call from the margin of text and memory. However, that margin offers a perspective to view the entirety of existence.

Јана М. Алексић

Институт за књижевност и уметност, Београд
tiamataleksic@gmail.com

НОГОВА БАШТИНА И „АПСАНА“*
– Метапоетичка као аутопоетичка мисао
Рајка Петрова Нога –

Апстракт: У раду ће бити назначени и анализирани неколики аспекти Ногове књижевне мисли, исказане у књигама есеја и мемоарских записа *Сузе и соколари* (2003), *Зайиши тио, Рајко, Зайиши и најиши* (2013) и *С мене на ушџај* (2014). Покушаћемо да расветлимо теоријске специфичности Ногове иманентне поетике и поетичке самосвести, као и да протумачимо филозофске и идеолошке премисе и упоришта аутора.

Кључне речи: иманентна поетика, метапоетика, аутопоетика, баштина, култура памћења, традиција, идентитет, поезија, сонет, десетерац.

„Слова су буднија од човека“

С мене на ушџај

„Међ њима ћеш мене познавати
По сонету по мојој апсани“

Њеџош у Венецији

* Рад је настао у оквиру пројекта *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна кришика* (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Теоријска замешајелства и размрсице

Поетичка самосвест Рајка Петрова Нога за-
снива се на специфичном промишљању и не/све-
сном песничком обликовању личног и колек-
тивног идентитета који је културноисторијски
кодиран. У имплицитном и експлицитном поку-
шају (само)разјашњења и објаве властите песничке
и културно-политичке визије у књигама есејистич-
ке, књижевнокритичке и мемоарске прозе: *Сузе и
соколари* (2003), *Зайиши тио, Рајко, Зайиши и на-
йиши* (2013) и *С мене на ушйай* (2014), Ного у ис-
торији новије српске књижевности конфигурише
добро препознатљиву иманентну поетику.¹ Реч је о
поетичком систему који се конституише на темељу
идеолошке и духовно-поетичке кохерентности
књижевне мисли песника, есејисте, мемоаристе и
критичара. Формирана на комплементарности те-
оријских, књижевнокритичких и песничких тексто-
ва, Ногова позиција је по својој сложености једин-
ствена. Његова иманентна поетика, поред тога што
је плод „критичког знања, саморазумевања и интро-
спекције“, онтолошки је „у истој равни као и само
књижевно стваралаштво, по чему се и разликује од

1 Александар Јерков открива да је иманентна поетика „она
поетика која се може установити проучавањем самих књиже-
них дела“, (Јерков 1997: 16), и у којој су садржани и наглашени
и скривени облици песничке самосвести (Јерков 1997: 9). Тако
сматра да је неопходно успоставити „саму књижевну мисао
као ону која јесте и једно и друго у исти мах, и мисао и књижев-
ност. Управо је то основна одлика иманентне поетике у којој
књижевна мисао обликује дело и поетички га разумева, пред-
ставља саму себе и остаје и дело и његова поетичка самосвест“
(Јерков 2000: 80).

делатности критичког ума. Силе које обликују иманентну поетику исте су оне које одсутно суделују у стварању дела, оне преображавају све што је некада могло бити, као извор или порекло, знање или самоспознаја“ (Јерков 2000: 81). Остварено сагласје аутопоетичке свести аутора у поетичким исказима и фигурама са уметничком целином пружа аксиолошки и естетички легитимитет његовом делу.

Ипак, метапоетичка мисао, чији су носиоци нефикционални уметнички текстови, мемоари, есеји и критика – које је каткад у Ноговом метапоетичком рукопису типолошки тешко разлучити – доследно је обликована и имплицитно формулисана као аутокритика. Будући да свој поетички концепт формулише изван оквира уметничког дела у ужем смислу, у екстрафикционалном домену наратије, Ного испољену метасвест (која је аутокритичка) преиначује у аутосвест, као кључну карактеристику властите песничке физиономије и књижевне судбине. А она је књижевноисторијски и духовно-идеолошки блиска високомодернистичкој свести. Међутим, запажамо да наречени есеји и мемоари, као интенционално метапоетички и метакритички, имају скоро све особине приповедне прозе, захваљујући чему постају уметничко-естетички релевантни колико и његови песнички текстови. Тако је критичка проза иманентно поетички обликотворна јер на темељу укрштаја имплицитне и експлицитне мисли формира самосвест аутора, као „свест о сопственој присутности у тексту“ (Перишић 2007: 28), чије је евидентно самообнаживање еклатантна аутопоетика, која се иначе везује за фикционалне текстове (в. Перишић 2007: 28–32). С друге стра-

не, аутопоетички призвук извире из експлицитних поетичких ставова исказаних у интервјуима. Они су често потпуно усаглашени са оним изреченим у критичкој прози, што упућује на песникову поетичку доследност и искреност, па и на отворену еквиваленцију коју успоставља између поезије и живота (Ного 2003: 151; Ного 2013: 324–325). Истовремено, пишући/приповедајући о другима, аутор заправо истиче властито присуство у тексту, то јест, обликује и објављује поетичку самосвест као начин саморазумевања.

*Ногова култура њамћења: самосознаја
и „синство“*

Промишљањем Ноговог метапоетичког искуства које је аутопоетички усмерено, а културноисторијски самоосвешћено, могу се лако разазнати механизми поетичког освајања баштине. У оригиналном самопрегору поетичке оријентације која упориште има у предачком искуству, песник се придржава Јан Асманове „конективне структуре“ као одређујућег аспекта сваке културе. Тај аспект, према Асману, повезује јуче и данас јер „обликује искуство и сећање и одржава их у садашњости, тако што текући хоризонт садашњости допуњава сликама и причама неког другог времена и тиме ствара наду и сећање. Овај аспект културе је основа митских и историјских прича. Оба аспекта: нормативни и наративни, аспект подуке и аспект приповедања, фондирају припадност и идентитет, омогућавају приповедачу да каже ‘ми’. Оно што појединце индивидуе повезује са овим ‘ми’ јесте *конективна*

сѝрукѝура заједничког знања и слике о себи, а то се ослања, с једне стране на заједничка правила и вредности, а с друге стране на сећање на заједнички проживљену прошлост“ (Asman 2011: 13).

Ного, дакле, предано и неуморно негује *кулѝуру сећања* као подразумевајуће друштвене обавезе песника који из властитог искуства предочава шта се не сме заборавити како би оформио *заједницу ѝамћења*.² Јер, „*гледа се ѝамћењем*“ (Ного 2003: 27). А у култури памћења се, како Асман наговештава, „фактичка историја претвара у сећање, чиме се трансформише у мит“. Мит је и за Нога и за Асмана, оно „фундирајуће предање, предање које се приповеда како би се садашњост објаснила из перспективе почетка. [...] Сећањем, историја постаје мит“ (Asman 2011: 52), открива се аутентична духовност, а група се потврђује у свом идентитету, јединству и посебности (Asman 2011: 147). „Мит – то је наша историјска рђава бесконачност“ (Ного 2003: 200). Ного нас опомиње да нема сећања без спознаје. Зато заједницу сагледава изнутра и покушава да, насупрот историји, увиди све дисконтинуитете као тежишта самоодређујућег духовноисторијског континуитета српске историје. Дакако, он је врло ажуран у покушају да воспостави једну кохерентну слику српске културне и духовне прошлости, која данас има смисао баштине. Песник поезију отвара ка егзистенцији и прошлости уп-

2 Асман прецизно дефинише овај феномен: „Култура сећања је повезана са ‘памћењем које ствара заједницу’. За разлику од умећа памћења, што је антички изум – иако не и ексклузивна појава – култура сећања је универзални феномен“ (Asman 2011: 28).

раво да би историјско искуство привео универзалном, истиночежњивом и оплемењеном поетском чину. Хуманизовати и „митомоторички“ осмислити историју за Нога је прворазредни песнички постулат. Јер, поезија – као со историје – постаје носилац културног памћења:

Српска духовност опстоји у миту, историји, религији и поезији. Мит је косовски – видовдански. Историја је повјесница буна и отпора, дакле – устаничка. Религија је српскоправославна – светосавска. Поезија је десетерачка, епска, гусларска – *наша класика једина и њрава* у коју су се слили и мит и историја и религија. Јуначка је пјесма трајни чувар нашег колективног памћења – српска усмена библија. Наши највећи пјесници-пјевачи – Старац Милија, Тешан Подруговић и видовити слијепец Филип Вишњић – Његошеве су претече. Уз средњовјековно српско фрескосликарство и неимарство то је стожер наше духовности, снажно залеђе и заплеће на коме је узрасло оно највриједније у нашој новијој култури (Ного 2003: 216).

Песников ангажман се заснива на свести о послању књижевности да оствари динамику односа са традицијом, јер је духовни процес оживљавања традиционалних представа и феномена за савремени тренутак. Отуда се у његовој иманентно поетичкој визији мора говорити о књижевној култури памћења, која недвосмислено подразумева феномен традирања, динамичну реализацију, активно постварање наслеђене духовне прошлости, која има сакралну димензију: „Јер књижевност, она најбоља – и то је опште место – живи са целокупном својом историјом; онај ко језиком вешто рукује лако може из своје баштине да призове што му је када потреб-

но. Речи се преко векова дозивају језичким и колективним памћењем“ (Ного 2014: 154–155).

Како је културна историја Срба показала, најрепрезентативнији виновник културе памћења, који није индивидуални, већ колективни феномен, за Ного је поезија у својој епско-лирској димензији: „Насљеђе нам је епско – а позиција лирска, како је то једном написао Никола Кољевић. Ако се пјева из таквог процјепа, епски стих је добар и чврст оквир за ову нашу проливену осјећајност, а и тврд подсјетник да не заборавимо одакле долазимо и ко смо“ (Ного 2003: 208). На делу је „умеће памћења“ („ars memoriae“), где је процес памћења подвргнут песничкој обради и зато учињен презентним. Важно је опоменути се да песничко колективно памћење има своје носиоце и не преноси се произвољно. Оно је „идентитетски конкретно“, јер дефинише „сâмо постојање групе, њене особености и слабости“ (Asman 2011: 38). Културно памћење је симболички фигуративно, а не историцистички условљено³. У тако разумеваном поетичком завештању, Ного сведочи да је култура сећања, управо с разлога што је усмерена на реафирмацију „значајне прошлости“, део планирања и надања, тј. „доградња социјалног и временског хоризонта“, те је заснована на „облицима односа према прошлости“ (Asman 2011: 29). Ного тако храбро поручује да прошлост заправо настаје захваљујући нашој одговорној и те-

3 Видљивост колективног идентитета, како поуздано сматра Асман, „подлеже искључиво симболичком обликовању. ‘Социјално тело’ [...] је метафора, имагинарна величина, социјални конструкт. Ипак, и као такво, оно је, извесно, део стварности“ (Asman 2011: 136–137).

мељној реконструкцији у садашњости, која ће као завештање дејствовати у будућности. „Јер, колективно памћење никако није једносмерно, већ двосмерно: „Памћење не реконструише само прошлост, оно промишља и искуство садашњости и будућности“ (Asman 2011: 41).

Памћење у коме *йулсира* језичка и митска *обредносй*. Песма мора да живи *ово данас*, али тако да са тим *данас* живи читава наша прошлост. И као подстрек и као опомена. У таквом *незабораву* довољна је тек једна старинска добро упослена реч, или препознатљив ритам из наше рапсодије, или каква старосрпска титулација, па да на нашој од *бисера ирани* одмах забрује *сићани славуји* матерње мелодије и да се од крхотина онога и смрсканости овога света добије емулзија, *амалиам* наше пропасти. Али пропасти која пева. Која *нашйевава безнађе*, како је говорио Миљковић (Ного 2014: 147–148).

Ногово референтно поље је широко схваћено – описује круг око целокупне наше стварности кроз негирање времена или кроз његово кружно разумевање. С друге стране, чиниоци традиције која верификује и гарантује континуитет у српском књижевном осећању и мисли промишљено су пробрани: „Ако до краја сведем ствар – а тако се оштрије види – српска новија књижевност има три класика: Дучића, Андрића и, на сасвим други начин, Милоша Црњанског. Они су у прози и поезији она висока мера којој или следујемо или се од ње отклањамо“ (Ного 2014: 152).

Привилеговани су зато песници који, хрлећи ка себи, пишу есеје. Они се готово искључиво могу освртати на поетике оних аутора који су им духовни

и поиетички источници, чија им је уметничка снага дала елана за властито песничко стасавање и стваралачку промисао. Водећи дијалог са уметничким прецима и традицијом коју су њихови ауторитети конституисали, песници-есејисти, међу њима Рајко Петров Ного, уписују и своје име у „камену књигу“ традиције и књижевне историје и бивају културни међаши који претке приближавају наследницима, а наследнике наводе на разговор са прецима. За Нога, културно памћење управо зато што је индивидуално и лично, самим тим, самопрепознавајуће у контексту баштине, нужно је колективно.⁴ Лични идентитет постоји захваљујући спознаји колективног идентитета. У сећањима и тумачењима дела и наших усмених стваралаца, Његоша, Бранка Радичевића, Змаја, Алексе Шантића, Јована Дучића, Милана Ракића, Иве Андрића, Пере Слијепчевића, Милоша Црњанског, Хамзе Хума, Десанке Максимовић, Душка Трифуновића, Мирослава Крлеже, Хусеина Тахмишчића, Скендера Куленовића, Оскара Давича, Ђамила Сијарића, Бранка Ћопића, Меше Селимовића, Добрице Ћосића, Николе Кољевића, Новице Петковића, Душана Радовића, Васка Попе, Миодрага Булатовића, Борислава Пекића, Данила Киша, Слободана Селенића, Радована Ка-

4 Јан Асман, на платформи културе памћења, прави јасну дистинкцију између личног, индивидуалног и колективног идентитета, аргументовано тврдећи да су „оба аспекта Ја-идентитета (лични и индивидуални идентитет), ‘социогена’ [...] и културно детерминисана.“ Асман мисли да су оба идентитетска процеса „ствар свести коју на специфичан начин обликују и одређују језик и поглед на свет, као о вредности и норме неке културе и епохе.“ А друштво није величина супростављена појединцу већ конститутивни елемент њега самог (Asman 2011: 136–137).

рацића, Бране Црнчевића, Драгоша Калајића, Стевана Раичковића, Моме Капора, Матије Бећковића и Емира Кустурице, као и у одређењу њихових књижевних позиција и систематизацији њихове књижевне мисли, Ного наше песничке и приповедачке претке и класике преводи у *фиџуре сећања*. А интимно читалачко искуство осмишљава и објављује као колективну симболичку егзистенцију која траје, јер је записана, чак и кад је „најтеже писати о највећима“ (Ного 2014: 310). Историјске судбине песникових књижевних узора и сапутника у есејима и мемоарима преображене су у књижевне, а нефикционални типови у прворазредне књижевне јунаке и живописне фигуре вредне памћења. Ного тако упућује да се памти оно што је симболично, смислено, преточено у егзистенцију. Приватна историја књижевности, поред тога што расветљава тежишне аспекте Ноговог поетичког система и песничке филозофије, постаје смерница за промишљање српског књижевног канона и баштине, како се под силама заборав не би залутало. Јер, симболички домен историје и фигуре сећања савремени тренутак онога који се сећа чине смислотворним. Путем књижевних топоса то је сумирано на следећи начин:

Везани стих и матерња мелодија контролисали су емоцију самим тим што су је опточили вајкадашњим болом који памте. Подијељена у три музичке теме или става који се варирају, средње, породично језерце личног бола ширило је своје концентричне кругове на рубове баладе – уназад ка историјској сјети и унапријед ка савременом ужасу – не би ли отуда та ритмичка плетеница одјекнула као гола туга. Једном ријечју, овдје се лични и породични „догађаји“ и „сукоби“ *иоју* у историјском оквиру, а

колективна, национална трагедија кроз породично и лично искуство“ [...] Барем у поезији можеш *бириши* своје претке. *Мршве са живим вежу ваше ниши*, обраћао се пјесничкој сабраћи Шантић. Тако нам наши преци помажу да не залутамо (Ного 2003: 201, 230).

Припадни и неотуђиви духовно-песнички простор у који је Ного загледан чине постојани и непорециви ауторитети, мисли и дела, који се у одсутном тренутку историјског безнађа и потенцијалног искорака у нови дисконтинуитет активирају као окидачи саморазумевања, конкретизације културног идентитета. Из тог разлога Ного не жели да буде само нит „која спаја нерођене са мртвима“, већ настоји да упути на ону нит која смо већ везани за архетипска средишта колективитета, камене међаше Баштине, па према томе и мериторијуме наше савремености. Зато је Ногов рукопис, написан у „духу традиције“, а заправо у духу непрекидног културног памћења, јер је српски језик већ један облик, „фигура“ памћења и традиције. Језик својим аутопоетичким замахом превазилази ограничења историје јер је културно сећање. Управо Ногова непресушна туга за завичајем и жудња за симболичким повратком у завичај којег више нема, већ који мора да оживљава из дубина властите и колективне меморије⁵, указује на то да су културни трагови и песничка предачка линија за Нога само једна етапа

5 Прожимање личног и колективног искуства и историјског бола, као и тематизацију завичаја у Ноговој песничкој космогонији критика је већ увидела и темељно и прилежно образложила. Посебно су инструктивни текстови Драгана Хамовића (Хамовић: 2004, 2011), Марка Паовице (2004, 2013) и Давора Миличевића (2011).

у ходочашћу до Баштине. Јер, Баштина је духовни хронотоп, последња инстанца оплемењеног бића, где се долази до себе или се враћа себи. У Ноговом случају – на аутентичан лирски начин. Бирајући сам своје претке и лирски залазећи у непознате пределе сопственог сећања како би их оживео зарад самоспознаје, Ного демонстрира да лично као колективно памћење није само јунговски несвесно, архетипско, већ свесна, вољна активност („*mémoire volontaire*“). Он неуморно симболички и метонимијски настањује своју прошлост и тако обликује слику о себи и колективу из којег је биолошки и духовно потекао и који му припада: „Ја сам своје претке, дакле, бирао, а онда – као и сваки очајник – тврдио да сам сâм себи предак. Могло би се то звати и *уијехом сирочетџа*“ (Ного 2003: 202).

Баштина:

знање и њеснички њоврашак себи

У есејистици и критици Ного за историју српске књижевности уприличује кохерентну и архетипски укоренењу поетику и поетологију, која баштини исконске, колективне, епске, „мушке“, националне и религиозне наносе, а чији је прворазредни наум да их савременицима приведе у (само)свест о културном идентитету и првотни осећај припадности једном старом и културно и историјски зрелом народу.

А што се прага памћења и најранијег дјетињства тиче, заборавља се да је наша патријархална култура – *култура*, да је наш десетерац високоствелизовани стих, да он памти и библијског и косовског

Лазара, и сузу витлејемску и страшни суд, и да је то памћење у многој нашој колиби до јуче живо било... Све сам ја то, дакле, имао, па изгубио – па *сјећањем и њојањем* чезнуо да вратим. Од колибе крај пута – иза оног мог личног и породичног Великог Потопа – остала је, неким чудом, једино та икона кућног свеца. Изгледа да нам је та икона једина остала и иза Видовдана 1389. У дугој зими мога незадовољства исто као и у глумим суботама нашег дурашног ропства по њој ћу/ћемо *себе њознаваћи*. У поезији и *немашићина јесте баштићина*, па тако, који ово пише – Црни Лазар – стихом и устаје из мртвих (Ного 2003: 197–198).

Ного наслеђе које, бар песнички, треба памтити, мисли као Баштину (аутентичну српску духовност), која је синкретизам хришћанског и паганског слоја, (само)спознаја која ће претрајати цивилизације и културне обрасце. Тај имплицитни постулат код Ного инклинира Хамвашевом универзалистичком доживљају Баштине као врхунског људског сазнања „да живот није самосталан и није једини и није стање независно од осталих кругова бивства. Не само да нема својствене суштине, него је само прилика која се отвара за прибављање суштине бивства“. То знање је „отварање бескраја бивства, и спознаја стања реда вишег од природног стања живота, односно од пуког чулно установљеног света, стање вишег реда стварности које је непрекидно и јесте у животу, и усмерава човеков живот. [...] Баштина, када човеку врати себе сама, васпоставља јединство између речи и чина. [...] Да би баштина могла да човеку врати себе, свевремени човек треба да познаје меру свога свевременог стања. Та мера јесте *основно сћање* (Хамваш 2012: 11–12).

Јасним песничким и есејистичким ангажманом Ного подсећа да баштина човека отупелог од негативног искуства историје и егзистенције враћа својим извориштима, себи у аутентичном облику и егзистенцији. Зато је његова аутопоетичка мисао, с једне стране, постојано загледана у уметничко у књижевности – чак у оно његово артифицијално у ужем смислу и данас готово елитистичко бивство у сонету и везаном стиху – док је, са друге, Ногово самосвесно поетичко послање неуморно одгонетање смисла националне историје и њеног метафизичког сувишка. Тако је његово аутопоетичко проницање у културно наслеђе за историјског човека кореспод-нентно Хамвашевом филозофском и теолошком виђењу вечног човека у историји: „Човек не сме да пориче тренутак у којем живи, како не би изгубио везу са апсолутом. [...] Животу тренутка битно припада религија, зато сваки човек треба да има религију, као што треба да говори језиком неког народа, да припада некој нацији, да живи у неком друштву и породици. Историјска егзистенција је конкретна појава вечног човека“ (Хамваш 2012: 32).

И управо Ногово биће *poiesisa* неопдељиво је од историјског бића. Јер, само песничко биће може осмислити и оправдати историјско искуство. Зато се он и залаже за непрестану загледаност српског човека у актуелни историјски тренутак како би могао да га учита у свевремену стварност и како би га кроз свевременост (која је код Нога архетипска константа) разумео, па тако одолео искушењу историјског пада. А историјски пад, за Нога, огледа се у изневеравању свевремености, апсолута, као баштине, под притиском пролазног и ефемерног бла-

гостања. У посматрању актуелног тренутка и духа времена, Ного види мотивацију за писање:

За поезију и за пјесника свака је садашњост углавном *пошљедне вријеме* – да се добро осјећам, не бих ни писао. Али поезија срећом није на презент осуђена, стих временски стално *најред-назад* вибрира. *Прозодија* је пише Бродски – *ризница времена у језику*, а чим има памћење, стих има и наду. [...] ја [сам] себе ни од чега сачинио и немаштину својом баштином прогласио. Не знам како са даром стојим, али туге имам за тројицу (Ного 2003: 209, 221–222).

Као неко ко је своје предачко упориште одабрао и присвојио сопственим улагањем и преданом интроспекцијом и ретроспекцијом бића властитог језичког кода, дакле, у целости самостално и само-својно, Ногова културноисторијска позиција бива утолико релевантнија за промишљање културно и духовно-историјског самоосвешћивања српског колектива и усхођења ка сазнању националног историјског битка. Да су културна и духовна ретроспекција и предвиђање Ногових метапоетичких састава мериторни за дух епохе, доказује и усамљеност, а надасве храброст, религијски (православно) и национално (српски) профилисаног песника и интелектуалца у време историјски верификоване опште атеизације и националне анестезије српског ентитета у југословенском.

Национално у поезији то је ваљда тај дослух са племеном, матерња мелодија, шифра, код – јединствен језички пречац до наше осјећајности. Национално у говору о поезији можда је она тапија из које се разазнаје да си баштиник баш те културе – та та-

пија се, дакако, не стиче само рођењем, већ је ваља зарадити. Онда не бркаш координате. Онда мјерилима једне не самјераваш другу културу. Говориш изнутра (Ного 2003: 217).

Стално призивајући у поетичко и метапоетичко сећање Косовски мит, Ного фундира духовно-религијску и сакралну димензију у историјски сиже колектива. Та димензија се за њега не може историјски релативизовати, јер је подразумевајућа, апсолутна и правична. Баштина је тако за Нога повратак српском становишту као надцивилизацијској телеолошкој парадигми. Јер, та парадигма, симболички отелотворена у Косовском завету, има повлашћено место у светској баштини зато што успоставља континуитет превласти метафизичког над историјским, пробој вечног у временско, етичког усхођења као витешког чина, што подразумева (пре)осмишљавање пролазног и палог у историјском домену бивства. Јер, у митском времену и простору (поезији) историја се искупљује, а „Косово је, сасвим извјесно, и кад се то одмах не види, наш *Духовно најјиропродуктивнији хроношој* [истакла Ј. А]. Ако су *сеобе* и *геобе* двије кључне ријечи наше судбине, историје и поезије, наше стварности, уосталом – шта су оне друго до косовски рецидив [...] Косово нам се указује као само лице нашег идентитета (Ного 2003: 11–12).

У поезији и историософији време је схваћено као кружно и циклично, а догађаји и ликови су телеолошки маркирани и постварени: „У поезији је сажето и *прије* и *послије*. Она је памтивижек, живо двојство оног *увијек* и *saga*“ (Ного 2003: 9). Нога у поезији, као скромном залогу за вечност чове-

ка рођеног за патњу, одраслог и стасалог у патњи, издваја транспарентни самопрегор телеолошког доживљаја и промисли. Зато је песниково послање оно које реагује на подстицаје свеколике баштине, па је по својој суштини историософско: „Што у српском језику ванредно звуче *Стиари* и *Нови завети*, те *Илијага* и *Огисеја*, то је и зато што се преко вијекова дозивају сличне, условно да кажем, аграрне и пастирске културе. Десетарац је високостилизован стих такве култура“ (Ного 2003: 69).

Истинска поезија се остварује у језичком и лексичком разабрању, пажљивој конзервацији и рестаурацији лексема које су прирођене мишљењу у једном језику, па зато понирању у дубину матерњих слојева, у тајанствене поруке предака, у матицу колективитета, али и у изведби матерње мелодије за савременике, наследнике. Зато је неопходно бременито самозагледање, потраживање себе у целовитости пре пада у историју и пре обезвучавања матерњег у мелодији (в. Ного 2003: 147–148). Ногова баштина израста из освешћене туге због културног и историјског заборав савременог човека, због тога што је одвратио поглед од оних стожера који би га привели смислу и спознању и подсетили га на његову свевременост. Истовремено, самопонирући у дубине узвишене прошлости, која је митска и парадигматична, Ного ће истаћи меру наше егзистенције данас:

Па хајде, загледајмо се у нечије, било чије, али вољене очи, очи наших ближњих, у то првотно и најдубље огледало. Хоћемо ли у тим зјенама – са ореолом око главе – угледати свој или нечији пралик. Можда пралик онога по чијем смо, кажу, подобију

створени. Срби су кроз крупне, немањићки плаве очи Светога Саве прогледали. А послије косовско-га полома гледали су и памтили шта су некад били чарним десетерачким, понекад и спљачким очима потоњих Вукових пјевача, очима које су се слиле у пантократоркси строг Његошев поглед. Бранкове, Змајеве, Ђурине и Лазине, па Војислављеве, Јованове, Миланове и Алексине, Владислављеве, па Милошеве, Расткове и Момчилове очи, а онда, по вољи вам, додајте, рецимо, Васкове – „Откуда твоје очи на лицу моме, анђеле брате“ – све до дана данашњега, очи Стеванове и Матијине... Премда различне, све су то исте очи у неку даљину загледане. А да их није, ко би нас опјевао и оплакао. Опјевати и оплакати – те двије ријечи у српској поезији имају исто значење. Јер да тих очију није, узалудна би за нас била љепота дјела Господњег. И, у обрнутој перспективи, да није Недреманог Ока, Ока Свевидећег, које есхатолошким, крајњим смислом све обдржава, и у коме се, као у врховној зјени, све хармонизује – јер се Дјело огледа у свом Творцу, јер и када спава, Недремано Око спава отворених очију – узалудна би била људска вјера у Христов други долазак и нетрулежност оне последње стварности. Добро је већ у овом животу видјети своје ближње обасјане оном свјетлошћу. Загледајмо се једни другима у очи. Неће љепота – већ ће сузе, и сузне молитве, спасти свијет. Добро је док сузе постоје (Ного 2003: 144–145, 186).

А у модерној поезији, песник поетички самовешћено као своје узоре и „оријентире“, али и сапатнике у потрази за траговима српске духовности, препознаје Стевана Раичковића и Матију Бећковића, бивајући свестан да су дометима својих рукописа и културноисторијском и духовном мисијом ови песници постали учитељи многим српским ствараоцима:

Једнако у поезији и у моме животу – ако то није плеоназам – Стеван Раичковић има повлаштено мјесто. Откада сам Дрину пребродио – а и прије – он је та непатворена мјера тачности и истинитости и духовне независности без којих се у зрелости и не може писати лирски. Раичковић је данас наша лирска парадигма [...] Бећковић је данас наша епска парадигма (Ного 2003: 151, 157 и Ного 2013: 324–325).

У Ноговом поетичком и естетичком напору комплементарна су два принципа: историософски, релативни, вертикални у теми, мотивима, фигурацији, идеји и језику, али универзални, апсолутни, хоризонтални у форми и презентацији. Према истом поетичком и идеолошком систему, Ного абеларовски мири оба приступа проблему универзалија: реалистичко и номиналистичко, чинећи их дејственим у поезији и поетичкој аутореминисценцији.

*Нојова философија њеснишћива
као чувара башћине*

На темељу спознања смисла поезије као баштиника непролазних духовних вредности, Ного ће промишљати и сопствено стваралачко искуство. Есеј „Општа места“ из књиге *Сузе и соколари* представља есенцију аутопоетичког вјерују, истинско задирање самосвесног песника у смисао и моћ поезије. Она почива на трима начелима – *џамћивеку*, *џалимјесетју* и сакралном симболу *Недреманој Ока*, на елиотовском односу традиције и индивидуалног талента. У њој се сустичу културолошке и

естетичке контемплације о памћењу језика, вишку звучања, значења и симболотворности поезије, о њеној свевремености. Јер, „лирика слави чудо људског постојања као дар божји, као чисту радост живљења, а истовремено тугује над људском пролазношћу. Њена је туга радоснотворна“ (Ного 2003: 182–183). Због снаге памћења, уметност је заправо „умјешност¹ наслеђовања, умјеће слагања слоја на слој, баш као у фрескосликарству, кад испод новог пробија стари рукопис“ (Ного 2003: 183). Зато ће непоколебљиво подвући магијску, а заправо, теургијску моћ лирике. Поезија је за Нога прворазредни животодавни принцип који човека може винути у свакодневици непознате духовне висине. А њих захваљујући сопственој баштини може постићи српски песник (в. Ного 2003: 184, 186). Ного верује да је језик она баштина која најбоље артикулише духовне изазове, јер носи поруку предака и памти, док је у Хелдерлиновом и Ђоговом „оскудном времену“ стих „што и платно боланом дојчину“ („Да се наше речи не размину“).

Управо се у оданости предачком искуству, доследности ставу да је поезија одговор на историју, крије и разлог Ногове привржености чврстим песничким формама и везаном стиху, као упориштима песничког језика. Међутим, обликотворни принцип песничке мисли и духовне позадине неotuђив је од иманентно поетичких премиса које верификује целина Ноговог опуса. А песничка и идеолошка замисао израста из песникове потребе да се имплицитно или експлицитно дозива са поетичким источницима, да пева традиционално „на нов начин“ и да учини транспарентном везу са ду-

ховном баштином (в. Ного 2003: 203), неуморно се враћајући кући „по жеравицу речи“.

Десетерац као усмено наслеђе које носи магијски код српске историје и као стих који најверодостојније може пренети смисао колективне историјске свести и културног идентитета, Ного претпоставља другим могућностима. Десетерац је мера, екстракт српске историје, баштина, знање која траје. Њему се повиновати је послушање и изазов песника:

Отуда моја бјексџва од њисања... [...] Десетерац је калуп за српску осећајност, писао је Андрић... Тај код уграђен је у наш архетип. [...] Чак и када је дегенерисан, у оном што је главно, десетерац не греша. Снажним, примордијалним обручима држи нас да се не њросџемо [...] Ти опиљци велике поезије, као жишке, сјајкају у помрчини – час Његош, час Змај, час Шантић, рецимо – као она заветна предаја која спаја век са веком и човека са човеком (Ного 2003: 193; Ного 2014: 88–89).

А поред усменог предања, Ногови саговорници су и припадници писане нововековне и модерне српске традиције, па је директна формална веза са њиховим песничким гласовима сонет. Отуда је сонет Ногова „апсана“, добровољно песничко заточеништво и служба⁶. Јер ће само у таквој служби посвећености кроз његов песнички глас проговорити класици српске баштине:

6 Никола Кољевић ће тачно приметити да је у чврстини песничког облика Ного могао да песнички уцелови своје биће као у детињству (Кољевић 1978: 253).

Сонет је опет, као најстрожи поетски облик, био вољан да окупи моју избежљивост и раздешеност. А пошто ја и иначе волим да спрежем неспојиво, „овце и курјак“, у задату форму сонета сасуо сам нека епска – а богме и сасвим лирска – предачка али и сопствена искуства, и то је понегдје, изгледа, довело до оних *комешаја* који ослобађају извјесне језичке енергије. [...] Сонет – то је читав роман у четрнаест стихова, а рећи тај роман Милијиним, Његошевим или Матијиним десетерцем – ту би ласери стихова пробушили и хартију и панцире. Ето, такви су ми интезитети на памети. (Ного 2003: 193, 203).

У сонету за песника је јединствена онтологија у којој је могућа објава уметничке истине наспрам историјског кривотворења. Инспиративна је зато философија и драматургија сонета коју формулише, а у којој сагледава драмску тензију и пренапрегнутост лирске артикулације живота. И управо зато што је „неприродан, изразито вјештачки облик – таква је читава поезија, уосталом“, изазов је „учинити га тако растреситим и гипким, да они којима говорим и не примијете да је сонет – то је врхунац нашег заната, наше обмане, такорећи“ (Ного 2003: 161–162 и 228–229). С друге стране, Ного ће и у древном дистиху покушати да постигне ону снагу културне меморије која је неопходна за песничко оплемењивање стварности: „Ја се сада увезујем од бедара до витих ребара – дистихом. [...] Трагам за тим првотним ритмовима и разроким сликама, а истовремено покушавам да пренем древне словенске и ранохришћанске магле које је тај дистих упио и запамтио“ (Ного 2003: 194–195).

Песник непрестано жуди за лепотом и савршенством, за трачком смислотворне енергије, као

одраза Вишњег, који се у поезији, ако ништа друго, може наслутити. Јер, песник стваралац још увек може да сагледа Божје дело, да интуитивно осети Његову поруку са искреном патњом над историјом и човечанством, чистом патњом која може искупити човека:

Необично је то осећање да нам лепота, као постићење, долази са врховне адресе. Ако се Бог кроз све ово пројављује, смемо ли се упитати је ли он творац и ових што нам ово раде. Или су и Бог, и Срби, и моја утрљана туга, и сузе, и старинске риме – анахронизам. И ја сасвим анахроно у том ритму ридам, преплављен старинском радошћу што све ово што је одвајкада још увек постоји. Па ће моја туга, у овом облику и језику, можда бити *радоснотворна*. Бог се пројављује у хиљадама неисцрпних и ненадмашних облика, и човек, срећом, још увек има очи за те красоте. А ускоро их, можда, неће имати буду ли се, као што јесу, осилили неовлаштени намесници на земљи. Уверен сам да има наде док има суза. Сузе ће, а не лепота, спасити свет. Шта је лепота без суза (Ного 2014: 143–144).

Лепота Сузе се оваплоћује у стиховима, као контрапункту логосној суштини стварања: „Можеш ли нас Сузо спасти од овога / Чему рукописац још не нађе име // А ако си Слово творило и ово / Сузну ће молитву срицати разроко / Горе и кад спава Недремано Око / А доле двојничко око песниково“ („Разроко“). Отуда и песникова сентенца да су губитништво и пораз синонимни са песништвом (Ного 2014: 54). Отуда усменост, чекање да „се слике *слију* и ритам *зјусне*“, како би биле вредне записивања „хијероглифа“ интимног „незадовољства“ (Ного 2014: 15), али и жеља да се пева веза-

ним стихом. Јер, везани стих је формално-стилско сведочанство ропства српског народа као темељне одреднице његове историје, која је ослободила његов дух за снажну поезију и висину истине. Ного ће зато истаћи древност поезије која је увек и свуда, као неотуђиви део баштине свеколиког човечанства, имала терапеутску и просветљујућу димензију: „И када очајава, пјесник се нада да ће нас стихом заклонити од урока. Могли бисмо тај пјеснички парадокс, ту негативно речену љубав, испробати, не само на ономе шта сањамо, већ и на овоме шта нам се догађа, и провјерити можемо ли ружећи – соколити“ (Ного 2003: 210).

Ного је врли посвећеник и верник поезије, њене аутономне духовне стварности која је боља и племенитија од историјске. Песникова истинска нада почива на уверењу да је предање остварљиво у поезији, испеваној на кодираним српском језику, јер „небеско царство није на небу већ у поезији, а Небеска Србија, патетично казано, станује у српском језику“ (Ного 2003: 217). Баштина је, дакле, поезија и језик. Њима треба радо и поносно служити. Будући да је одабрао да служи поезији и да је декодира кроз време, осветљавајући и рационализујући њене дубинске наносе, Ного експресионистички пркоси оним поетикама које су усмерене само на репрезентацију властитог тренутка и епохе. Супростављајући се њиховим стандардима и естетичким парадигмама, Ного отворено и прозорљиво показује које ће вредности преживети време и крај историје. По својој идеологији је тако његова иманентна поетика у етимолошком смислу авангардна.

Песничка мисија је заправо искрена посвећеност одржавању континуитета културне историје српског народа, али и очувању исконског идентитета, који би требало да предупреди „дух самопоричања“ новије историје. Посвећена суштина Ногове песничке делатности крије се у сентенци Беле Хамваша да „не пресуђује стварни садржај дела, него посвећена суштина делатности“. Ного је сужањ чији ланац *йева*, хердеровски свестан да певајући служи нечему што је много веће и трајније од појединца и духа епохе. Онај који своје дело посвећује колективу како би му кроз уметност речи подарио сакралну димензију његовог историјског трајања, постаје субјект делатности, односно – универзалан човек. А универзални човек се у модерно доба оваплоћује у уметнику. Уметнички стварајући у име српског колектива и за српски колектив, Ного ствара ради целог човечанства. Због те посвећене делатности, која је у својој смислотворности и целисходности култна, он није само песник и мислилац културе, већ уметник духовности.

Цитирана литература

Asman, Jan. *Kultura pamćenja: Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Preveo Nikola B. Cvetković. Beograd: Prosveta, 2011.

Jerkov, Aleksandar. „Imanentna poetika“. U: Dragan Stojanović (ur.). *PH;: Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*. Beograd: Filološki fakultet, 1997, str. 9–27.

- Кољевић, Никола. „О Петровићу, о Ногоу, о Бећковићу“. *Иконоборци и иконобранишљеи*. Београд: Нолит, 1978.
- Паовица, Марко. „Из бола даворије“. У: Рајко Петров Ного. *У долу шушии јечам: Девей сирофа једне иовесии*. Нови Сад – Подгорица: Orpheus – Књижевна заједница српског националног вијећа, 2013, стр. III – LIX.
- Перишић, Игор. *Гола ирича: Аутобиоешика и историја у Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша, Новом Јерусалиму Борислава Пекића и Фами о бициклистима Светислава Басаре*. Београд: Плато – Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Хамваш, Бела. *Хришћанство: Scientia sacra II*. Предео Сава Бабић. Београд: Драслар партнер, 2012.
- Хамовић, Драган (ур.). *Рајко Пеиров Ною, иесник: зборник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2004.
- Госић Вукић, Ана (ур.). *Поезија Рајка Пеирова Ноја: зборник радова*. Приредио Станиша Тутњевић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011.

Извори

- Ного, Рајко Петров. *Сузе и соколари*. Београд: Београдска књига, 2003.
- Ного, Рајко Петров. *Зайиши шо, Рајко. Зайиши и найиши*. Београд – Билећа – Гацко: „Филип Вишњић“ – СПКД „Просвјета“, 2013.
- Ного, Рајко Петров. *У долу шушии јечам: Девей сирофа једне иовесии*. Нови Сад – Подгорица: Orpheus – Књижевна заједница српског националног вијећа, 2013.

Ного, Рајко Петров. *С мене на ушћај: Ремоар*. Београд – Торонто: Српска књижевна задруга – Источник, 2014.

Jana M. Aleksić

NOGO'S INHERITANCE AND 'CAPTIVITY'
Rajko Petrov Nogo's metapoetics as autopoetics

Summary

This paper represents an attempt to clarify several aspects of Rajko Petrov Nogo's poetics, metapoetics and literary aesthetics. His poetic (self) consciousness is based on a specific reflection and the culturally coded, (un)consciously poetic shaping of personal and collective identity. In his implicit and explicit attempts to clarify his own poetry, offer a kind of manifest, to share his cultural and political vision in essays, literary criticism and memoir genre: *Tears and falconers* (*Suze i sokolari*, 2003), *Write that down, Rajko. Write down and write up* (*Zapiši to, Rajko. Zapiši i napiši*, 2013) and *By fits and starts* (*S mene na uštap*, 2003), Nogo outlines a recognisable inherent poetics within the recent history of Serbian literature. His poetics and poetology retrace the primordial, collective, epic, "masculine", national and religious layers. The poet wants to transform his heritage poetically, in order to achieve self-knowledge and understand the meaning of poetry and history.

III

Давор Миличевић

Епархија канадска, Торонто

dvdmilicevic@rogers.com

ПЈЕСНИК НАЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ
– Интертекстуалност и ауторова намјера
у пјесништву Р. П. Нога –

Апстракт: Тражећи основу Ноговог пјесничког израза у свјесном окретању ка националној традицији, текст ревалоризује идеју ауторове намјере као кључне поетичке категорије из које слиједи интертекстуална димензија пјесниковог дјела.

Кључне ријечи: ауторова намјера, интертекстуалност, традиционално, национално предање.

1.

Однекуд се у нашој свијести, вјероватно због учесталости књижевних мода претходнога вијека и силине којом су се наметале, усталило увјерење како о поетичким питањима, кад је о пјесницима ријеч, имају право да се оглашавају само рушитељи традиције. Иза буке и бијеса превратничких повика тешко се у књижевној повјесници новог вијека, и нашој и свјетској, упркос Елиотовом упозорењу, допире до тихог поетичког гласа оних који су остали пјесници *и након своје двадесет и ње*. Наш поглед

једноставно није изоштрен на маргине књижевних рукописа оних који су се усудили да оно што им је претходило свјесно узму као мјеру ствари и да се својим стваралачким чином *сīаве међу мрīве*; остају нам нечитљиви записи различитих формата са печатом аутопоетичког свједочанства, чија нас зрелост позива да иза сваког новог склопа ријечи на папиру трагамо за оним старијим, претходним слојем над којим се те нове ријечи дограђују и чијој присутности дугују чврстину и разиграност.

У српском новом књижевном вијеку ову скривену интонацију наћи ћемо у многим успутним запитаностима код Дучића, а поготово код Андрића, у размишљању о „Његошу као трагичном јунаку косовске мисли“ и још подоста његових „знакова поред пута“. У нама још ближем времену, у запажањима теоријски усмјерених и академски доказаних Јована Христића и Слободана Селенића, једнако као и у гномским филозофским формулацијама Гојка Ђога; у надахнутим бесједама Матије Бећковића, у есејистичким, јасно сроченим иступима Драгана Хамовића, па и оним из сасвим другог плана Ђорђа Сладоја, а поготово у сеизмографски прецизним одразима стваралачких преиспитивања Ивана В. Лалића. Окренемо ли се овим ауторима и њиховим свођењима рачуна са собом, одједном ће нам се указати нешто другачија слика самосвијести српских стваралаца претходног вијека од оне на коју смо навикли. Јер у сваком од ових поетичких созерцавања, национална књижевна традиција се открива као најкрупније културолошко питање вијека, као „демаркациона линија“ (Кољевић 1978: 14) у односу на коју су поменути аутори, и поред

наглашеног истраживачког импулса и поетичке радозналости – или, можда, баш захваљујући тим својим особинама – ипак јасно груписани на страни окренутој непоколебљивој одбрани баштине.

Бритки и надахнути есеји и, у посљедње вријеме, мемоарски записи Рајка Петрова Нога могу да послуже као драгоцјен примјер реченога. Драгоцјен, јер је о једном од најзнатнијих српских пјесника посљедњих пола вијека ријеч, али и зато што се та *знајћносћ*, у поетичком смислу, зачала управо на свјесном заокрету према националној традицији у тренутку када је, и из сасвим некњижевних разлога, изгледало да јој је жива пјесничка ријеч, бар за дуже вријеме, окренула леђа. Ногови есејистички и прозни излети нису тек добро осмишљење и утемељене интерпретације српског књижевног наслеђа. У њима се огледају и сопствене стваралачке недоумице и опредјељења која овог пјесника, у потпуном складу са оним што чујемо у његовим стиховима, утврђују у намјери да његов пјеснички глас нађе одјека у *дубинама културе*, а читаоцу помажу да у накнадном погледу на Ногово пјесништво уочи константу његовог дослуха са традицијом.

Чак и у младалачком бунту, у својим првим пјесмама, гдје је све успјенушано од превратничког „зеленила мржње“, Ного је заправо чврсто ушанчен у традиционалном. Од оног најосновнијег, од прве ствари која се чита, од ауторовог имена. То што је Рајко, и када је у тој експлозивности наизглед и свачији и ничији, засигурно *Петров*, може лако да се преведе у пјеснички контекст – и када пуца „у срце Европе“ неопозивим гестом побуњеника, „страшно, из публике, с лица“, он то чини у првом лицу

множине показујући тиме да ипак припада некоме – а преко тога и у поетички, у признање „бившег јакобинаца из шездесет осме“ да „само рђави пјесници не подсећају ни на кога“ (Ного 2003: 230).¹ Отуда, у зрелим годинама, и она претходно назначена а пјесниковим личним искуством освештана тврдња да је једно „кад нечији глас одјекује у некој, макар и препуној дворани, а сасвим друго када се чује у дубинама културе“ (Исто: 189).² Неће ли се у јавно изнесеном *креду* који потврђује да га тек наслањање на туђи текст чини својим, у ствари, и оцртати лук личне Ногове поетике *од рајковања до њприслуживања*? И неће ли нам се у крокију тог записа – ако само желимо да проширимо критички фокус и упустимо се у досљедно и поштено уопштавање – указати профил цјелокупног модерног српског књижевног тока? Тока чију ће битну поетичку компоненту представљати управо ауторова намјера, његов свјесни однос према традицији, према избору текстова на који се позива и које његово дјело призива.

2.

Али зашто да вјерујемо пјеснику када говори о сопственом поетском чину, о чуду пјесничке ријечи чијег механизма и не мора бити свјестан и чију дјелотворну моћ таквим говором прије може да раслаби неголи да је изоштри и оснажи? Ако ни због чега другог, морали бисмо бити скептични због могућег

1 Разговор са Слободаном Зубановићем и Михајлом Пантићем.

2 Разговор са Николом Кољевићем.

пјесниковог сујевјерја – да тајну ипак не смије ни-
коме да ода – или пак због тога што нас, омађијан
одразом сопственог лика у који је загледан, и не
хтијући заводи на странпутице књижевнокритичке
немушлости? „Теорија је ташта дисциплина“, упо-
зорава њен добар зналац (Кригер 1978); шта тек
бива када се, као предмет проучавања, у њој зрцали
сопствено „ја“.) Или једноставније: зашто да се уоп-
ште бавимо питањем ауторове намјере, када се у
протеклих стотину љета све оно што се искристали-
сало као значајно у науци о књижевности стицало
да саму ту намјеру као предмет проучавања диск-
редитује, а на крају да из званичног списка својих
легитимних тема прогна и самог аутора као њеног
носиоца? (Пут од установљавања *инџенционалне*
зблуде као званичне књижевнокритичке јереси
до проглашавања *смрти аутора* заправо је сасвим
праволинијски, упркос честим лутањима оних који
њиме ходе, и без обзира на збуњујућу шароли-
кост околног теоријског пејзажа: видјети Wimsatt,
Beardsley 1954 и Barthes 1956: 5–6).

Одговор на ова питања нуди нам се у погледу на
наличје те књижевнотеоријске моде, тачније у опа-
жању да се прогон аутора и његове намјере у науци у
књижевности примио „из историјских а не логичких
разлога“ (Хирш 1983: 31), као реакција на позитивис-
тичке приступе тумачењу књижевности на прелому
два претходна вијека. Додатно, ваља примијетити и
то да се у упорном кретању овим правцем заправо
опет дошло до ситуације стране природе књижев-
нога дјела, јер се у том „одушевљењу за повратак
ономе што текст казује није уочавало управо то да
текст мора да представља нечије значење, ако не ау-

торово, онда критичарево“ (Исто 21–22). Нисмо ли се, прогнавши аутора и исмијавши и саму помисао да се бавимо његовом намјером у тумачењу значења текста, заправо претворили у тумаче својих учитавања? („Лакше је допевавати и учитавати“, каже, видјећемо касније, у тек нешто другачијем контексту, и са примјереном иронијом Ного.)

Можда је зато најбоље ово питање разумијевања и тумачења ауторове намјере посматрати тако што ћемо само дјело поставити као оквир унутар ког се та намјера показује и провјерава. Дакле, на размеђу намјере као личног, приватног почетног импулса и језичког чина као симбола, што ће рећи јавног, општег добра.

Примјер и поука друге врсте овдје није на одмет. На путу за Емаус, читамо у јеванђељској причи, а и слушамо на литургији, баш у оном периоду између Христовог славног Васкрсења и Педесетнице, дана који означава установљење Цркве, сљедбеници Христови – двојица од оних који су Христа пратили и проповијед му слушали – када их васкрсли Господ сусретне и придружи им се, не препознају га: „А очи им се држаху да га не познаше“ (Лука 24, 16). И тога дана ходали су са њим од Јерусалима до Емауса, и он им је о својој науци и мисији опет оним истим ријечима говорио – „од Мојсија и од пророка казиваше им што је за њега у свему писму“ (Лука 24, 27) – али узалуд. Познали су га тек онда када је за вечером преломио хљеб, као што их је учио да чине, и дао им га. „Тада се њима отворише очи и познаше га. И њега нестане“ (Лука 24, 31). Христа, оног са којим су најнепосредније живјели, могу сада, када се Васкрсењем објавио цијеломе свијету, да „познају“ само

у јавном чину, и то по цијену да га, истог тог тренутка, изгубе онаквог каквог су га само они знали. Христос поново постаје њихов, и не само њихов, у чину ломљења хљеба, али тај јавни, симболички чин, значи и поништавање оне личне димензије познавања свог учитеља: „И њега нестане“.

Када ауторова намјера излази из забрана приватности и када се заодијева рухом пјесничког облика, наш једини избор је да за њом трагамо поштујући законитости форме коју је задобила. У овом трагању све оне референце које нам нуди сам аутор, све оно што знамо или мислимо да знамо о његовом односу према стваралачком чину – све то може бити драгоцјено. Али сва та сазнања добијају печат легитимности једино у провјери која намјери прилази искључиво као књижевној чињеници. Другим ријечима, на нама није да откривамо ауторов почетни импулс, да ријечи у стиху разграђујемо не бисмо ли дошли до тог иницијалног замаха из којег је све потекло. На таквом путу највјероватније бисмо расули и бесповратно изгубили ријечи које су нам биле понуђене а да аутора не бисмо ни познали. На нама је да тај импулс из којег све потиче препознамо као пресудну литерарну обликотворну силу, као ону *милости уобличења* коју спомиње Ного и чијим дјеловањем ауторов доживљај свијета постаје читљив за друге, постаје дјељив са читаоцем. Као означавање и уобличавање којим нешто што је лична чињеница постаје јавна ствар; знак који омогућава *чин препознавања*³ између читаоца и аутора

3 Не мислим да ће Ранку Поповићу бити мрско стављање синтагме наслова његове књиге у овај контекст (Ранко Поповић, *Чин препознавања*, Бањалука, 2009).

и који није ништа друго него својеврсно дијељење хљеба са пјесником, заједничко учешће у акцији ријечи којом је обликован његов свијет.

3.

Намјера као валидна поетичка компонента у Ноговом пјесништву открива се најприје у његовом наглашеном инсистирању на „првим значењима“. О томе смо већ подробније говорили – како пјесник овим готово атавистичким страхом да се прво значење не осјени каквом двосмисленошћу тежи да гарантује вјеродостојност личног искуства (они чувени Ногови „документарни детаљи“), али и о томе да је итекако свјестан да тек таква прецизност и чврстина омогућавају том личном искуству да постане грађа којом аутор може да досегне високе надличног, без бојазни да ће се његова ријеч у том израстању расути у низу приватних читаочевих асоцијација (Миличевић 2011: 105–120).

Ово је дио Ноговог најдубљег порива када је ријеч о његовом укупном односу према језику и пјесништву. Његов осјећај сродности са пјесницима по националној историјској вертикали добрано је заснован управо на чврстини њихових дословних, буквалних значења, а то ће потврдити и његово тумачење других аутора. Нека нам о томе посвједочи и овај пјесников запис, гдје се иза поруге студентима *свејске* и стручњацима *домаће* књижевности, крије лекција из неопходности познавања дословних значења као темеља било каквог даљег разговора о поезији:

Био сам, није да нисам, на тој легендарној светској, и то на постдипломским студијама. Присећам се како сам пред оснивачем те катедре – Чајкановићевим студентом и асистентом, професором Војиславом Ђурићем, кога смо звали Зевс – и пред студентима, наравно, говорио о песми „Патка“ из циклуса „Списак“ Васка Попе. О бившем Панонском мору, где се у прабини која је иза мора истала, не смеју рибе, а рибе се смеју кад се у води окрену, па се сунце одбије од њихов бео трбух; о гегавом, паткастом ходу, који је давно формирала вода, па се тај траг ишчезнулог, давног, воденог завичаја наглашено види док хода по копну. Зато у боковима носи немир вода. Говорио сам и о Паскаловој трски која мисли, дакле човеку, у паткином случају чобанину, који на трсци има камцијицу којом швићка, и тако чува јато патака – ква, ква, ква – по Попином Банату у коме патка никада неће умети да хода / као што је умела огледала да оре. Огледала воде. Воде иза које остају бразде док плива. Професор је климао главом. Није имао примедби. Вели да је задовољан што једноставно дешифрујем прва значења. Наши критичари умеју све, али не и да откључају управо тај први, конкретни, буквални смисао. Лакше је допевавати и читавати... (Ного 2014: 81–82)

Ногово пјесничко сазријевање заправо и јесте ширење кругова духовности у које се та његова прва значења могу удјенути. Непосусталост првог значења у новом контексту гарант је његове нове озрачености. Али исто његова постојаност чини да сам тај духовни оквир пред читаоца искрсне жив и узбудљив.

Ногова прва збирка јесте устрептала жеља да своје искуство понекад и преким путем пренесе читаоцу. У другој збирци, *Зверињаку*, то лично

искуство је, као што је критика већ примијетила, добило свој објективизиран облик. Мање је инсистирано на начину на који је то учињено, на нечему што би се готово могло назвати *стилским вјежбама* из паралелизма „првих значења“ – оних документарних, личних, и оних које према њима успостављају фигуре Ногове необичне менаџерије. У *Безакоњу* пјесник је отишао пресудан корак даље. Документарност сопствених страхова овдје више није дата на поређење; она је сада нераскидиво везана са ткивом цјелокупне творевине, постаје дио свих призваних културолошких слојева, од епике и народног предања па до сонета који овдје добија сасвим нову употребну вриједност. Све што се послије у Ноговом пјесништву дешавало, било је потврда тога да је, како сам то пјесник каже, он „Косово у кући имао“. *Лазарева субота* и јесте такав спој личног и предачког, косовског бола, у којем дамар једног не може да пулсира без одјека оног другог. А из такве духовне позиције у стиховима се може ићи још само до врло свјесног и педантно разрађеног постављања православне духовности као поетичке основе својих стихова (*Негремано Око*), или крајње заостреног културолошког преиспитивања сопственог (и туђег, паразитског) идентитета које израста у говор у име цјелокупног националног наслеђа (*Не шикај у ме*).

Тако се око чврстог језгра „првих значења“ постепено, из збирке у збирку, стварало снажно гравитационо поље у чији домашај су улазили све шири кругови националне духовне традиције. И та органска повезаност двије крајности Ноговог израза – почетне семантичке прецизности која означа-

ва најличнији доживљај свијета и кључних симбола цјелокупног српског наслеђа – представља пресудну обликотворну особину његовог пјесништва. Оцртати лични бол на мапи општег српског усуда, повезати коте личног и предачког искуства – то је поетски задатак којем је пјесник посвећен у сваком свом стиху, из пјесме у пјесму, из збирке у збирку. Да се ради о насушној потреби може да потврди и примједба да је Ногово освајање косовских симбола као централног дијела његовог пјесништва било и дуго и постепено (иако је, да поновимо, *Косово у кући имао*), и да им се он приближавао „опрезније, суздржаније, можда и мучније, али свакако доследније од неких других песника“ (Петковић 1989: 49). Неће ли и ово опажање – поготово што долази од критичара који је и сам опрезан у својој анализи и суздржан у изрицању судова – упутити на тврдњу да је ријеч о процесу који је само продужетак оног почетног инсистирања на „првим значењима“, дакле природно одредиште у којем ауторова намјера налази своје испуњење? И неће ли и сам тај *чин ирејознавања* између критичара и пјесника, чин откривања суштине пјесникове поетике, већ садржавати тврдњу да се освајање предања на начин на који то ради Рајко Петров Ного поставља као специфичност савременог српског пјесништва?

Јер овдје није ријеч само о томе да на путу освајања све ширих предјела српског културног наслеђа Рајко Ного за читаоце активира цјелокупно национално предање (не само своје непосредне и нешто даље књижевне претходнике, и не само оне који долазе из сфере писане ријечи, него и дубоке слојеве наше националне свијести похрањене у ус-

меној па и ванкњижевној традицији, све оне наслаге старог хришћанског и претхришћанског времена наталожене у српском националном бићу). Сви ти призвани слојеви појављују се и пројављују у Ноговим стиховима као жива и животворна ријеч, итекако актуелна и сасвим кадра да допринесе преобликовању личног искуства у овом времену. Цјелокупно наслеђе у свој својој разноврсности, другим ријечима, бива призвано као текст, али та ширина записа није остварена, како то прописују савремене књижевне теорије, захваљујући *смрши аутора*. Напротив, интертекстуалност као битна компонента Ноговог пјесништва продукт је ауторове присутности, неопозиве снаге његовог гласа. Она се, заправо, у Ноговој поезији показује као различје ауторове намјере, нешто што од те намјере зависи и од ње не може бити одвојено. То и јесте специфична особина српске новије поезије, тачније оног њеног дијела који је свјесно окренут традицији, у односу на доминантне трендове свјетског пјесништва које је посљедњих деценија стасавало под примјетним диктатом теоријске мисли, тачније оних ставова чију је доминантну црту представљало увјерење да је ауторово присуство баласт у откривању и тумачењу бескрајне изукрштаности текстова која се пред читаоцем у сваком дјелу отвара. На примјеру Ногових стихова то слово разлике се понајбоље учачава и чита. Зато и опробана методологија приступа интертекстуалности као неконтролисаној семантичкој разиграности различитих и често разнородних текстова која у заграде ставља и сваку помисао на аутора и ауторство, овдје бива потпуно неприкладна. Испразност детекције, иден-

тификације и класификације призваних текстова, па и њиховог накнадног, ма како имагинативног довођења у међусобни однос, тешко да може да се сакрије и иза маске најфиније *учености*.

Како искључити аутора из једначине значења текста када смо суочени са поетском ситуацијом какву, на примјер, имамо у пјесми „С Божјом помоштију сам“ из збирке *Не шакај у ме*. У овој пјесми Ного директно са каменог стећка из 14. вијека на хартију преноси цијели надгробни натпис и потписује га, уз наше прихватање, као свој. Једино у чему пјесник интервенише јесте одређивање граница стиха и додавање врло кратког записа свог обновитељског посла у два стиха на самом крају. Довољно да пристанемо на његов глас као аутентично јемство за упокојену Полихранију:

В име оца и сина и светаго духа
Се лежи раба божија Полихранија
А зовом мирским госпоја Радача
Жупана Ненца Чихорића кућница
А невеста жупана Вратка
И слуге Дабижива и тепчије Стипка
А кћи жупана Милетана Дразивојевића
А казнацу Санку сестра
А постави си белег њен син Дабижив
С Божијом помоштију сам
Својми људми
В дни господина краља Твртка
А обнови овај ту дијак днес
И род и помози бог.

Како тумачити ове стихове а тврдити да ауторово присуство значи наметање ограничења тексту? Како, када пјесников глас овдје, у контексту

збирке, јемчи за цјелокупан дио националне баштине, не само књижевне, који је већ био подобро удаљен од нас, свједочећи о пукотини у компактности наслеђа кроз коју је могла да исцури и непозивост немањићке прошлости једног поднебља и његова православна духовна основа. Ко нам то, ако не пјесник, својим гласом и својим присуством, омогућава да безболно прелазимо границу између књижевног и некњижевног, да без икаквог отпора у исту раван поставимо запис који означава најелементарнији животни садржај и превођење тог записа у дјело фикције и поетске имагинације? Без пјесниковог гласа остала би нијема и Полихранија, и сви они други у које је *шикано*. Аутора је овдје немогуће одстранити. Камен и пјесник, у „лишају и ранама“, како каже Ногов стих, постали су једно. И у тој испреплетености гласова, чак и када су, као у овој пјесми, унисони, огледа се Ногово увјерење у спасилачку моћ пјесничког језика. Не само због тога што тим гласом аутор брише „пухор тишине и таме“ са заборављених судбина и отуђене баштине него и због тога што њиме истовремено потврђује и обзнањује своје присуство.

4.

„Свако је тотално напијање једна мала смрт“, каже Ного позивајући се на *учене* а свакако и на личну увјереност у „прво значење“ овог исказа. Постоји у Ноговим записима, у његовим *ремоарима*, описано једно слично стање, када се човјек доводи у ситуацију доживљавања „мале смрти“ – стање пред писање књижевног текста. И о томе могу да

посвједоче понеки од *учених*, а Рајко Ного и за ту страшну драму има прецизно прво значење, опет у облику документарног детаља: *бекство од њисања* („Порезаћу се ако узмем оловку. Ослепећу од белине хартије“, Ного 2014: 13).

Како њисајши, као да се увијек пита пјесник, и како написати *Срба гостијан стих*? Што је за овог аутора једно те исто. Јер пред њим је увијек једна те иста пређа по којој ваља разабирати нити. *Памћивек и њалимјесет*. (Ето још једног призваног значења под које Рајко Петров увијек може да се потпише.) Баш као што може у том *бежању од њисања* као своју наглас да изговара реченицу коју је „у нечијем туђем и неvezаном разговору нехотично чуо: „У ледну сам се кошуљу обуко“ (Исто: 14). Ево, на примјеру *кошуљице*, како намјера као поетичка категорија може да се препозна у свим својим видовима. И као „прво значење“, и као одјек тог личног доживљаја на најширем националном духовном хоризонту и, коначно, као потврда пресудног, спасоносног присуства пјесниковог „ја“. Најприје као „прво значење“ иза којег не стоји само широко асоцијативно поље лако дјеливо са читаоцем, без обзира на могућу разноликост индивидуалних искустава – то што та кошуљица води до „призора из најранијег дјетињства, до тељења крава и јагњења оваца, до кошуљице коју са младунчади згуљују и зову је пометина“ (Исто: 14). Пресуднија од тога је документарност доживљаја за који знамо и из других Ногових стихова: „На ђурђевдански пут пртином кући са славе код Сарића када сам, дететом, угрејан ракијом заспао у снегу, у мекој, угодној, присној кошуљици од снега...“ (Исто: 14). Но све то бива књижевно ирелевантно док не до-

бије одјек вриједан напора и ризика да се лати оловке, а који, нимало случајно, долази са спознајом да је у оживљавању ових ријечи неопходно, још једном, наслонити се на туђи глас. И гдје другдје га пронаћи него у одјецима косовског страдања, тог вјечног српског усуда који, ево, стиже и до наших времена. Ногу се тај други глас открио у потресности документарног детаља из посљедњег рата, у страдању јединака на херцеговачком фронту и опелу за њих у невесињској цркви:

Стихови су, чини се, живнули онда када је један од оних јединака у првом лицу проговорио, и ја сам му радо предао сав свој лични пртљаг; ону кошуљицу у којој ме је мати, заспалог у снегу, пробудила, и други пут родила. Сада је то већ била плавичаста кошуљица снега (Исто: 37):

Кад вишња светлост муње невидиме
У једнооком бјецнув апарату
На црну траку уписа нам име
Кад с читуље се осмехнух у рату

Кад се у ледну кошуљу обукох
Када зачешљан примих целов смрти
Кад је јединке јединак повуко
Озго сам чуо Дођи мили и ти

У плавичастој кошуљици снега
Да нетрулежан други пут се родиш
Када стадосмо с десне стране њега

Који ће доћи по гори по води
Засјах у цркви невесињског рата
Из војничкога фотоапарата

(„Невесињски иконостас“)

Али то не мора да буде све. Пјесник може, пратећи исте теме, да завири и иза *иконосѿаса*. *Косуљица* тако постаје *ѿлашѿаница*, а тема јединака-страдалника, поново путем удвајања гласова, води до стожерног мјеста цјелокупне српске духовне традиције, до нашег прихватања Христа и његовог пута које се са сваком новом патњом потврђује и обнавља:

Тија мајко над узглављем Шира Од Небеса
У очима отвореним док спавам ко дете
Ко кроз прозор видела си ведрином удеса
Смрт на крсту сан у гробу тужне тридесете

Мати моја сиротице из Вилова дола
Кад си ме откопала из снега ко дете
Угледа ли Неовдашња кроз копрену бола
На јагњету плаштаницу оне тридесете

Мајко свима Богомајко Царице Небеса
Рушна сузо у пурпuru унапред се сети
Венца оцта копља чавли јемства за чудеса
За кога ћу васкрснути моћних тридесетих

Мати хумко из Хумине удата за старца
Посвећујем и кад хулим чим се снега сетим
С анђелима теби поје прашчица и тварца
О Христовим ко о својим чистим тридесетим

(„Тропар у два гласа“)

„Тија мајка“ је, ако прихватимо уобичајену конвенцију донесену личним, исповиједним тоном, пјесникова мајка, брижни, тихи лик над „узглављем“ свог сина. У исто вријеме, она је и Богородица, и то управо у оном виду – Шира Од Небеса, или „Ширшаја“ – који се, по иконографском правилу, обично

поставља у олтарском дијелу, иза жртвеника, дакле иза Христовог „узглавља“. Укрштањем и удвајањем гласова, и посредништвом оних којима се гласови обраћају – мајке и Богоматере – нераскидиво се у теми страдања и патње у једну цјелину сливају наша биолошка веза са прецима и наше духовно припадање као народа Христу. И исто тако, на поетичком нивоу, кроз ту чврсту испреплетеност гласова, којом се потврђује припадност православном културном кругу, обнавља се и утврђује присуство пјесничког субјекта. Да ли ће онда да зачуди што ће у истој збирци (*Негремано Око*), у тренутку најдраматичнијег преиспитивања духовног идентитета нације изложене истребљењу – дакле у стиховима у којима је пјесник документарност личног искуства већ превео у општи оквир – одлука прихватања или одрицања Христа бити изражена парадоксом који почива на „првом значењу“ и што ће у њему поново бити садржана и ауторова аутопоетичка провјера сопствене постојаности:

Ал слово лукаваго не удем да потпишем
Већ чрте у крст слаже ова сломљена рука
А крст се сам затвара у шапу белог вука

(„Чрте и резе“)

„Не удем“ оvdје јесте дословно значење: наш неписмени предак свој потпис којим тражи спас у свијету претхришћанских вриједности може да изрази само хришћанским симболом, крстом – нашом најстаријом чртом и резом. До одрицања Христа, једноставно, не може доћи. Зато је и пјесников силазак до дубина паганских наслага националног бића заправо *слајање у крст* свих историјс-

ких и културолошких слојева који су призвани, чин потврде припадања православљу као нашем најчвршћем духовном оквиру. И зато је, у исто вријеме, то и чин окупљања и обнове сопственог пјесничког бића, истим тим потписом изражена спознаја да свој пуни одјек ауторов глас може да добије само јављајући се из тог оквира.

Отуда и Ногово хватање пера *с мене на ушїаї*. Јер свака написана ријеч овдје одјекује дубином и ширином националне књижевне баштине. И за сваки исписани стих треба зато наћи оправдање. Не онако како то чине *Ванесе и Сузана*, онај, како каже Ного, *бизарни свети* којем треба туђа несрећа да докажу себи и другима да су живи. Него документарним детаљем личног учешћа у патњи који мора да буде довољно снажан да би издржао превођење у размјере мапе националног предања. Све друго, пјесник је, према сопственом признању, *удавио*. Остало је само оно мало ријечи што је *незадрживо* – а што ће рећи *їо милосїи уобличења* – „провалило у покоју песму“ (Исто: 16). Остало је само оно што баштине достојно јест. Зато и сама та ријеч бива присутна не само у тренутку када је записана или прочитана, него и у сваком тренутку постојања те баштине, као њен неодвојиви дио. Бива са читаоцем и овог и потоњег доба, *и ниње и їрисно*, у свим временима до краја трајања те традиције.

Литература

- Barthes 1966: Barthes, Roland, „The Death of the Author“, *Aspen*, New York.
- Wimsatt, Beardsley 1954: Wimsatt, William K., Beardsley, Monroe C., „The Intentional Fallacy“, *The Verbal Icon*, Lexington.
- Кољевић 1978: Кољевић, Никола, *Иконоборци и ико-нобранишељи*, Нолит, Београд.
- Кригер 1978: Кригер, Мари, *Теорија кришике*, Нолит, Београд.
- Миличевић 2011: Миличевић, Давор, „Још мало доку-ментарних детаља“, у: *Поезија Рајка Пејрова Ноја*, приредио Станиша Тутњевић, Задужбина Десанке Максимовић, Београд.
- Ного 2003: Ного, Рајко Петров, „Све питајућ један за другога“, разговор са Слободаном Зубановићем и Михајлом Пантићем и „Пораз је родно мјесто наше духовности“, разговор са Николом Кољевићем, у: *Сузе и соколари*, Београдска књига, Београд.
- Ного 2014: Ного, Рајко Петров, *С мене на уишај*, Српска књижевна задруга, Београд – Торонто.
- Петковић 1989: Петковић, Новица, „Два Лазара“, у: Рајко Петров Ного, *Лазарева субоја*, Српска књижевна задруга, Београд.
- Хирш 1983: Е. Д. Хирш, *Начела шумацења*, Нолит, Београд.

Davor Miličević

THE BARD OF NATIONAL CULTURE
(Intertextuality and author's intention
in r. P. Nogo's poetry)

Summary

The paper identifies Nogo's deliberate focus on Serbian national tradition as a crucial trait of his poetry. Rich intertextual layers invoked in his poems are viewed as a consequence of author's intention, introduced as an essential poetical category of Nogo's poetry. The author's intention is examined in his verses – from Nogo's insistence on their “first” or literal meanings connected to his personal experience, to the pivotal points of national tradition these “first” meanings correspond to – and also in his essays and journals which further elaborate the connection between personal experience and experience embedded in tradition. In reassessing the course of contemporary poetic discourse from the “Intentional Fallacy” to the “Death of the Author”, the paper tries to re-evaluate the notion of author's intention by illustrating the ways in which intertextuality in Nogo's verses actually affirms the author's “presence”.

Весна Елез

Филолошки факултет Универзитета у Београду
vesna.elez@fil.bg.ac.rs

ВРАТИТИ СЕ, ОКРЕНУТИ СЕ –
ОДИСЕЈ И ОРФЕЈ У ПОЕЗИЈИ
РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У овом есеју бавимо се митском димензијом лирике Рајка Петрова Нога, односно симболиком Орфеја и Одисеја, двојице античких хероја којима је било допуштено да за живота сиђу у Хадов свет, свет мртвих. Орфеј, универзални симбол песника, неминовности губитка вољеног бића и иницијацијског искуства смрти, трајно обележава Ногову трауматичну породичну руковет. Одисеј, вишеструко заступљен у Ноговој лирици, симбол људског искуства и трагања, али и исконске потребе за повратком у постојбину, представља својеврсну антитезу Орфејевом фатуму.

Кључне речи: Орфеј, Одисеј, смрт, повратак.

Ризикујући да се огрешим о све модерне и савремене теорије о деперсонализацији лирског субјекта, где би ми замерили и Т. С. Елиот и Вимзет и Бердсли, јер неминовно упадам у замку афективне заблуде и осталих неопростивих грехова погрешне интерпретације, ја у поезији Рајка Петрова

Нога у лирском субјекту увек видим Рајка Нога, размакнутих очију и стиснутих бркова, а у позадини пејзаж са Борија, једног сунчаног дана, најбоље мајског, јер су дани летњих светаца, Петра и Илије, одвише интензивни и заслепљујуће светли, и врло често се под тим светлом види превише или се не види довољно. Сасвим је друго питање који се гласови чују у поезији Рајка Нога.

У мају је планина, и то баш ова, висораван звана Загорје, испод Лелије, најмирнија и најлепша, право почело како каже сам песник у песми „Планина и почело“, дајући јој овде истовремено и географско и метафизичко одређење. Почело, као онтолошки принцип, као почетак и порекло, као хераклитовско начело, али и као фатални оријентир, као почетна тачка полуправе из које настаје искуство. У мају је ова планина, или бар у пролеће – које је двоструко, јер крије и весеље и смрт – највише налик пејзажима континенталне Грчке и Јонских острва, одакле су два митска хероја – по мом мишљењу за Ногову поезију најважнија – Орфеј и Одисеј.

Увек се изнова питамо зашто се модерна поезија враћа миту. Свакако због сусрета са прималним, неисквареним и првим уобличавањима људског искуства. Међутим, мит је увек двоструке природе: с једне стране, он је фиксиран, непромењив, по дефиницији неподложен променама. Као такав, он делује као фаталан и статичан. С друге стране, формалне одлике мита су изванредне: он је, попут других једноставних форми, савршено одабрано језичко, литерарно искуство о најосновнијим односима човека и космоса. Човек, хиљадама година касније,

упркос развоју и цивилизацији, поново у миту проналази супстрат аутентичности који ниједна друга форма на такав начин не може да изрази. Песнику остаје да препозна мотиве са којима се најличније поистовећује и да се позове на мит. Као што је већ у неколико наврата речено, Ногова поезија јасно упућује на дијалог са митским, са искуством предака, са словенским усудом, са паганством. Међутим, сматрам да је изузетно важно издвојити само оне митове, односно само онај мит, који песник препознаје као сопствени. Мишљења сам да је за Рајка Петрова Нога мит о Орфеју пресудан, и покушаћу да покажем, нарочито у поређењу са митом о Одисеју, зашто је Орфеј најважнија фигура у његовом опусу.

Орфеј, митски песник из Тракије, син музе Калиопе, звуцима лире коју је добио од Аполона заносио је сав живи свет: очаравао људе, призивао животиње, припитомљавао дивље звери, оживљавао камење и стење, биљке и дрвеће. Био је ожењен нимфом Еуридиком, али ова идила заједничког живота није потрајала – змијски ујед био је смртноносан за Еуридику, морала је да остави Орфеја и пређе у подземни, Хадов свет. Орфеј је толико био сломљен тугом да је одлучио да сиђе у Подземни свет и потражи своју вољену. Орфеј је својом музиком и песмом гануо и умилостивио чуваре Хадовога царства: Персефона је одлучила да Орфеју допусти да изведе Еуридику из света смрти, али под условом да се не окрене док не изађу на светлост. Орфеј није одолео да се не окрене и не погледа своју вољену, коју је тако заувек изгубио у Подземном свету. Орфеја су, по митској матрици, растргле распома-

мљене Менаде, а његова глава, неоштећена, допловила је до обала острва Лезбоса, које ће бити извор најчистије лирске традиције.

Орфеј је један од најелементарнијих симбола који хиљадама година говори само једно: нема поезије без огромног губитка, лишавања и бола. То није неко пролазно и поправљиво стање – песник, попут Орфеја, никад није далеко од Хада и не одваја се од његових сенки. *Нейоиправљиво*, како би рекао Бодлер, стални је усуд песника. Орфеј, симбол чистоте трагања, еминентно лирског, неминовно бива увучен у хтонско, где ће се вратити, али наредни пут заувек. Мотив погледа, очију, неодољиве потребе да се сагледа лице вољене жене песника ће заробити у времену и стално га гонити да се враћа смрти.

У Ноговом *Зверињаку* јасно видимо симболику животиња, али уочавамо и древну орфејску, да не кажем орфичку,¹ еманацију магије песничке речи. Људи и њихова суровост биће предлошци за звери. Орфејска је и пантеистичка, паганска жеља за припадањем природи заштитници, за оживљавањем питоме флоре у дивљем Загорју у многим песмама, а највише у шаманској „Зрело жито Вилон доле босиоче плави“: „Не бежите звери птице пуноглавци мрави / Сачуво сам за вас речи у свирепој глави / Ко страшило на сред њиве стојим усред света / Као шиљак громобрана где несрећа слета“ (Ного

1 Орфеј је певао о боговима и стварању света – орфичке мистерије носе његово име: „Орфеј је пре свега песник светих обрета и заслужан је за њихово стварање, односно за песме које су послужиле као основа ритуалима који величају одабрана божанства“ (Edmonds 2011: 83).

1987: 96). Мотив змије као зла које ће однети никад прежаљену мајку везан је за гусле: „Имали смо оца мајку и пијевца / На гуслама змију и на зиду свеца“ и „Из гусала мајку подојило змијче“ (Ного 1987: 149).

Песме из *Лазареве субоџе* су песме трауме и смрти, Орфејеве неподношљиве самоће, песме сирочади без мајке. Ове су песме својом немуштом оштрином усмерене на лик оца, неухватљивог и везаног за смрт, оца, који је симбол патријархалног, мушког, грубог, вучјег. Све су ово негативни атрибути који ће и у каснијем Ноговом песништву бити весници бола. Очев, патријархални круг јасно је уоквирен песмама из *Лазареве субоџе* у којима доминирају глаголи силине, оштрине, реза, бола, повређивања и елиптичне реминисценције на мајчину смрт и нож. У овим песмама кратког метра алитерације су сачињене од оштрих струјних сугласника или африката који евоцирају сечиво и трауму: пре свега ужас на који упућују *ж* и *ш* у „Балади о ножу“: „Имали смо колибу у колиби нож / Пуше вјетар ледени кроз *шаш* и рогож“ и „Пуше вјетар ледени кроз *шаш* и рогож / На поду је мајка а у мајци нож“ (Ного 1987: 144). У „Балади о сирочади“ поново осећамо оштрину и злокобност мрака и грома чије налете прати одблесак материне сени и глагол *лецнуџи* који носи значење тренутног убода – још једном нож, али од светла, од грома. У нагомилавању африката *џ* и *ћ* препознајемо негативно одређење оца: „Кроз бацу ће ђаволи и на прозор крт / Ђаћу нико не воли ћаћа воли смрт“ (Ного 1987: 147), да би градација у климаксу осветлила слику сирочади која су остала и без оца, где смењивање

гласова *ш* и *х*, а нарочито риме са струјним *х*, *илах*: *гах*, откривају неизговорену реч *сѝрах*, али и љубав према оцу: „Језу стреса шума шуми вјетар *илах* / Гдје је мирис рума гдје је татин *гах* / Под земљицом Петар на небу му дом / Нас ће чуват вјетар и поочим гром“ (Ного 1987: 147).

Слично је и у песми „Крпељи и младежи“ која је цела агрегатно стање бола: почевши од слике земље заливене оловом, преко придева *ѝреклан*, затим злокобне слике ласице, весника смрти, поново африкате у слици спирања и ништавила („низ бацу даждило“) и последње слике, *ѝијавица на срцу*, које треба да ублаже бол (Ного 1987: 150). Митски наслов „У буково оно доба“ који је хронолошки, а у ствари хотимично замагљени пагански оријентир, који подвлачи архетипску ситуацију, њену ванвременску истинитост, поред „Принциповог судњег летка“ из песме „Вапором из Невијорка“ једна је од ретких временских одредница у *Лазаревој субоѝи*. И тај наслов крије патријархалну оштрину струјних сугласника: „Фрштишкија жеже брља“ (Ного 1987: 154).

У песми „Орфеј и Еуридика“ (Ного 2002: 6) на најнепосреднији могући начин песничко *ја* не само да се стапа са Орфејем, већ се у њега претвара – најпре се призива Орфеј – овај неодређени глас Јован Делић у својој анализи приписује Еуридики (Делић 2004: 85) – да би Орфејев глас, преко завичаја који дозива, постао нама већ познато лирско *ја* на које нас упућују интратекстуалне везе – бришу се митске границе, време не постоји.

Орфеј уводи још једну суштински важну тему Ногове поезије – мотив жртве, чисте, невине жрт-

ве. Овај мит свакако најављује хришћанску, православно ноту Ноговог опуса. Ногове песме су један истински синкретизам, једна људска, свеопшта, *вјечанаја ѡамјаѡи*, архајска, паганска и хришћанска, у којој се осветљавају увек препознатљиви, непролазни амблеми књижевне традиције и људског страдања, али и паганске, словенске пуноће, као у „Планини и почелу“: „Ми смо, зацијело, остали многобошци, / Христова рука једва нас је дотакла, / Баш као онај риђи, онај плавооки, / Увијек смјерно уђем у хладовину храста, / И старина ме прими мирноћом правог храма; / О светилишта наша, расута по горама, / Одакле кротки старци још опште са звијездама“ (Ного 1987: 160). Ту су и слављење живота, екстаза, идила, баш као што их је спознао и Орфеј пре фаталног уједа, ода укусу опијености, песма „Коњи, коњи“ почиње апострофом, инвокацијом срца, затим се наставља: „И мада варвари сасвим, Словени потом, / није ли у том складу било и старих Грка: / из сјајних коњских сапи пушила се суштина, / из дивљих ноздрва фрктала историја“ (Ного 1987: 5).

Тема жртвовања и фатума жртве личне је и колективне природе: у дому мајка, у колективном сен цара Лазара и косовског страдања. Ово је једно од болних чворишта епског и лирског, предачког, како би рекао Новица Петковић, и сопственог. Епска димензија врло је слична митској по апсолутном укидању времена и релативитета – све су категорије вечне и непромењиве. Јуначки образци, Филип Вишњић, гусле јаворове, Хомер, Болани Дојчин, хајдуци, део су етоса са Зеленгоре и непролазног система вредности. Међутим, мотив жртве

ће се асоцијативно повезати са колективним, са голготом српског народа не у епском радијалном ширењу, већ по лирској вертикали.

Одисеј спада у епске симболичке тонове Ногових руковети. По предању са Итаке, иако данас становници суседног острва Кефалоније чине све да докажу да је Одисеј родом Кефалоњанин, Одисеја је прославио Хомер у свом чувеном епу и учинио га симболом трагања и лутања, али и митског *ностџоса*, повратка на Итаку. У предањима која нису хомерске провенијенције, Одисеј је симбол лукавства, умешности, жеље за опстанком, опортунизма, безобзирности. Хомер га је уздигао до универзалности људског трагања и превазилажења људских искушења, као и неутољиве потребе да се, старији и мудрији, жив, врати на Итаку, убије просце своје верне Пенелопе.² Одисеј је метонимија људске потребе за повратком на почетак, за повратком у планину и почело: „Док читам цвијеће, те лета јавне знаке, / Под стрејом опште куће смију се ластавице, / И стваран дим се вије са пронађене Итаке“ (Ного 1987: 161). Одисеј је имплицитно присутан у евокацији мотива чаробнице Кирке која је путнике намернике претварала у свиње, као у песми „Дозивање оца“: „Изађи из пећине у којој грокћу свиње / Без сенке и без душе умакни чаробници“ (Ного 2002: 23). Одисеј је присутан и у савременом фатуму сирена, али не нимфи, већ апокалиптичне најја-

2 Грегори Нађи истиче да Хомерово епско умеће у *Одисеји* контролисано ствара одређену слику о Одисеју, друкчију од оне коју налазимо код Пиндара, на пример. Нађи показује како „митови“ код Хомера губе утемељење које су имали у пређашњем локалном контексту (Nagy 2009: 59).

ве бомбардовања Србије: „За јарбол не бејаш везан / У уши не стављах восак / Звонку кад започну песму / Шизела и Смирела“ (Ного 2002: 37). Орфеј и Одисеј, обојица хероји, којима је било допуштено да сиђу у Подземни свет, успели су, свако на свој начин, да одоле песни сирена – Хомер то живописно приказује у *Одисеји*, док је Орфеј у томе успео у походу Аргонаута, у потрази за златним руном. Реминисценције на Одисеја претежно су везане за оца, за трагање за оцем, за колективно патријархално, за зло што вреба у људима, као у песни „И Хомер задрема“: „Кад Грке претвори у свиње / Чаробница је Кирка Србина / Обрнула у вука / О томе Хомер не збори / И он понекад задрема“ (Ного 2002: 17).

Одисеј, епски, патријархални, донекле је антипод хероју Орфеју. Ногови стих, метар и ритам природно су сроднији Вуковим „женским пјесмама“, народној лирици. Ногу су блиски катрени, облици клетве, а онда смерне и чисте молитве, где је језик у својој перформативној функцији. Одисејев жиг, потреба за повратком у планину и почело, обележава песничко *ја* у Ноговој лирици, чак и познијој, прочишћеној до прозирности. Јамб о којем говори Милосав Тешић у Ноговој песни „Кенотаф“ (Тешић 2004: 157–165) уместо трохеја слика однос Орфеја и Одисеја. Сам почетак доноси мотив песничког ностоса: „Човек се враћа кући у домовину речи“. Лирско *ја* у многим песмама раздире симултаност жарке жеље и страха да се врати на бивше огњиште, у некадашњи дом, који је истовремено и улаз у Хад, због мајчине смрти. Одисејева је неминовност повратка у завичај, Орфејева је свест о уласку у Подземни свет на месту где је некад био

дом. „Кенотаф“ преноси драму и превазилажење ова два нагона: „Не могу тамо ући вазда ме неко спречи / А за руку ме води оној која се збола / Твој сам гроб кога немаш што шобоће и звечи / И суви бор и јавор и залеђена смола / Стално се враћам кући по жеравицу речи / А угљен сам у води над ничим туја тмола / Како ћу тамо ући кад останем без речи / Зна она што ме води А већ ме нема пола“ (Ного 2002: 33). Страху од тишине, страху од поновног губитка Еуридике овде се ипак супротставља Одисејева искуствена, егзистенцијална храброст, односно песничка зрелост. Повратак, после толиких искушења, Одисејева потреба и моћ, помоћи ће Орфеју да покуша да се ослободи трауме гледања уназад – „Кенотаф“ представља одлучујући, преломни тренутак у метаморфози лирског ја које сад ипак мање оклева.

Песничко понирање и прочишћење у лирици Рајка Петрова Нога везано је за лик мајке која је и духовни и тематски стожер, њој је поклоњена природа, као и женски ликови и узвишена туга, обраћање Богородици. Лирски субјект наставља прекинути мајчин глас. Укидање темпоралности и препознавање митског режима времена очигледно је у песми „Косовка девојка“: „Боре мој зелени у срми и злату / Стални полазниче моје несуђено / Шест стотина лета још ћу те чекати“ (Ного 1987: 120), као и у песми „Листови вјечног календара“. Симболика ритуала, словенских, паганских, хришћанских наглашава велику церемонију смрти. Једна од најлепших песама, „Нек пада снијег Господе“ истовремено је и оптаив и песничка магија, опело и жеља за опроштајем и чистотом, благи загрљај сна и смрти:

„Нек пада снијег Господе / Из сјећања по очима / Спавајте шумске јагоде / Све моје с вама почима // Спавајте моји умрли / Без гроба и без биљега / Нека вас вјетар загрли / Завије покров снијега // И нека мајку збодену / И њену цркву јелику / Бијелим рухом одјену / За нашу тугу велику“ (Ного 1987: 157). Бела боја, сакрални чин песничког стварања, жеља да се мајка прими у царство небеско – мир, прочишћење, покој и спокој одражавају ови стихови, али и дубоку жељу за идилом.

Песничко *ја*, сироче, у трагању за родитељима, земаљским и небеским, увек мајку претпоставља оцу. Отац је везан за симболе вука и белог вука, непознатог и опасног. У песми „Недремано Око“ нестало је симетрије: „Задремало је Недремано Око / Не огледа се дело у свом творцу / У ћуку ће се одморити соко / А син се неће познати у оцу“. У следећој строфи: „Хоће ли деца која треби кроче / Док будан спаваш угледати с болом / Зато што си нас оставио Оче / У твојој зени свој лик с ореолом“ (Ного 2002: 5) уочавамо важну симболику, икониčnost круга и слова *О*: огледање у очима, обухватање, жеља за припадањем, Омега, па чак и Орфеј и Одисеј. Песничка молитва у Гетсиманском врту, остављени син, остављена деца. Иако Недремано Око пре свега подразумева теолошку конотацију, није ли то и слика ока које не може да нађе спокој ни сан, укоченог, болног, дечјег погледа после трауме?

Напоследку, још је једна Ногова песма пуна Орфејевог шума: „Зрелост је све“. Сви глаголи и придеви у њој не упућују на зрелост, већ на пропадање и труљење: „Зрелост је све паучина / Процрвоточен

свет до дна / И златни прах на цвату крина / Из девојачког из мог сна / Зрелост је смрт која спава / У дуњи црв у срцу ћук / пепео што испуњава / Дрво живота Онај мук“. Следећа строфа својим алитерацијама, понављањем сугласника *с*, евоцира кртост, прах и пепео: „Којим се сасу храст до храста / Док сен по сен с њима пада / Ко устрељене срне две“, затим понављање гласа *р* у последњој строфи: „И земља са земљом сраста / Ишчупан црн као клада / Ја трунем тек Зрелост је све“ (Ного 1987: 103).

Иако ће песничко *ја* као једну од првих иницијација упамтити смрт и жудети да се врати на огњиште и истовремено трауматично попреште, оно ће надвладати песму сирена и умаћи Кирки, пожелете да се врати у планину, у почело. Орфеј је искушење да се не преживи губитак најдражег, а Одисеј је тешко стечени компромис са животом који ће Орфеју помоћи не да заборави, већ да се окрене без страха.

Литература

- Делић 2004: Делић, Јован. „Два записа о поезији Рајка Петрова Нога“. *Рајко Пећуров Нојо, њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна Библиотека „Стефан Првовенчани“, Анаграф. 71–97.
- Edmonds 2011: Edmonds, Radcliffe G. “Orphic Mythology”. *A Companion to Greek Mythology*. Ken Dowden and Niall Livingstone, eds. Chichester: Wiley-Blackwell. 73–106.
- Nagy 2009: Nagy, Gregory. “Homer and Greek Myth”. *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Roger D. Woodard, ed. Cambridge: Cambridge University Press. 52–82.

Ного 1987: Ного, Рајко Петров. *Зимомора*. Друго допуњено издање. Београд: Српска књижевна задруга; Београдски издавачко-графички завод.

Ного 2002: Ного, Рајко Петров. *Негремано око*. Београд: Српска књижевна задруга.

Тешић 2004: Тешић, Милосав. „Ногови јамби на расклапање“. *Рајко Петров Ного, њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна Библиотека „Стефан Првовенчани“, Анаграф. 157–165.

Vesna Elez

TO RETURN AND TO LOOK BACK: ODYSSEUS AND ORPHEUS IN RAJKO PETROV NOGO'S POETRY

Summary

This essay focuses on the symbolism of two mythical heroes, Orpheus and Odysseus, in Rajko Petrov Nogo's poetry. Orpheus, the paradigm of quintessential poetic experience, symbolizing an early encounter with loss and death, strongly marks Nogo's cycle of family poems, stressing the mourning of the lyric subject over his mother's untimely death. Odysseus, on the other hand, equally important in Nogo's poems, belongs to the patriarchal order; he represents human experience of adventure, of upheaval and survival, implying the wisdom and the craft of overcoming huge existential obstacles. He also embodies a deep human urge to return home and to belong. Despite their apparent differences, I have tried to argue that these two mythical figures are nevertheless complementary in Nogo's poetry: Odysseus also symbolizes poetic experience and maturity which may help alleviate Orpheus' overwhelming and obsessive trauma.

Лидија Р. Томић

Филозофски факултет Универзитета Црне Горе
lidija.tomicpg@gmail.com

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ПОЕЗИЈИ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У раду под овим насловом аутор иде за бићем лирског Ја, за корелацијама мотива завичаја, породице, српске народне и етичке традиције, за саодносом душе и духа једне егзистенције која спаја доживљај и казивање бића у онтолошком и историјском трајању. Тема судбине развија мозаик емоционалних и гносеолошких равни лирског говора, ситуираних у оквирима прошлог и модерног доба. Поетски субјект је средиште Ногове поетске космологије, а искуство постојања грађа за интертекстуални дијалог пјесника, судбине српског народа, патријархалних и политичких времена, од трагичне визије свијета до богоносне катарзе и смисла постојања.

Кључне ријечи: поезија, језик, стих, мит, народна поезија, историја, поетска традиција, сонет, пјесма у прози.

Интертекстуалност у поезији Рајка Петрова Нога упућује на тематску, језичку и семантичку раван Ноговог поетског свијета. Поетски систем ове пјесничке традиције заснива се на својствима и

јединству аутентичне поетске наратије. С обзиром на чињеницу да Ногова поезија развија тему егзистенције, он полази од искуства зла и истине да се пјесничка драма тиче унутрашњих стања немира, самоће и бола, и да се, у односу на судбину српског народа, развија идеја људског пораза, одређења инверзијом врлине и традиције. Ногова поезија обузима митски архетип егзистенције у односу на непосредни вид свакодневног живота, због чега све оно што се парадоксално разликује од митске цјеловитости дјелује поразно, трагично, са значењем пада и изневјерених вриједности. С обзиром на истину да судбину бића у Ноговој поезији носи и казује говор страха, усамљености и смрти, Ногова поетска евокација бића и српског народа носи истину о самоћи, разарању, страдању и жртви, о негативном искуству постојања. Разарање идеје о цјелини бића одвија се у теми антагонистичких сила зла, било да је ријеч о ратном насиљу, о дејству страсти и порока, о паду из вишег у нижи свијет безобличја и ништавила. Контраст мрачним темама постојања нуде озарена љепота природе, мириси и говор биља, дух топлине и сјећања која нијесу без ознака добра, као што ни иронија, сатира и критика зла није без божанске сугестије свјетлости и молитве.

Интертекстуалност лирски евоцираних тема дјетињства и одрастања, страдања и спасења, кроз историју и вријеме, развија исповијест о себи и судбини народа. Интертекстуалност теме постојања садржи особеност једне „поетске приче“ и слојевиту структуру поетског дневника и лирског летописа.

Сложеност Ногове поезије односи се на спој емоционално стишане, елегичне и еруптивне мис-

ли. Перспектива лирског субјекта везана је за тренутак настанка пјесме, за поетску визуализацију бола, за непосредни и сублимни доживљај себе и српског народа. Сјећање прошлости активира оно чега нема и што се из сфере узвишеног преобраћа у њихов гротескни облик у теми модерних времена. Динамизам лирског Ја обједињава духовне и материјалне вриједности цивилизације, кроз симболе херцеговачког тла и поетске знаке оног што је било и што се, у доживљају егзистенције, проналази у модернистички наглашеном немиру и усамљености. Егзистенцијално средиште ове поезије чине ријечи надахнутог и емпиријски провјерљивог доживљаја, сазданог од рањивог и луцидног трагања за цјелином времена, мноштва његових облика и симбола вјечног постојања.

Особеност Ногове поезије заснива се на одуховљеној конкретизацији мотива. Ријеч је о лирској симболизацији постојања, о искуству пада и нестајања, о семантичкој полифонији патње, страдања и спасења. Интертекстуалност у Ноговој поезији осваја се „релационим читањем“ Ногових пјесама, додирима цјелине и дјелова, лирског субјекта и предмета пјесме који укључује „лично и предачко искуство у поезији Рајка Нога“ (Петковић 1984). Чини се да је „лично“ садржано у „предачком“, а емоција и рефлексивност једног Ја у искуству „случаја“, у исходишту побуњеног бића, у времену, вјечности и језику, у памћењу и говору поезије. Судбину бића и народа Ного инкорпорира у кругове лијепог и ружног, у перспективе трагичног, бизарног и „заstraшујућег“ у људској историји.

Поезија Рајка Петрова Нога носи античке и митске симболе, паганско и хришћанско вријеме, спектар идеолошких времена, егзистенцију поетских трагања. Интертекстуалносту Ноговој поезији сагласна је тродијелној структури доживљајне, наративне и драмске перспективе лирског субјекта. Стање душе компатибилно је етичкој равни историјске традиције, као и њеној трагикомичној инверзији. Лирска, епска и драмска суштина слике свијета пружа обостраност поетских немира и изазова. Експресија „срндаћке ријечи“ сугерира топлину, али и суровост постојања у „огледалу времена“. А „огледало времена“ даје семантици једне поетске традиције виши смисао, а поетским облицима *различише садржаје* „који се укључују у приближно исто (формално) песничко моделовање“ (Петковић 1984: 171). Иако преузима форму сонета, Ного активира „живот облика у времену“ (Исто: 163). Тим начином, интертекстуалност се садржи у односу књижевног облика и значења. И док Петковић говори о функцији сонета („да прошири аудиторијум, односно поље свога дејства“ (Исто 1984 : 154), Ногов сонет дјелује на читаоца стањима „разоковљене душе“, изазовима који „одговорају“ теми срца („глупаво“, „чупаво“, „погано“, „махнито“, „људско“, „коњско“). Простор ума спаја се с пјесниковим „срцем земље“, а природа („Прољеће“, „Сунцокрет“) са „срцем сјећања“ („Брат“) и успоменама на догађаје и ситуације људског пада („Клетва“, „Пејов до у сјечи“). Поетски глас оживљава „ствари које смо волели“, дозива вријеме и симболе пролазности, изгубљене слике у оквиру најшире схваћеног јединства човјека и

постојања („дубоко срце свијета“ („Коњи, коњи“, Ного 1999 : 21).

Ногово поетско искуство развија се у сусрету пјесника и природе, пјесника и различитих догађаја. Пјесник је „ноћобдија земље“, глас патње, свједок времена („Мој ум песму трује, корен јој сажиче“). Персоналност поетског субјекта видљива је у лику „Земљиног Ноћобдије“ („Ноћобдија Земље“, Ного 1084: 35), у отворености недреманог ока која свједочи хаотичност бића и свијета и парадоксе овоземаљске збиље. Искуство постојања спаја се с искуством пораза, а искуство наде с божанском суштином смираја. Ногова поезија синхронизује „звук Сирена“ са симболом Белог вука, Хомерову Кирку с „нашим претком“. Ногова мисао концентрише се око „судбине света“, а перспективе вјечности, памтивијека, око људских „почела“, од рођења до смрти. Све улази у Ногов разубијен свијет, лирски немиран, тежак и лак, истовремено, по снази обрта и инверзија, по иронији и подсмјеху, по јези побуне и немирења са злом. Пјесник изједначава искуство поезије и инспирације („свету овоме ја сам прапочетак / у моме ритму треперава васељена сва дише“ („Хроми Хефест“, Ного 1984: 47). У Ноговим пјесмама, лирски субјект је „пргав и пријек“, „незгодан“, неспокојан, „ко хајдук“ или „ускок“, најчешће сам, у стању пада, у предјелима сна, у страдању покољења, у „чудима“, у ћудима, у разговору и „муку“ „коначнијех ствари“. Ногова поезија пјева тему угрожене егзистенције, пјева пролазност у односу на Апсолут – живот у искушењима смрти и подвига. Ного види „демонско Дисово око“, види истину пада, али и спасења.

Ногов поетски свијет саградио је „зверињак“, семантички сугестиван топоним с антропоморфним особинама биљног и животињског свијета. Гротескна поетизација политичког и идеолошког времена, на примјеру пјесмама „о ласици“ („Казивање о ласици“), „о кртици“ и „даждевњаку“, о „хлебу и соли“, о стварима које говоре, динамизују скривени свијет зла, видљив у ријечима, у енергији скривеног смисла. „Надиремо скитски“ каже Ного, у апсурде егзистенције, у звјерски одређене предјеле бића који их чине још поразнијим, трагикомичним и гротескним:

У затишју доба несноснији све је
немир што га шире песници ирачи –
тобож они знају студ одакле веје
и шта то хук сове у раздање значи

(„Тајни знаци“, Ного 1984 : 59).

Метафоризација „звери“ („међу зверима“) и „људи“ („међу људима“) успоставља егзистенцијалну условљеност бића, природе, града и „страшног пута“. Хронотоп пута везан је за вука, прасловенског и српског претка, за самотњака и „брђанског копирана“, за „хајдучког претка“, за покорене и поражене, за патњу, али и за снове, за „страшни апсолут“ жртве, за игру прегнућа и пораза, (не)слободе и ума, коначно, за ширину бића „на тесном месту“, гдје се, на малом простору, у једном стиху, сустичу искуство жртве и трагикомична слика „страшног времена“:

Те песме друмског разбојника
(у којим никад не рекох право)
не писах ја, већ мога лика
преступник – срце гологлаво.

Тај преступник је све што имам.
Једини он је смео стати;
и међу људима – међу зверима
на тесном месту причекати.

(„На тесном месту причекати“)

Звјерски и „човеколики хаос“ улази у историју и поезију („опсјену Историје“), а Ногове пјесме у поетску игру „чарних безакоња“, у крик пјесника из којег, старински казано, „бије јара“, „сикће вријеме“, ритмом „стварности бесловесне“. Пјесник у својим пјесмама говори о трагици људског пораза, о болном сазнању постојања. У пјесмама је садржан парадокс оног што нестаје и оног што траје у пјесми. Пролазност надвладава сонет, а трагичну катарзу дијалог пјесника „са собом“ или „бившим собом“, дакле, интертекстуалну отвореност пјесниковог свијета, језика и унутар њих остварених поетских облика.

Ного исповиједа „страшног мене“, с израженим тежиштем у себи („... свету овоме ја сам прапочетак, / у моме ритму треперава васиона сва дише“ („Храбри Хефест“). Пјесник „слиједи“ и „ослушкује“ токове времена, открива немире, „корача“, „рајкује“, казује, освјетљава, боји и „ретушира“ теме живота и постојања. Пјесник је дубоко у свијету поезије која ријечи „окрлежи“ и „омајаковски“ властитом јавом, говором „из долине плача“, говором патње, страха, резигнације и туге. Ного ствара пјесме идући им у сусрет:

Не бежите звери птице пуноглавци мрави
Сачуво сам за вас речи у свирепој глави
Ко страшило на сред њиве стојим напред света
Као шиљак громобрана где несрећа цвета

(„Зрело жито, вилов доле, босиоче плави“)

с увјерењем да свједочи биће урбане пустоши и празнину „индустријских времена“. Неизмијењени мириси „букових дана“ враћају Ногоа интимном бићу завичаја, а субјективна перспектива ове приче трагикомичним снижавањима несталности и неизвјесности времена. Сублимна стања поетског субјекта не пјевају Историју, већ „мутанте историје“. Критички распон изгубљених вриједности везује се с мотивима недостојности, порока и насиља. Ногова поезија носи идеју самоће и издвојености које нијесу само физичке природе („без крова“, „посве нем“), већ рефлексивне, из луцидности крика и побуне, тренутака плача и молитве, с израженим поринућима у властито „огњиште света“, односно, у стихове којима трага за „изгубљеним сопством“, или Богом „у нама будућим“.

Поетска стварност Ногове лирике огледа контрасте „наших времена“. Пјесник Рајко Ного слика „вријеме пада“ као „конвулзије твари“, као „алхемију“ појава. (Не)етична раван постојања побуњује „магнетно поље ријечи“, онеобичава поетски симулакрум изабране ријечи („с бабељем до краја лета“). Поетском побуном увијек дијалогизује тему апсурда („На Цвјетну недјељу“), а лирским паралелизмом („Што јуче живо бјеше – данас је ископина!“ / „На крају миленија“) истовременост пролазности, људске рањивости и туге. Ногова поезија, стога, побуњује и ослобађа слику бића у забораву и у теми угрожене егзистенције („Нек пада снијег, Господе, / Из сјећања по очима...“).

Ногови поетски ослонци су „време“ („отиче време“), словенска туга, српско страдање, балканска патња, егзистенцијална побуна. Ријечима овај

пјесник надилази пустош свијета, тугу страдалника и путника, усамљеника и смртника. Тренуци лирског субјекта окренути су стањима угрожености и спасења („Бићемо моћно Једно Застрашујућа слика / Доба које за своје мученике нас прима / За пророке и жреце Свога Великог Ништа / Припитомљени сатрап с витезом тужног лика“ / „Сијамски близанци“). Дијалог „мене у мени“ („Док пахуљице лете“) преноси се на додир природе:

Зрело жито вилов доле босиоче плави
Не презри ме прихвати ме сакриј ме у трави
Поврати ми сестро водо своје очи меке
На које су прогледале планине и реке,

на узајамност човјека, земље и поезије која отвара перспективу „спасења“ и „духа божјег“ („Ја сву ноћ чеках твоја дела“). У односу на „сурова чудеса“ постојања, на „дубину удеса“ у људској историји, Ногова поезија, стога, има „веру очајника“, орфејску снагу пророка, неуморну, одисејску тугу која га враћа судбини бића. Зато је „стих... што и платно боланом дојчину“ („Да се наше речи не размину“) кључ Ногове поетске епифаније, платно којим овај пјесник обједињава тему егзистенције.

Ногова поезија је у „мноштву које тријумфује“, у вишегласју и „бесконачности језика“, у дијалогичности поетских садржаја, у просторима поезије „којим се ходило није“ („Планинска пјесма“). Тим начином, Ногова поезија је посебна по „дозивима“ ријечи, по лирским сагласјима „робусног бијеса“ и бајковитог тона, по драми успомена, легенди и предања, по сновиђењима патријархалног живота и

хаотичног, савременог доба. Иако су у Ноговој поезији чула „тамна“, чежње „кобне“, иако је земља „разбојиште“, а људи „кртице“, овом поезијом свијетли „Жута Кугла“ или „Сфинга од сјаја и звука“ („Кртица“). Говор „биља“, „ствари“, „догађаја“ прелази у одуховљени садржај „документарних детаља“ у времену „пошљедњем у срамоти и стиду“.

У „венцу сонета“ под називом „На капијама раја“, поетски субјект визуализује лик „смореног ратника“ који, „посве нем“, улази у живот као у храм. Модерни Одисеј уноси „трулу прошлост“ у комунистичко доба без Христа, у глобално доба без смисла. Светозар Кољевић луцидно запажа да се додиром ових мотива тичу „дозивања судбина и речи – косовских, девојачких, Маркових, хајдучких, библијских, Дучићевих, Мешиних и Ђопићевих, унрашких и удбашких, поратних, шездесетосмашких и новоратних, увелачких, змајевских и његошевских“ (Кољевић 1994: 59). Пјесник не само да „дозива“ ријечи и „судбине“, он их укршта крстосним симболима страдања, сеоба, жртвовања, од Косова и Чарнојевића, до, још дубље, „великих покоља“ и стрмоглавих несрећа, изгубљених слобода, судбина из „апсана“, „прогона“ и „немира“. У пјесми „Његош у Венецији“, „племе наше у локанди пати“, а биће лирског субјекта – у трагици историјског искуства. Интертекстуалност се потврђује у дијалогу различитих семантичких поља, у слојевитости пјесничке ријечи или у „песничком друговању с горчином нашег историјског и језичког наслеђа“ (Исто 62). А ријечи су, у обликовном поступку, онтолошко средиште и бића народне и косовске традиције, као и савремене стварности. Ликови срп-

ске историје, као цар Лазар, нпр, симболизују тему жртве у духовној култури српског народа. Новица Петковић примјећује да „име Лазарево код нас има огромну евокативну снагу“ и да се „евокативна моћ просто такмичи с обликовном – не само у слици него и у избору ритма“ (Петковић 1993: 225) Кључ интертекстуалности је у метафори и функцији цитата. Њима, гдје их употријеби, Ного даје цјеловит и интегрални „књижевно-културни контекст у коме његова песма добија пуно значење“ (Исто).

Поезија Рајка Петрова Ного и семантичка поља „зимомора“, „безакоња“, „зверињака“ и „хајдучије“ нуди „одговоре“ живота и литературе. Мотив породичног живота Ного казује прозним начином казивања, а стања поетског субјекта пјесничком ријечју, „службом“ „грешног дијака“. Ногов лирски љетопис мозаички инкорпорира поетске цјелине из дјела Томаса Вулфа *Поїледај дом свој, анђеле*, што говори о томе да пјесник у књизи *Јечам и калојер* уводи изабрани, други текст. Ријеч је о интертекстуалној несводивости израза, о интеракцији и окренутости стварању, односно, Андрићу, Црњанском, Кочићу... Ного уноси њихове ријечи, реченице („У ћутању је сигурност“ / И. Андрић; „Јесен, и живот без смисла“, М. Црњански; „Ракијо, мајко“, П. Кочић (Ного 2006: 15), њима остварује интертекстуални дијалог разноликог поетског садржаја.

Ногов пјеснички круг повезује „глас који пати и глас који се сјећа“. Тим начином, поезија је Ногово испуњење, свједочанство оног што јесте, што се у његовој поезији назива прошлим, „трулежним“, „опустошеним“, „сиротињским“, „убогим“, „божјим“,

а што се, као ликови оца и мајке, налази у јави одуховљеног поетског искуства.

Поетска вертикала егзистенцијалних тема укршта имена, значења и ознаке свијета који Ного носи у себи: од рођења и доласка на свијет до мотива егзистенцијалног „изгнанства“, библијских сеоба, „тамнице“, у непосредном и метафоричком хронотопу страдања, од узлета до пада, из којег, чудом поезије, Ного тематизује тему вјечности. Она почива у знацима трајања, у језику натписа, слика, у универзуму бића који постоји и онда када га нема, осим у ријечи, у примјеру, нпр, Влаћа Бијелића „с Косова“, прије шестсто година, а сада у „кажи“ која говори о томе да је судбина јунака, као и лирског субјекта, садржана у теми трагања („Сећајући се немо, тражимо силни заборављени језик, изгубљени крај стазе у небо, неки камен, неки лист, нека непронађена врата“ (Вулф, Ного 2006: 94). Ного тематизује потребу за сазнањем, најчешће из бола, из којег је, говорио је Ного, настала свака његова пјесма. И док је кенотаф гроб без тијела, Ногова поезија је пјеснички знамен сасвим одређених стања поетског субјекта. Ного поезијом „одговара“ на изазове времена, на негативне облике постојања, на идеју да пјесма освијетли постојање од гријеха и пада до смираја и испуњења. Иронија, пародија и сарказам десакрализују немилосрдну јаву, а она поетску катарзу угрожене егзистенције. Тоновима негативне, стога, поред „хајдучија“ садрже и благодат жељеног добра. Оно се осјећа у Ноговим пјесмама о свјетлости и Господу, с дахом молитве за спасењем, изван судара бића и свијета и поремећене вертикале старог и новог доба. Фрагментарна структура

књиге *Јечам и калопер*, због тога, асоцира на „симфонију“ (Тешић, Ного 2006 : 99) и дјело „оригиналног обличког устројства“ којим овај пјесник дијалогизује свијет текста у теми егзистенције.

За појам интертекстуалних прожимања важна је контекстуалност у књизи *Зайиши тио, Рајко* у којој пјесник „документује“ тренутке одабраних личности. Есејистичким и новелистичким начином приповиједања, Ного обликује више прича-повијести, отварајући у њима простор за пјесму која слиједи. Ријеч је о једној врсти поетског диптиха или о двије поетске структуре у интеракцији два гласа, прозног и поетског у два типа трагања за јединством значења.

Примјер интертекстуалности налазимо и у књигама *Недремано Око* и *Не тишкај у ме*, јер је ријеч о повезаности пјесника и културном традицијом српског народа. На извору смо правила Ногове пјесничке умјетности да причом о причи споји имагинативна поља и да их укључи у одабрани егзистенцијални тренутак. Тим начином, пјесник упућује на вишесмјерну знаковност пјесничког текста, на поезију додире и сажимања.

На врло специфичан начин у лирском триптиху књиге *Недремано Око* Ного варира семантику „задреманог“ и „недреманог“ ока, судбину немира и велике вјере. Божје око обузима створено, а пјесничково око ствара. И једном и другом се отварају перспективе митског, библијског и историјског, односно субјективног, интимног и надличног из којег настаје „преплет“ гласова, али и „текстова чији су делови, или упућивања на њих, напоредо метну-

ти“. Тридесет и три пјесме ове збирке обједињене су значењем цјелине јер се мотиви народне поезије, свакодневног живота, паганске, хришћанске и грчке митологије читају различитим смислом и дужином стиха, што говори да се у континуитету ритмичких варијација одвија унутартекстовна варијанта нове приче. Она почива на поетској служби пјесника над несрећама историјског и националног бића. Човјек Ногове књиге страда и ова књига је молитва и пјев за спасењем од окрутног и невидљивог зла. Ногово ходочашће подразумијева дозиве ријечи које увијек покреће пјесникова запитаност над судбином човјековог страдања.

Из „празног гроба“ велике Ногове туге и *Негреманої Ока* настала је књига *Не ѿикај у ме*, која у наслову опомиње на сакралност језичког памћења. Ного се враћа ријечима и ћирилици, враћа се рукописима у камену који одају вријеме, људе и људске судбине. Дијалог пренесених текстова и Ногових пјесама говори о томе да интертекстуалност значи елиотовски схваћен свијет прошлог у садашњем, од ријечи других у својој ријечи и своје ријечи у окамењеној и вјечно уклесаној поетској слици, пуној знаковности и актуалности старине. Словенски коријени „човеколиког вука“, Србиновог претка, враћају читаоца искуству „ратовања“, а иконичност „чрта и реза“ почетку којим пјесник развија тему постојања. Дозивање оца у Ноговој лирици васкрсава мит о „белом вуку“, а дозивање мајке, мит о Богородици. Пјевање „у два гласа“ огледа се и у преплету поетских слика и значења пред апокалипсом вијека („Србијо Шарена Барко / У небу агарјанском / 78 ноћи и 78 дана / Поспани Господ / Микро-

филмована / Дела своја / У моје очи склања“ (Ного 2002: 37). Ратна историја учинила је да се судбина бића у Ноговој књизи *Негремано Око* посматра и у односу на „Попин глас“, на „Хомерову слику“. „И кад бисмо ово набрајање продужили идући од стиха до стиха, видело би се да су многе Ногове песме сачињене као текстовни преплет, као један замисливи дијалог између текстова чији су делови, или упућивања на њих, напоредо метнути“ (Петковић, Ного 2003: 66). Измијењени поредак библијских и Ногових поетских слика конституише „сабирно сочиво“ поетских сазнања, с пјесничком изразитошћу слободног и везаног стиха којим пјесник остварује необични склад еруптивног и рефлексивног Ја. Петковић додаје да „изабрани метар, врста стиха, песнику такође служи као сабирно сочиво“.

Интертекстуалност у поезији Рајка Петрова Нога одређује „јединствену параболу“ пјесме у пјесми, насталу у искуству Ноговог књижевног структурирања пјесама. Ного припада класичном типу мисаоне и емоционалне изразитости лирског субјекта, узбудљивом изразу поетске побуне. Пут од историје до поезије преводи онтолошку у епистемолошку раван поетског трагања, у средиште лирске евокације која је другачија по „истини“ коју нуди, по фикцији реалности која спаја „велику повијест“ и дневник „високе пјесничке културе и аутентичног доживљаја истинског бола“ (Делић, Ного 2003: 78). Другим ријечима, Ногова пјесничка еволуција говори о свеобједињавајућој позицији Субјекта који влада лирским удвајањима и вишезначјем Ноговог поетског језика.

Литература

- Рајко Петров Ного, *Зимомора*. Поговор Новица Петковић, „Лично и предачко искуство у поезији Рајка Петрова Нога“, СКЗ, Београд, 1984.
- Рајко Петров Ного, *На каицијама раја*. Поговор Светозар Кољевић, „О дозивању речи“, Мала библиотека Српске књижевне задруге, Београд, 1994.
- Рајко Петров Ного, *Хајдучија*, Октоих, Подгорица, 1999.
- Рајко Петров Ного, *Недремано Око*. Предговор Александар Јовановић, „Божји заборав и лековито осећање стида“, СКЗ, 2002.
- Рајко Петров Ного, *Недремано Око*, друго издање, Београд–Врбас, 2003.
- Рајко Петров Ного, *Јечам и калојер*. Поговор Милосав Тешић, „Дотицај с пчелом као вид канонизације једног драматичног певања“, Мала библиотека Српске књижевне задруге, Београд, 2006.
- Рајко Петров Ного, *Не шикај у ме*, Београдска књига, Београд, 2010.
- Рајко Петров Ного, *Зайиши шо, Рајко*, Мала библиотека Српске књижевне задруге, Београд, 2011.
- Рајко Петров Ного, *У голу шушии јечам*. Предговор Марко Паовица, „Из бола даворије“, Orfeus, Нови Сад, 2013.

Lidija Tomić

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY
OF RAJKO PETROV NOGO

Summary

The poetical opus of Rajko Petrov Nogo envelops a vast selection of intimate, descriptive and historical themes, mythic and traditional traits of Serbian tradition, personal providence, Medieval and Kosovo's narrative, the ethics of the patriarchal era and its altered perspective in contemporary times. Nogo's dialogue with tradition and his rebellion against the truth of the fall condition the intertextual interaction of the motives and their intra-textual dialogue, due to which Nogo's poetical book represents the human soul, along with the vision of human beings and the world, from a satirical and ironical perspective. While Crnjanski has it all packed in one line, Rajko Petrov Nogo relies on the genuineness of his lyrical world, building itself from poetic fragments that centre on beauty and the tragedy of existence.

Горан Радоњић

Филозофски факултет Универзитета Црне Горе
gmradonjic@yahoo.com

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У БЕЗАКОЊУ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У пјесмама из збирке *Безакоње* Рајка Петрова Нога може се уочити дијалог са традицијом. Посматрањем тих интертекстуалних веза откривају се различита значења, што омогућава да сагледамо и обресе пјесникове еволуције, од наслањања на романтичарске елементе, па преко симболизма и модернизма до постмодернистичких тенденција. Осим тога, пјесме тематизују стварање и функцију поезије, стављајући тако у први план аутореференцијалност.

Кључне ријечи: интертекстуалност, пјесничка еволуција, тема поезије, тема пјесничког стварања, аутореференцијалност, Његош.

Збирка *Безакоње* (1977) Рајка Петрова Нога састоји се из двадесет пет сонета.¹ Њен наслов прије свега карактерише свијет који се описује. Имплицитно се претпостављају неки закони, па се узима се једна моралистичка позиција. Онда се ту може тражити ехо романтичарског, Шелијевог ста-

1 Наводи се дају на основу издања: Ного 1984.

ва да су „песници непризнати законодавци света“ (Шели 1956: 139).

Наслов збирке можемо довести у везу и са насловима претходних збирки, *Зимомора* (1967) и *Зверињак* (1972). У првој се сугерише осјећање лирског субјекта (зимомора – грозница, осјетљивост на зиму, језа), а наслов друге збирке усмјерен је на простор у ком се лирски субјект налази. То дјелује као два аспекта истога, осјећање и узрок за то осјећање, поготово имајући у виду прву пјесму збирке *Зверињак*, „Планинску песму“, која почиње такође осјећањем зимоморе:

Заточенички грцам у снежним врлетима,
планински светац с леденим ореолом,
отрован озоном, металним мирисом рима,
и кукуреком и љубичастом смолом

Открива се вишеструка повезаност збирки, прије свега по насловима и по уводним пјесмама. Мотиви „Планинске песме“ у извјесном смислу паралелни су мотивима уводне пјесме *Зимоморе*, „Твоје је да корачаш“. Они се тичу ситуације у којој се налази лирски субјект. И у једној и у другој пјесми лирски се субјект креће кроз предјеле пуне опасности („снежне врлети“, „чемерно горје“, „бусије стравâ“ из „Планинске песме“, чему одговарају „палацање муња“, „пипци смрти“ и „зелено време апокалипсе“ из пјесме „Твоје је да корачаш“). Али и на ширем плану откривају се сличности, и оне се односе на карактер тих пјесама, и на основну тематику.

Слободан Ракитић истиче да „Твоје је да корачаш“ јесте програмска пјесма, а на основу ње за-

кључује и да се Ногова поезија „манифестује као трагање за идентитетом“ (Ракитић 1979: 351). Исто се може рећи и за „Планинску песму“.

Ту можемо уочити и знаке пјесникове еволуције. Стих „И твоје опоре речи овде су једини знаци“ из пјесме „Твоје је да корачаш“, између осталог, указује да је у првој збирци нагласак на самоисказивању, може се рећи романтичарском усмјерењу, тј. на ономе што се често у критици истиче као „естрадни“ карактер поезије, а у збирци *Зверињак* уводна пјесма, нпр. њена поента „цела се шума из мене испарава“, сугерише једно наслањање на симболистичко наслеђе.

У односу на претходне двије, збирка *Безакоње*, на први поглед, као да наставља са сличним односима. Након што се насловом збирке упућује на карактер свијета, наслов уводне пјесме као да наговјештава њен програмски карактер: „Портрет уметника у младости“. Очигледно се ствара интертекстуална релација према Џојсу и његовом истоименом роману, а тиме и на традицију кунстлерромана, уопште текстова (наратива) који тематизују „битна питања односа уметника према животу и уметника према свету“ (РКТ). Истовремено, интертекстуална релација успоставља се, очигледно је, и према сопственој поезији.²

Узгред, може се рећи да портрет умјетника као тема не мора нужно да буде наратив. Присјетимо се да је то метафора која долази из сликарства, тако

2 Упор. и другачије читање ове пјесме, у коме се узима у обзир функционисање језичких јединица без разматрања интертекстуалних веза: Бабић 2003.

да би се могло прије очекивати да текст са таквом темом буде доминантно лирски.

Успостављањем тих релација у тој пјесми се у хоризонт очекивања уводе теме као што су положај умјетника у свијету, његово сазријевање и откривање своје мисије. Међутим, већ почетни стихови сасвим руше те претпоставке, па долази до изневјереног очекивања:

Уштројен ждребац или бик утучен
Под покровцем и на улару водан
Прописно шкопљен жив клан недоучен
Званично свезан врло врло одан

Јавља се нова интертекстуална веза, и то са пјесмом „Запис за блиједу, за ову биједу“ из збирке *Зимомора*, у којој је на једној страни „пустиња: / милозвучни концерти ушкопљеника“, а наспрам тога стоји: „ја одлучно гласам / за приплодног бика“.

Ради се заправо о једном, може се рећи, негативном портрету. Лирски субјект не дефинише себе него свој антипод, то је иронично сликање јаловог умјетника:

Интелектуалац малкице скучен
Затреба ли гарантовано плодан
Фотогеничан за излог обучен

То није аутентични стваралац него неко ко ради по наруцби, по диктату моћи. Слика у трећем стиху претвара га у робу, у лутку у излогу, што је једна снажна иронија.

Посљедња строфа даје пјесми наративност, али и ту супротно од традиције кунстлерромана: не долази до обрта, до проналаска свог пута и свог ау-

тентичног гласа, нема ништа од новог сагледавања себе и свијета, нити од умјетничког чина. Напротив, и сама људскост нестаје, као нека врста антиклимакса, умјетник се сасвим срозава до идентификације са псом:

Понижаван и самовањем глодан
Једноставан а ипак непроучен
И на крају старом шинтеру продан

Ако ову пјесму поново доведемо у везу са насловом збирке, тада се показује да се то одређење, безакоње, односи прије свега на саму умјетност. Не критикује се непосредно свијет него квазиумјетници и квазиумјетност.

Опет, имајући у виду моралистичку, шелијевску позицију, можда се лирском субјекту свијет указује као безакоње управо због тога што су саме идеје умјетника и умјетности у опасности.

У том контексту и саму пјесничку форму можемо схватити као знаковиту: „Својом уређеношћу и строгом хармонијом сонет се најнепосредније супротставља свету ‘човеколиког хаоса’, налазећи у тој уређености ослонац отпора“ (Лукић 1978: 2100).

Пјесма „Док раде инструменти“, која долази одмах иза „Портрета уметника у младости“ може се читати као својеврсни антипод „Портрету“, јер се у њој тематизује ситуација у којој се налази лирски субјект. Та ситуација обиљежена је справама за мучење:

Ти коци и конопци та распевана сврдла
У тело уграђени ти инструменти смрти

Тај унутрашњи чекрк око кога се стврдла
Рђа и со времена у коме ће нас стрти

„Док раде механизми“ супротна је претходној и по томе што је у „Портрету“ квазиумјетник „прописно шкопљен“, „присилно кротак“, „званично свезан“, „обрађен и при том незнатно мучен“, дакле, формира се под притиском друштвене моћи, а овдје су „инструменти смрти у тело уграђени“. То је спој, може се рећи, спољашњих, друштвених сила са унутрашњим, егзистенцијалним.

Разлику између двије пјесме истиче и опозиција једнина – множина. У „Портрету“ се о лажном умјетнику говори у једнини, али је јасно да се ради о типу, не о неком појединцу. Са друге стране, у пјесми „Док раде инструменти“ јавља се (имплицитно) ми у првој, а и у трећој строфи: „Ако смо трошни ломни прашина брашно плева / У ковитлацу моћи силника оба света“. То сугерише да лирски субјект говори о универзалном људском искуству које се види не као трагично него као гротескно, као „пресна шала у тој небеској пизми“.

Необична су и „распевана сврдла“ из првог стиха. Док се пјесма и пјевање нигдје експлицитно не помињу у „Портрету уметника у младости“, што се може схватити и као још један сигнал да се не ради о правом умјетнику, овдје се јавља гротескно пјевање „инструмената смрти“.

Мотив пјевања јавља се још једном, у посљедњој строфи, уоквиријући тако тај сонет:

Ако сам сужањ дакле мој ланац нека пева
Велику фарсу стиха и говор нека цвета
На прагу бесмртности Док раде механизми

Ту сад лирски субјект узима да говори у своје име, и тиме истиче изузетност своју и свог говорења. Такође, долази и до трансформације у супротном смјеру у односу на почетак пјесме, гдје свршла пјевају – сад се говор трансформираше у цвијет, у љепоту, што води до „прага бесмртности“. Уз интертекстуалне сигнале и репертоар слика ту указује на модернистичку поетику.

Док почетак *Безакоња* своје ефекте заснива, између осталог, на интертекстуалности, при крају збирке пјесма „Рашта болан оде у хајдуке“ интертекстуалност ставља у први план – у садржају уз наслов пјесме, у загради стоји: „од Његоша, углавном“. Тај сигнал, као нека врста накнадног кључа, позив је да се испита цитатност, а посебно је занимљиво то „углавном“.

Наслов пјесме, наравно, непотпуни је цитат наслова хајдучке епске пјесме. То можемо да схватимо и као сигнал да је и сам Његош настао на темељу неке традиције, да је и он писао „углавном“ по народној поезији, при чему га баш та наизглед мала разлика чини Његошем.

Шта је ово ево неко доба
Уједно су овце и курјаци
Што је човјек ка слабо живинче
Ум се смути а језик заплиће

Мед за уста и ладна приоња
Постадоше лафи ратарима
То нијесу за људе градови
Већ тавнице за невољне сужње

Лако се проналазе ови стихови у *Горском вијенцу*. Прва два су из кола (стихови 279 и 285), трећи

из монолога владике Данила (варијација, јер код Његоша стих 763 гласи: „Што је човјек? Кâ слабо живинче“), четврти казује сердар Вукота (стих 2375), мислећи, у вези са игуманом Стефаном, на то да „поглед смета мисли и језику“, тј. да очи човјеку сметају да види. У другој строфи први стих поново је из монолога владике Данила који у протексту стоји одмах иза стиха који је вариран у првој строфи (стих 764, код Његоша стоји „хладна“), други стих се опет враћа истом колу (стих 259), а посљедња два су ријечи Вука Мићуновића које у „Вијенцу“ преноси кнез Јанко, па је, у извјесном смислу, то двоструки цитат (стихови 388–389, који код Његоша гласе: „те нијесу за људе градови / но тавнице за невољне сужње“).

Оно „углавном“ могло би се односити на незнатна варирања, тј. на непотпуност цитата. Прије ће, ипак, бити, да се тиме скреће пажња на стихове из посљедње двије строфе. То нису цитати из Његоша:

Сакрише се миши у дуваре
Млади вуци подвише репове
Разбјежа се лудо и нејако

Сам остаде у сријему рајко
Сам остаде са борија рајко
Као суво дрво у планини

Приликом примања награде „Извиискра Његошева“, сам Ного поставља питање чији су тај и још један сонет грађен на исти начин, па даје одговор: „Његошеви, јамачно. Али малчице и моји. Његош сонете није писао, па сам их, ево, ја од његових стихова скројио“ (Ного 2010: 122). Ного се ту позива и на славну Борхесову причу „Пјер Менар, писац

Дон Кихота“, гдје јунак, пишући текст идентичан Сервантесовом, ствара нешто што има другачије значење (Исто). Уз то би се, мислим, могао узети и још један примјер из Борхеса, а то је прича „Et coetera“, из *Свеоштите историје бешчаића*, која се, врло слично овом сонету, састоји од одломака из различитих писаца, али један од тих одломака јесте лажни цитат, и заправо припада Борхесу, чиме се само још више истиче тај нови начин стварања и ново схватање оригиналности.

У новом контексту Његошеви стихови, или тачније, говор јунака *Горској вијенци* заиста добија ново значење. Тако, рецимо, први стих „што је ово ево неко доба“, заправо има конотацију не нечег новог, као у монологу владике Данила, него се сугерише вјечито понављање онога што Ногова збирка назива „безакоњем“. А основно помјерање је у томе што се из једног колективног искуства, драме опстанка борбе за идентитет заједнице, прелази на индивидуално, лично.

Тако и поређење човјека и слабог живинчета развија се, а и јавља се контраст: Рајко који је сад у Сријему – Рајко који потиче из Борија, дакле из средине попут оне у *Горском вијенцу*.

Речено језиком семиотике, оно што је већ вишеструко кодирано подвргава се новом вишеструком кодирању. Уз то, пратећи интертекстуалне релације можемо да пратимо и како та поезија, водећи дијалог са традицијом, прелази у једном сажетом виду пут од романтизма, преко симболизма и модернизма, до елемената постмодернизма. Истовремено, у фокус се из различитих перспектива

стављају сама поезија, њено стварање функција, и положај пјесника, па, осим упућености на друге пјесме, текст говори, рекло би се, прије свега о себи – карактерише га, дакле, и аутореференцијалност.

У поезији Рајка Петрова Нога укрштају различити поступци и различити односи према веома широком сегменту културе који чине не само да се стварају могућности за различите интерпретације него да се и у текстовима из традиције почну откривати нова значења.

Литература

Бабић 2003: Миланка Бабић, „Лингвостилистичка анализа пјесме *Поршреи уметника у млагоси* Рајка Нога“, *Српски језик*, бр. 8/1-2, 503–512.

Živković 1992²: Dragiša Živković, „Roman o umetnicima“, u: *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković, ur. Београд: Nolit.

Лукић 1978: Јасмина Лукић, „Строга форма у свету безакоња“, *Књижевности*, књ. XXXIII, св. 12, децембар 1978, 2098–2102.

Ного 1984: Рајко Петров Ного, *Зимомора*, Београд: Српска књижевна задруга.

Ного 2010: „Је ли Његош писао сонете“, *Слово: часопис за српски језик, књижевности и културу*, 26, август 2010, 120–125.

Ракитић 1979: Slobodan Rakitić, „Put u počelo“, *Savremeni*, књига XLIX, sveska 4, април 1979, 349–254.

Шели 1956 (1821): Перси Биш Шели, „Одбрана поезије“. У: *О поезији: избор енглеских есеја*. Одабрао и редиговао Боривоје Недић. Београд: Просвета, 109–139.

Goran Radonjić

INTERTEXTUALITY IN RAJKO PETROV NOGO'S
LAWLESSNESS (BEZAKONJE)

Summary

A dialogue with tradition is noticeable in Rajko Petrov Nogo's poems from the collection *Lawlessness [Bezakonje]*. Observing those intertextual relations unveils various meanings, but also enables us to perceive an outline of the poet's evolution: from relying on elements of romanticism, through symbolism and modernism, to postmodernist tendencies. The poems also focus on the creation and function of poetry, foregrounding their self-referentiality.

IV

Бранко С. Летић

Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву
vucilovac@hotmail.com

ГОВОР ПОЕТСКИХ СЛИКА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Поезија Р. П. Нога делује и сликарском снагом: помоћу покрета, линија, боја и звукова садржаних у језичким стилским средствима он сугестивно оживљава слике екстеријера, нарочито пејзаж, и ентеријера, на пример, некадашњи породични дом и црквене храмове, те читаву галерију ликова и портрета карактера. Предмет овог рада је неколико камерних портрета, слика из уметничког породичног албума.

Кључне речи: „песма као слика“, „документарни детаљи“, денотативно спољашње, конотативно унутрашње, сликарске технике, сликарски текст, портрет, пејзаж.

Песма која ћуши, слика која говори

Песме Рајка Петрова Нога, укључујући и лирску прозу *Јечам и калопер*, садрже читаву галерију слика, почев од велике фреске Херцеговине, бројних пејзажа завичаја, понекад само у детаљу, метонимији целине, те различитих жанр-слика, до оних из пожутелог породичног албума. За песму је давно рече-

но да је као слика (*ut pictura poesis*), и да је разлика између њих у томе што је слика „песма која ћути“, а *песма* „слика која говори“. Ногове песме садрже обе врсте слика, и оне које ћуте, и то „плодоносно“, и оне „које говоре“ о том ћутању. У њима је део непресушне енергије која подстиче нове асоцијације и емоције, као онај чаробни млин што непрекидно сипа хлебно мливо. „Песма која ћути“ у ствари је спољашња слика, део пејзажа или лика, статична у простору, денотативна по појединостима које Ного назива „документарним детаљима“. И као што сликар не слика сакупљену грађу, него своју представу о њој, тако и Ного слика своју емоцију и рефлексiju¹ у „песми која ћути“, а она својом немуштом енергијом напаја другу слику асоцијацијама које, по Андрићу, „у поворкама прате сваку реч“. Оно што је имплицитно у „песми која ћути“, иманентно визуелној слици у простору, аутор на посебан начин развија у временској слици „која говори“.

Из породичног албума

За илустрацију издвојићемо из породичног албума „слике“ брата, мајке, оца и пејзаж „У долу шушти јечам“, који их све обједињује. Као и сваки албум, споменар на некадашње време, и овај условљава позицију уметника према свакој слици: час је на дистанци из које слика, час је невидљив

1 Уп. мисао Лава Николајевића Толстоја: „Да човек оживи у себи осећање које је сам доживео, и оживевши га у себи, помоћу покрета, линија, боја, звукова или форми изражених речима, тако пренесе да и други људи доживе исто то осећање – тако уметност делује“ (*Umetnost* 1968: 17).

у слици, уз брата, мајку, оца или у долу јечма. Уз просторне, мешају се и временске перспективе, час „сликања“ и час из кога је призвана давна слика, тако да су та два тренутка, како би рекао Андрићев сликар, „близу један другом да не остаје, стварно, између њих места ни за шта, ни за један дах или покрет“. На тај начин „документарни детаљи“ пролазе кроз флуидна сочива имагинације означена у стиху: „Само у сну у мени је“. Из сна и јаве настале су у породичном албуму поетске слике брата, мајке, оца и завичаја. Дobar познавалац Андрићевих литерарних уметника, посебно Гоје, и Ного свој сликарски „текст“ сабија у једну важну тачку портрета или пејзажа, из које сабрани документарни детаљи зраче даље бројним конотацијама. Нимало случајно, и на његовим поетским портретима то су руке (уп. Ного 2003:78–85): братова стиснута „мала шака“ и мајчине „пиргаве“, денотативне у простору, и очеве, конотативне, јер нису именовањем осветљене, на пример, „распете“ на крсту („Гологлав. Жив. Разапет“) или на гајдама док своју тугу и самоћу разлива по долу.

Браӣ²

Братов лик је на слици из ђачког доба затамњен, сав у силуети, „повијених рамена“, баш као

2 „А осим Пејова дола / Камења / Нешто шуме / Имам и једног брата / Повијених рамена / Мрког / Угљенисана // Заборавио је говорити // А да га немам / Ко ме бих одлазио / Ко ме бих преписао / Пола четинарског бола / У оној округној сјечи / Ко би ми цијењену / Школовао памет / Ко би ме тихо исцарао / Ко би то као он / Озбиљно / Тврдо / На њоздрав / Диоо малу шаку // У којој зињечи / Све њжностии / Све ријечи“ (Ного 2010: 18).

што је уопштен и садржај појма *браӣ*. Као да га је сликао угљеном³ како би дочарао његову особену природу наглашавањем, прво у нијанси „мрке“ па потом и сасвим црне, „угљенисане“ боје. Садржином боја „мрке“ и „угљенисане“ дочарана је братова *зайвореност̄* у себе, и његова отуђеност од света подвучена поентом: „Заборавио је говорити“. Али је зато на братовој затамњеној појави јарко осветљена, именовањем битних детаља, његова „мала шака“, стиснута у неми поздрав при испраћају ђака. Атрибути „озбиљно“ и „тврдо“ додатно појачавају конотативну функцију „мале шаке“, „У којој згњечи / Све њжности / Све ријечи“. Дирљива је та визуелна слика по контрасту импресионистичких контура целе појаве и осветљеног детаља, односно, тамне боје у претапању од мрке до црне и „снопова светлости“ који истичу и облик руке – „мала шака“, и покрет – „дигао“, и начин – „Озбиљно / Тврдо“, али је још узбудљивија по „згњеченом“ садржају који из „обасјане“ шаке непрестано „цури“ новим конотацијама о блискости мале браће.⁴

3 „Угљен је прашљив, магловит и то даје посебну мекоћу, топлину и нежност црти. Уметник који користи угљен је емотиван. Цртеж изгледа на крају као да кроз маглу гледамо“ (*Википедија*. Сликарске технике: Дрвени угаљ).

4 „Прва Ногова књига посвећена је брату Радовану, дуго година послје раних родитељских смрти једином бићу по крви које га је везивало с овим свијетом, са завичајном пустом окућницом посјеченога Пејова дола, с камењем и нешто преостале шуме, с успоменама на брвнару с бором од које једва да је остао ожиљак омеђине, што се све може ишчитати из пјесме *Браӣ* која подупире посвету. Зимомора им је заједничка: брат је остао повијених рамена, мрк, угљенисан и ‘заборавио је говорити’; њему се преписује ‘пола четинарског бола’, изазваног окрутном сјечом Пејова дола; њему се долази, он испраћа по-

Мајка

Још су сложенији поступци сликања мајке, све-присутне а невидљиве. То је онај изгубљени лик који су браћа Пешовци прво „скидали“ с теткиног лика, а после њене смрти „из облака чупали“. На сликама су најчешће „сачуване“ њене руке, „пиргаве“, кад послују у кући, у башти, кад га облаче за празнике, воде у цркву, на вашар, спасавају промрзлог из снега, итд. Вапећи за њеним ликом, уметник га „чупа“ из амбијента њоме испуњеног тако да денотативни спољашњи простор добија конотативни унутрашњи садржај. Кад каже „Само у сну у мени је“, он активира и подсвест као спремиште слика „у маховину зараслог детињства“. А побуђује их завичајни пејзаж⁵: „Обли златни врх Лелије“. Видљиви детаљи су сликарски – линија и боја: линија *обла*, блага пуна нежности, боја *златна*, пуна тоpline: њима је умекшан и разнежен појам планинског врха, тако да завичајна Лелија поприма нежност и топлину мајчиног наручја. Сунчеве зраке на „златном“ врху Лелије „јарка су писмена“⁶ из којих се чита некадашња срећна дечја прича. Игра светлости залазећег

дигући озбиљно и тврдо малу шаку ‘у којој згњечи све нежности / све ријечи’“ (Делић 2008: 18–19).

5 „У сну само у мени је / Обли златни врх Лелије / Горко ми се борје смије / И вуче ме ко и прије / У мајкине руке двије / А очева сипња блиска / Све то само у сну смије / Да растуји поља житна / Што промину у очима / Само у сну тијело врело / Опружи се дуж Лелије / Све што јесте више није / Кад се будим све се брише / Само у сну ја зајудим / Да ми рубље замирише / На сијено на дјетињство / И уз мајку осушено / **Само у сну у мени је / Обли златни врх Лелије**“ (Ного 2010: 19).

6 Уп. стихове: „Сунце је просуло јарка златна писмена / И већ их сриче киша по лишћу по буквама“ („Планина и Почело“) (Ного 2010: 123–124).

сунца по боровима призива прво памћење бисерног смеха и боји сетом тренутак сликања („Горко ми се борје смије“), а „златна“ боја „облог“ врха топлину и нежност која се тепа своје „злату“ у наручју („У мајкине руке двије“). Чак се у линији и боји пејзажа *ослушкује* и мелодија успаванке („Само у сну у мени је / Обли златни врх Лелије“) у силазној интонацији и ритамском спуштању задовољног детета у меки сан, а одраслог уметника у дубину сећања. „Обли и златни врх Лелије“, денотативан у простору, јесте она „песма која ћути“ конотацијама давне среће упијене свим чулима у детињству: сама Лелија је визуелни облик који у себи садржи благод, топлину и мирис Велике Мајке, њеног заштитничког тела („Само у сну тијело врело / опружи се дуж Лелије“), њених додира и мириса: „Само у сну ја зајудим / Да ми рубље замирише / На сијено на дјетињство / И уз мајку осушено“. Све немушто у слици пејзажа, „песми која ћути“, проговорило је у „слици која говори“ детаљима записаним сунчевим писменима на врху Лелије. Благом линијом, *облом* и *злајном*, у врху и њеним одсјајем у дну сећања, уметник је уоквирио своју слику Лелије, као што је и песму уоквирио истим стиховима, да би у тај оквир, као „у мајкине руке двије“, ушушкао сва нежна сећања и чежње свог слатког и болног сна.

За разлику од нежне дечије приче исписане „златним“ зрацима залазећег сунца на облом врху Лелије, сасвим другим конотацијама говоре контуре планинског венца обавијене тајном ноћне таме у песми „Из долине плача“.⁷ Сада су два брда

7 „Две але или два кичмом срасла гмаза / У долини суза бесне и кидишу / Једна на другу И та страст наказа / Куца срцем света

доживљена као „две але“, демонска бића бајки, а венац који чине као „кичмом срасла два гмаза“. Тамни ноћни пејзаж, без сунчевих писмена, вуче конотације у дубоке слојеве усмене традиције, песник каже „у густо саће шуме, у цијелац од предања“. Слојеви тих предања дају се пратити по библијским конотацијама у наслову „Из долине плача“, фолклорним у слици „две але“, и античким у митској слици бога Миноја и Пасифаје, метафора енергије која пулсира у „долини плача“ испод привидно мртве ноћне природе.

Ошац

За разлику од мајке, лик оца Пеша сачуван је и у сећању и на фотографији у војној књижици, а по њој и у емајлу на надгробном споменику. И поред све те „конкретности“ његов уметнички лик је једнако флуидан, у присуству одсутан и у одсутности присутан. То је сугерисано његовом сликом у мрамору, из које се „као кроз облак пројавио“. Он је „несмиреник“, на крсту као на прамцу брода, изложен свим невољама пуштеним из Пандорине кутије, на вечној одисеји кроз Сциле и Харибде до родне Итаке, завичајног гробља у локалитету Лука, баш у складу с Ноговим стихом „ко изгуби хексаметар по десетерцу се смуца“. Вечни „несмиреник“,

Тим плућима дишу // Млади бог бик и уза њ вечна пасифаја
/ Сва у туђој пени док шкољку намешта / Да је бик оњуши па
да налив се сјаја / Рикне и сав очај сабије у клешта // Ма био
јеленак шкорпион магаре / Да закује женку тоболац уздише / И
долином слузи пени се до зоре // Море о мраморје И пахне из
баре / На семе живота И бик моћно дише / Док парожак брда
мирно цепа море“ / (Ного 2013: 67).

између два света, овог и оног, он на слици у своме долу, сликаној у сутон, излази из једног света и улази у други. Реч сутон, ознака за смену дана и ноћи, садржи у себи и светло и сенку, технику „кјаро-оскуро“ погодну да Ного-сликар оствари „ефекат прозирног вела“ и „замагли целу композицију“. На тај начин нагласак је ставио више на Пешов емотивни доживљај него на његов спољашњи портрет. Управо у тој слици он се, по Вулфу, највише загледао у срце свога оца, вечно старог и осамљеног. За ту слику важни су „документарни детаљи“:

Умрла Пешу прва жена. Она из Бјелимића, с којом није имао дјече. Остао *Пешо сам*. Читаво љето и цијелу јесен у *сушон* одлијежу Пешове *тајге*. Тужи за женом. И себе разговара. Удовац (Ного 2013:46).

То није само грађа за портрет, то је портрет. Елиптичним реченицама, аналогним сликарским потезима, песник је „згњечио“ много речи, сликарских детаља, и натерао их да исијавају испод шкртих исказа, да се осете и другим чулима. Визуелно су акцентована три детаља: *сушон*, *Пешо* и *тајге*. Слика је сва у „сфумату“, ⁸ згуснутој атмосфери сутона прикладној за Пешову усамљеност и тугу, и у молском тону гајди, дувачког инструмента чији звук „одлијеже“, готово видљив колико и надолазећа тама ноћи, и притиска долину тугом Пешове

8 „Као што само име говори (*sfumato* = дим), вештим избегавањем оштрих обриси и граничних линија, постиже се ефекат прозирног вела који прекрива, тј. замагљује читаву композицију.“

„Сфумато је техника ликовне уметности којом се споро али непрестано губе облици, и стално мешају *свећила* и *сене*“ (Википедија. *Sfumato*).

усамљене душе. Кажу да дубоки тон гајди, прастарог инструмента, досеже до „самог корена народа“: с њеном молском тежином спушта се Пешов бол до оног света,⁹ налик на Орфејев за Еуридиком, и још даље до првог човека коме је Творац прасликом жене ублажио космичку самоћу. Речју „Удовац“, реченицом претвореном у елипсу, *зiњечио* је уметник све поетске и сликарске приче о Пешовој самоћи, али је на тај начин вишеструко појачао конотације о свим усамљеницима у митологији, Библији и стварном животу.

„У долу шушти јечам“

Завршна слика породичног албума била би „У долу шушти јечам“. У њој препознајемо „жути јечам“ и „црвене булке“, „јавне знаке“ лирског текста,¹⁰ „читак рукопис крчевине сиромаша“ у Пешовом долу. Јечам у долу је „песма која ћути“, али препуна чулних сензација у синестезији речи „шушти“: у њој је и визуелна перцепција *шаласања* јечма, аналогна струјању пробуђених успомена, и ономатопејско *ласање* звукова у дубоком молу и *шакшилна* густина жуте боје, отежале од надошлих емоција. Сада тај јечам шушти у долу Пешовог сина, песника, уоквирен корицама антологије, и ликовном снагом неодољиво увлачи посматрача слике, читаоца, у „густо саће“ успомена у „цијелац“ породичних предања.

9 „Сам звук гајди води дубоко у прошлост у задње репове корена народа“ (Википедија: Гајде).

10 Уп. „Док читам цвијеће те љета јавне знаке“ (Ного 2010: 123).

Литература

- Делић 2008: Делић Јован, „Плодно сјеме зимоморе“. – *Савременик* (158-159-160), Београд.
- Ного 2003: Рајко Петров Ного, *Сузе и соколари* („О Зимоњићевим рукама“). – Београд, Београдска књига.
- Ного 2010: Рајко Петров Ного, *Човек се враћа кући* (Изабране песме). – Београд, Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије.
- Ного 2013: *У голу шушџи јечам* (Девет строфа једне повести). – Нови Сад, Antologia Serbica.
- Umetnost 1968: *Umetnost. Čovek – stvaralac lepog*. – Savremena ilustrovana enciklopedija, Beograd – Ljubljana, Vuk Karadžić – Mladinska knjiga.

Branko S. Letić

THE LANGUAGE OF RAJKO PETROV NOGO'S POETIC IMAGES

Summary

The poet R. P. Nogo builds his poetic images by using an artist's techniques as well: line, colour and sound, by linguistic stylistic means, and syntactic constructions analogue to the artist's strokes done with pencil, charcoal, paint in suggestive relations of shapes, light and shadow. His poetic image, at least when evaluated by "documentary details", concrete particulars, is spatially denotative and corresponds to the "silent poem", but in such a way that its silence awakens numerous connotations in the part of the poem that corresponds to the "speaking image" with its temporally congruent details.

The connection between denotative and connotative images is observed in portraits from his family album (brother, mother, father) and the landscape of Pešov do, with the title "The Barley Rustles in the Valley" ["U dolu šušti ječam"].

Слађана Јаћимовић

Учитељски факултет Универзитета у Београду
sladja.j@sbb.rs

ЛИРСКИ ПЕЈЗАЖИ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У раду се тумаче функција и симболизација пејзажа у поезији Рајка Петрова Нога. Елементи завичајног простора имају посебан статус у Ноговом целокупном песничком опусу и чине својеврсно поетско језгро ове лирике. Може се рећи да је статус завичаја донекле амбивалентан – иако се за њега нераздвојно везује трауматично искуство из детињства, које се из збирке у збирку непрестано варира и надограђује, то је истовремено и жуђени простор од којег се очекују уточиште и смирење.

Кључне речи: завичајни пејзаж, симболизација пејзажа, детињство, укрштај личног и колективног искуства, наивно и трагично.

Мало фали до пола века колико у српској књижевности траје и развија се песнички глас Рајка Петрова Нога. Од прве песничке збирке *Зимомора* (1967) па до најновијих, гради се једно танано и сложено певање о нашем времену, ненаклоњеној историји и националној судбини, о личном и неретко горком песниковом искуству које се узглобљује у певање о митским основама света, националном

наслеђу и егзистенцијалним питањима савременог човека. При томе, када се са ове дистанце сагледају Ногови лирски почеци, јасно је колики су пут прешле песничка мисао и вештина – од стихова слободније организације, бунтовне лирске реторике исповедног и личног тона до песама строже форме у којима се интимно искуство појединца објективизовало и уградило у шири контекст, а конкретна драма једног доба концентрисала у слику свеопштег расула с краја прошлог и почетка овога века. Назнаку пуне лирске зрелости донела је збирка *Безакоње* (1977) у којој се песник окренуо сонету и успео, што су препознали и критичари и читаоци, да у традиционални песнички облик смести модерни сензибилитет, активирајући при томе знатан део наше историјске и културне баштине. Укрштајући индивидуалну емоцију и национално наслеђе, користећи, посебно од *Лазареве субоје* (1989), цитатност и алузије из паганске и хришћанске религије, народне поезије те касније уметничке традиције, Рајко Петров Ного гради својеврсни лирски дијалог са прошлошћу и културом („Поезија као умјетност у језику, по природи ствари, па и онда кад то неће, јесте прожимање индивидуалног искуства са националном традицијом“, Ного 1995: 141).

У таквом лирском дијалогу Ногове поезије посебну функцију стиче пејзаж који је у песмама ретко сам по себи њено тежиште, односно његове песме не могу се свести на лирску дескрипцију природног окружења. Пејзаж, и то преваходно онај завичајни, који има посебан статус у Ноговом целокупном песничком опусу, чини својеврсно поетско језгро ове лирике и може се рећи да је његов

статус донекле амбивалентан. Иако се за њега не-раздвојно везује трауматично искуство из детињства, које се из збирке у збирку непрестано варира и надограђује, то је истовремено и простор од којег се очекују утеха и смирење. У једној од најбољих и најтумаченијих Ногових песама управо се том језгру, одредницама завичајног миљеа, упућује својеврсна песничка молитва: „Зрело жито вилов доле босиоче плави / не презри ме прихвати ме сакриј ме у трави“. Песник од „убрзане историје“ и поремећеног света спас тражи у завичајном крилу, у исконском и чистом пејзажу, у биљу и водама, птицама и мравима. Укрштање фреквентних мотива из народне поезије и изгубљеног детињства са савременом терминологијом (*хлорофил*, *ласер зраке*, *мафијаш*) чини лирски упечатљивим песнички говор о дубокој угрожености појединца у савременој цивилизацији.¹ Може се рећи да Ного, подстакнут и личном животном позицијом, као да у својој поезији изнова активира стару Шилерову мисао о песницима које је управо то што су изгубили присан однос са природом нагонило да јој се враћају у поезији:

То долази *о̄ӣуда* што је код нас природа нестала из људи, ми је опет налазимо само изван њих, у неоживотвореном свету, у његовој истини. Не нагони нас наша већа *̄природнос̄ӣ*, већ, напротив, *̄про-*

1 „Наиме, ‘босиок плави’ и ‘сестра вода’, као и ‘звери, птице, пуноглавци, мрави’ су око нас и са нама одвајкада, али се за ‘ласер зраке’ и за ‘прецизну шаку мафијаша’ то не може рећи. Постоји специфична тачка у времену када се они јављају. Због тога се може рећи да је у њима садржан један особен знак којим песник не само обележава већ и рашчлањава време на оно пре и оно после њихове појаве“ (Микић 1990: 128).

шви́риродно́сї наших односа, стања и нарави, да пробуђеном нагону за истином и једноставношћу – који, као морална склоност из које потиче – лежи неподмитљиво и неутољиво у свим људским срцима – прибављамо у физичком свету задовољење коме се не можемо надати у моралном. (Шилер 1991: 180)

Позиција савремености, модерне цивилизације из које, уз чести хуморно-иронични призив, проговара песнички субјект јесте позиција огорчености и неприпадања са које се самерава бивше време – изгубљени егзил детињства као прерано разорено уточиште, али и време постојаних и утемељених, у историји и народној поезији, националне егзистенције и колективног идентитета. Може се рећи да Ного негује и модернизацију једну патријархалну линију српске модерне поезије у којој узглобљава једно у друго лирско и епско искуство, интимну емоцију и сензибилитет урбаног човека који је одређен својим кореном у прошлости, са дубоком оданошћу националној култури и наглашеном тежњом да се она у новом руху активира у савременом српском песништву чији је Ного један од најавутентичнијих представника. Певајући о овом времену, Ного истовремено пева и о оном што је иза нас, у дубокој паганској и хришћанској прошлости, указујући да је једно од другог неодвојиво, као и што бивши дечак и разорен дом непрестано трају и обнављају се у зрелој животној биографији. Потрага за завичајем, колективним и прецизно личним, често се обликује као узалудно трагање за нечим што је занавек изгубљено и што се не да васпоставити нигде другде до у песничком памћењу. Као да управо такво осећање неповратности додатно сна-

жи песникову потребу да се мотив завичајног гнезда непрестано призива у поезији, да се самерава из позиције савремености, да се ослушкују његови титраји у бићу онога који пева и проширује опсег његове симболичне носивости. Овом аспекту Ногове поезије припада и песма „Орфеј и Еуридика“ (*Негремано Око*), која се у оваквом контексту може читати као програмска, а где именовање познатог митског пара читаоца погрешно упућује на очекивану љубавну конотацију (поменимо само узгред да је Рајко Петров Ного један од ретких песника код којег готово сасвим изостају љубавне песме, што је донекле неочекивано ако се има у виду степен емоционалности и наглашена, назовимо је, лирска страсност његових стихова). Познати грчки мит о певачу-чудотворцу и љубавнику који силази у подземни свет да из њега изведе своју вољену пресликан је на позицију лирског субјекта Ногове песме, у којој се води својеврсни дијалог са Орфејем и његовом немогућом мисијом, али и исходима сопствене потраге:

Када си овуда пролазио
Све се за тобом окретало

Да те виде
Рибе су окрилатиле
Реке се заустављале
Гране се повијале
И чиниле ти лада

Прича је позната – митски певач који гласом припитомљава све око себе. Све живо и неживо му се потчињава, односно, Орфеј их кроти песмом датом од бога, а будући да је син Аполона, бога му-

зике и уметности, и Мнемозине, богиње памћења (а памћење је и један од кључних мотива у Ноговој поезији), то покоравање се може само условно тако назвати. Боље је рећи да Орфеј све поменуте мотиве чини бољим, савршенијим и лепшим: „Који си свирком стене намештао / Који си песмом планине померао“, „Речи су пљускале / у океану смисла“. Али упитаност песниковог субјекта односи се на певача који губи своју суштину:

Зашто си умукнуо

Зато што те у доњој

У кући необичној

Из смрти дозивам

Мој завичају

Моја Еуридико.

Лирски субјект призива митског певача који је кротио, односно васпитавао људска осећања, коме су бог уметности и муза сећања оставили дар, а који одавно више не пева о величини човека, о слободи, истини, о нечему што је изгубљено и што не може поново да се врати, што ће растумачити на крају песме: „Мој завичају / Моја Еуридико“. Еуридика, биће толико драгоцено да се због њега жив силази у Хад, у свести лирског субјекта је изгубљени завичај, а у контексту целокупне лирске атмосфере и тематике *Негреманої Ока* то је и српска прошлост, епска историја о којој певач пева, али коју није могуће вратити, јер у ишчашеном времену у њу више ретко ко верује или у свом веровању има другачије приоритете. Ного није Црњански, да пати у страниј земљи. Не, Ного је, увек и беспоговорно, у својој отаџбини, али нити је он оно што је био, нити је за-

вечај онај пређашњи – све је неповратно изгубљено, да ли сопственом кривицом (Орфеј који није издржао, окренуо се и заувек изгубио Еуридику) или зато што „нас онај озго не милује“. Љубавница из грчког мита претвара се на патријархалном фону Ногове поезије у завичај, али и отаџбину, непрепознатљиву и неприхватљиву таква каква је постала, а који се узалудно дозивају да се пробуде и поново успоставе. Можда је као и у грчком миту постојала могућност да се врати и сачува оно најдрагоценије, а та могућност је прокоцкана и остали су кајање и непрекидна мисао о сада неповратној, сјајној прошлости и њеним вредносним категоријама, проћерданим сопственом кривицом – да ли из љубави или из немара, више није битно. Као што је и колиба у Виловом долу, трагичном игром судбине, остала са оне стране Стикса, као разорено тежиште бића.

Како је напоменуто у многим тумачењима, лирски субјект Ногове поезије чврсто се држи своје културе, као нечега без чега му нема опстанка. Он не жели да је мења, нити жуди за неком другом, нити је самерава према страном и другачијем. Он је, што је на својеврсан начин потенцирано лексиком његове лирике, син земље из које је потекао, али та земља је у новом, ненеклоњеном времену историјских ломова сада другачија, односно, више је нема, а другу не може да замисли. Није, наравно, реч о локалном патриотизму већ о идентитету и интегритету личности која на својеврсан начин остаје *out of place*. Из исте збирке је „Песма ћука“:

Попануле звезде са небеса
Трепћу жишке са црних кућишта

Залуд сребро о димњаке стресаш
Млад месече Не остаде ништа

Осим овог муцавог кукавца
У градини на самртном логу
Са јавора откуцава тварца
Морзеово писмо глумом богу

Изванредан познавалац језика, Рајко Петров Ного у овој песми плодотворно и необично вешто спаја сонет са епским десетерцем, модерни сензибилитет и архаичну лексику народне поезије.² Лепота ноћног пејзажа са озвезданим небом и сребрном месечином је излишна јер нема ко да је осети и да у њој ужива; она чак постаје језива јер је супростављена пустоши, згариштима и нечему страшном што се десило а чији мрачни сведок остаје само усамљени ћук, његово „муцаво“ оглашавање које означава несрећу, али и исто тако и добровољну усамљеност. Мотив ћука код песника какви су, на пример, Јован Дучић („Песма ћука“) и Десанка Максимовић („Ћук“), значи нешто другачије – песника-мудраца-пророка који се појављује само ноћу и кога ретко ко чује и разуме. Рајко Петров Ного строго се држи симболике која је из његовог краја. Кукању ћука супротстављени су месец који се узалуд разлио по црнилу земље и звезде падалице (које означавају и душе оних који умиру и душе оних који долазе на

2 У разговору из 1989. године Ного ће најавити овакав укрштај версификацијских образаца као изузетно подстицајан и плодотворан песнички изазов: „Најбоље би било када би могле да *срасиу* двије моћне ствари – сонетни облик с нашим десетерцем. Сонет – то је читав роман у четрнаест стихова, а рећи тај роман Милијиним, Његошевим или Матијиним десетерцем – ту би ласери стихова пробушили и хартију и панцире. Ето, такви су ми интезитети на памети.“ (Ного 1995: 203)

овај свет, и жеље које ће, можда, бити испуњене, а, у крајњој линији, активира се и веровање о звезди која се жртвује и пада да би земљи дала сјај).³ Синестезични глас ћука помрачује светлост и надјачава куцкање са јавора, он антиципира злу коб надвијену над једним народом и његовим идентитетом. Јавор је, не случајно, дрво од кога се праве гусле, које би можда помогле да се врати прошло, али све што може јесте да *ошкучава Морзеово њисмо љувом боју*. У последњој терцини рађа се наговештај поновног успостављања равнотеже, васпостављањем онога што је некада било, усред мрака и хаоса буди се пејзаж који пламти светлошћу и бојама:

Процветаће трешња спепељена
Кад засија што је угашено
Падалице упали кандило.

Међутим, лирски субјект као да не познаје или не верује у срећан крај – десетерачки стихови и песничке слике последњег терцета у потпуној су супротности са много убедљивијим строфама о узалудном расипању месечине чију светлост гута црnilо, и као да је потребна жртва невиног и узвишеног да поново поврати животодавну снагу: *Падалице ујали кандило*. Призвана или добровољна смрт звезде може се тумачити и као себичност једне смртне врсте која не може да опстане без оне

3 Не заборавимо звезду која мудрацима са разних крајева света показује пут до тек рођеног Христа, а један од главних ликова романа *Господар њрсћенова* је Аруена Ундомјела (Вечерња звезда), која се из љубави према смртнику Арагорну одриче вечног живота и младости. Звезда падалица је општи симбол који у свим културама означава жељу неба за добробити човечанства.

вечне – звезде и симбола њеног творца – кандила, односно куће, крсне славе, породице, личног и националног идентитета.

Колико год да је збирка *Негремано Око* везана за национално толико је збирка *Лазарева субоша*, без обзира на наслов, везана за лично, чак и исповедно. Прецизније, распоредом песама, о којем прецизно пише Новица Петковић, сугерише се кретање песничке емоције од личног ка колективном искуству и обратно („Књига је подељена на три дела. Средњи и највећи део сав је везан за лични, интимни и породични песников свет. Друга два, на почетку и на крају, а по обиму мања, композиционо уоквиравају личну судбину колективном и историјском. Помало жалобни тон, који раније нисмо запажали код Нога, и наглашено трагичка стилизација у претежном броју песама саображени су са једним особеним углом гледања који нам већ и сама композиција намеће“, Петковић 1989: 49–50). Оно што, чини нам се, даје посебну лирску тежину и необичан тон великом делу ових песама (а збирка, не случајно, у поднаслову упућује на жанровску одредницу *балаге*) јесте непрестано хотимично балансирање на граници између наивног и детињег, са једне стране, и језивог и трагичног, са друге; између различитих садржаја у којима се изузетно ефектно укрштају својеврсни тон привидне песме за децу и мотиви који је из ведре наивности, карактеристичне за ову врсту поезије, пребацују на лиризацију несвакидашње горких и трауматичних искуства из детињства. „Балада о ножу“, „Успаванка“, „Маћехица“, „Балада о коприви“, неке су од песама испеване у изразито, до монотоније римованим дистисима који немало

подсећају на дечје разбрајалице (само да подсети-мо да је Рајко Петров Ного и сам изузетно успели аутор поезије за децу). Једноставније речено, све те песме певају о једном детињству које је све осим ведро и наивно (више личи на грчку трагедију), па је ритам разбрајалице утолико језивији. Тако се романтичан и дивљи планински пејзаж у песми „Балада о ножу“ претвара у оквир породичне несреће, чије се клупко, једном започето, неумитно одвија, све до трагичног расплета:

Била једна шума и у шуми пањ
И на пању Петар – сјео пањ на пањ.

За њ се мати увати ко за зелен бор
А из пања младице – старцу разговор

Хотимично понављање четири истоветне речи у прва два стиха нису случајне, односно, познава-лац језика и свих његових финеса попут Нога не би то случајно дозволио. Једнословна реч дугоси-лазног акцента ритмички дочарава ударац секиром – насилни прекид нечега, у овом случају живота дрвета које је некада било лепо и моћно, а сада је осакаћено и служи да се на њега седне: „И на пању Петар – сјео пањ на пањ“. Гнома, готово флоску-ла, у четири речи све каже – и о Петру, и о томе ко он може да буде, и какав је. Трагична прича о младој жени и старцу испричана у шест дистиха, с почетка веселог карактера, говоре о томе како се та веза могла завршити, утолико страшније што је лирски субјект дете: *Била једном кућа и у кући ми* – не каже се ко је био у кући, али заменица *ми* го-вори о снази групе, породице, људи којима се може веровати, док други дистих представља контраефе-

кат породичном заједништву: „Свијетом се просусмо – кров нам иструли“. Кров, огњиште, предмети су највећих клетви у српском језику („Огњиште ти се угасило“ итд), а расуло породице је сасвим једноставно и ефектно опевано прошлим временом и труљењем крова – нема мушке руке да га оправи, синови су још деца, а Петар је неко ко нити може да спречи зло, нити да уједини разорену породицу: „Пуше ветар ледени кроз шаш и рогож / На поду је мајка а у мајци нож“. Бајка се завршила трагично, а не као што је почетак наговестио („Била једна шума...“) – шаш и рогож барске су биљке којима само сиротиња покрива кров, а мајка је мртва. „Балада о ножу“ може се читати као лирска антибајка о почетку краја једне породичне среће, али среће у којој, чини се, све ни с почетка није било на свом месту. Пањ се додиром младе жене преображава у зелен бор као симбол младости, али и то је само тренутно и привидно, да би се она која га је подмладила осушила и отишла пре времена, остављајући пустош и празну кућу која никада више неће бити уточиште.

У „Балади о сирочади“ лирски субјект наставља лирску причу (Ного тежи својеврсном уланчавању појединачних песама у заједничку баладу исповедног карактера), поново у само наизглед веселим дистисима, исто изразито римовану:

Наш је отац Петар колиба нам дом
У Лелији вјетар а у Гвозну гром

Са иконе бјецне матерна сјен
Из таме нас лецне далек јецај њен.

Живот се наставља, али другачији. Мајка је сад далек одсјај са иконе, што јој даје ореол великомученице; међутим, она се јавља својој деци и јецајем, без намере да их теши јер утехе и избављења нема: „Пршти грми сијева проходао мрак / страх нам за вра лијева злом одише зрак // Кроз бацу ће ђаволи и на прозор крт / Ћаћу нико не воли ћаћа воли смрт“. Апокалиптична визија дата је сликом потпуне беспомоћности пред свим злима овога света која оставља децу без заштите пред природом, окренутом против њих, и старим оцем (именованим као „пањ“ у претходној песми) који не може да надомести ништа од оног што је изгубљено губитком мајке као ослонца породице, односно, како каже у *Јечму и калојеру*, „Кућа без мајке шупља је и расута“ (Ного 2013: 157). Стихови без икакве интерпункције остављају утисак задиханости и престрављености пред оним што ће се даље догодити. А даље је само горе – „Под земљицом Петар на небу му дом / Нас ће чуват вјетар и поочим гром“. Потпуна је самоћа деце остављене на бригу природним силама (мајка је међу светитељима, али она јеца, дакле немоћна је да заштити децу), а лирски субјект се окреће Свеоцу Перуну – *поочим тром*. У, ако се тако може рећи, наставку трагичне приче сирочића следећа станица је сиротиште – „Балада о коприви“ лиризује сећање на разорени породични простор и његов преображај у сивило сиротишта:

У кревету гвоздењаку памтиш ли нас сиротиште
Невесине-сиње-иње остављени ждрали пиште.

Врло успелом игром речи песник град Невесиње раздељује и тако успева да од његовог имена

изведе придев *сиње* – сиво и именицу *иње*: хладноћа и сивило, дакле, доминирају у овој песми. Песма је богата реминисценцијама из бајки, описима лепоте из народне поезије, симболиком мира и породичног идентитета, сада изгубљеног заувек, као и симболиком јесени, умирања, доласка зиме, хладноће и потпуне изложености непознатом. Последња строфа другог дела је јасна, јер кућа је раскућена а најдражих више нема, и песнички субјект је дубоко свестан своје трајне обележености: „И сад када ждрали криче у ледена у сванућа // ономе ко дома нема прокишњава свака кућа“. У трећем делу као да се страшном јавом реализује народна клетва „Из дувара зовка из огњишта коприва“ – пејзаж раскућене куће је потпун и нема никога и ничега ко може да врати бар најмању наду да ће се детињи лирски субјект опет вратити у њу. Посебно је упечатљива песничка слика нечега што је готово немогуће, јер сугерише потпуну децентризацију света и губљење упоришта – „Вјерни пас је издао за ког сада лаје / Ој мјесече ледени знаш ли кућа шта је“. Флоскула „највернији човек пријатељ“ овде више не важи. Месец не расипа сребрно светло као у „Песми ћука“ – у „Балади о коприви“ присутно је ледено и претеће, голо и немилосрдно небо. Мотивом коприве почиње и завршава се песма: „Расте зова убога и мирише коприва“. Најстрашније се оваплотило на јави, стога више нема страха од губитка већ само равнодушност према смрти, издаји, плачу, која се не разрешава надом да ће једном бити боље. Једина утеха у песми, али и у збирци и то не само у *Лазаревој субоџи*, проналази се у природи, мирису зове и коприве, али и другог биља, у лепоти пејза-

жа, вода и трава, кршева и небеса над њима који, неосетљиви на људску несрећу и патњу, сведоче о истрајности и обнављању, доследни у свом миру и хармонији. Иако, мора се признати, у препуштању природи све време опстојава и једна доза језиве немоћи незаштићеног појединца који нема више од кога да очекује заштиту и уточиште: „По хумкама киша успаванку шушка / Отац ти је јавор мајка ти је крушка“ („Успаванка“).

У времену када се, и појединцу и народу којем припада, чини да „задремало је Недремано Око“, природа се у својеврсном пантеистичком вапају у поезији Рајка Петров Нога препознаје као спасоносни заклон од губитка и бола, те песнички субјект покушава да у њој поврати изгубљену равнотежу. „Ми тежимо за природом као што болесник тежи за здрављем“, каже Шилер у већ поменутом есеју (Шилер 1991: 181). Иако заокупљен, како тачно примећује Новица Петковић и „друштвеним пејзажем“ (Петковић 1987: 178), Ного из збирке у збирку у природи проналази духовност и божанску промисао која је у урбаном и савременом свету изгубљена. Посебна пажња посвећена је биљу – босиљак, смиље, боровнице, јагоде и купинаци, борови, јеле, храст, јавор, јечам и калопер, трава, љубичице, трњине и глогиње, папрат – гласници су мира и спасења који провејавају из завичајног пејзажа, из природе која стиче статус молитвеног објекта и уточишта.⁴ Овакво

4 „Упркос таквом осјећању историје, Ного у овој збирци има низ пјесама у којима наставља да развија своју визију обожене природе, посебно своју опсесију биљем прожетим духовношћу које из биља зрачи. По томе је близак Десанки Максимовић и Стевану Раичковићу“ (Делић 2004: 79).

виђење природе као божјег храма додатно је утврђено потпуним губитком родне куће, то јест колибе у Виловом долу која се, урушена, растворила у пејзажу и постала једно са природом око себе: „Умјесто куће које нема и цркве које ту никад није ни било – шума је црква. И над њом кубе неба. А докле око допире свуда окол, и доље до Хумнине докле око не сеже, све је то иста порта“, (*Јечам и калопер*, Ного 2013: 96). Потпуно другачије семантичке носивости су урбани пејзажи који провејавају из неких песама Рајка Петрова Нога (а о којима у овом раду није било речи) – призори вавилонских мравињака у којима осећај самоће и немоћи одређује стање песничког субјекта (видети, рецимо, песме „Нек отрови твоји чаће“, „Балада о трамвају“, „Не гледам кроз прозор“, „Молитва“). Они су представе људске усамљености у „разбрбљаној јави“, у „буци и бесу века“ које само додатно појачавају потребу за повратком у завичајно крило, ако нигде оно бар у сећању и песничком памћењу.

Литература

- Делић 2004: Делић, Јован. „Два записа о поезији Рајка Петров Нога“, у *Рајко Пеширов Нојо, ѿесник*. Зборник, Драган Хамовић ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 71–97.
- Јовановић 2002: Јовановић, Александар. „Божји заборав и лековито осећање стида“, предговор у Рајко Петров Ного. *Недремано Око*. Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXIV
- Микић 1990: Микић, Радивоје. *Језик ѿоезије*. Београд: БИГЗ.

- Ного 2013: Ного, Рајко Петров. *У долу шуштини јечам*. Нови Сад – Подгорица: Огрheus. Књижевна задруга српског националног вијећа.
- Ного 1995: Ного, Рајко Петров. „И немаштина је баштина“. у Јовановић, Александар. *Порекло њесме – гевей разговора о њезији*. Ниш: Просвета, 137–154.
- Петковић 1987: Петковић, Новица. „Лично и предачко искуство у поезији Рајка Петров Ного“, поговор у Рајко Петров Ного. *Зимомора*. Београд: Српска књижевна задруга, БИГЗ, 165–186.
- Петковић 1989: Петковић, Новица. „Два Лазара“, поговор у Рајко Петров Ного. *Лазарева субоша*. Београд: Српска књижевна задруга, 47–64.
- Рајко Пејров Нојо, њесник*. Зборник, Драган Хамовић ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2004.
- Шилер 1991: Шилер, Фридрих. „О наивној и сентименталној поезији“, у *Теоријска мисао о књижевности*. Петар Милосављевић ур. Нови Сад: Светови, 180–182.

Slađana Jaćimović

THE LYRICAL LANDSCAPES
OF RAJKO PETROV NOGO

Summary

The landscape gains a particular function in Nogo's poetry: it is rarely the poem's centre, i.e. the poems cannot be reduced to a lyrical description of the surrounding nature. The landscape (mainly that of his homeland, particularly important for Nogo's entire lyrical output) constitutes the poetic core of his poems and its status is, to a certain

extent, ambivalent. Although it is inseparably connected to traumatic childhood experiences, varied and expanded from collection to collection, it is simultaneously a space offering comfort and peace. The present of the lyrical subject is a position of bitterness and lack of belonging, viewing the past – the lost childhood, a prematurely destroyed asylum, and the time of a continuous national existence and collective identity, based on history and oral poetry.

The poet often shapes his search for a homeland, both the collective and the personal one, as a hopeless quest for something that was lost forever and can only be reconstructed in his memory. The feeling of irrevocable loss additionally strengthens the poet's need to evoke the motive of the native nest in his poetry, to view it from a contemporary position and discerns vibrations in the poet's being, expanding its symbolic reach. In his poetry collections, Nogo finds that spirituality and divine Providence, lost in the urbane, contemporary world, are still present in nature. Especially the frequent floral motifs – basil, immortelle, bilberries, strawberries and blackberries, pines, firs, oaks, maple, barley, costmary, grass, violets, hawthorn, blackthorn, fern – herald peace and redemption through the native landscape, through nature that becomes a place of prayer, an asylum.

The paper devotes special attention to the poems "Orpheus and Euridice" ("Orfej i Euridika"), "The Scops Owl's Song" ("Pesma ćuka"), "Ballade of the Knife" ("Balada o nožu"), "Ballade of Orphans" ("Balada o siročadi"), "Ballade of the Nettle" ("Balada o koprivi"), and the last three poems emphasize the continuous balancing between naïveté and childishness, on one hand, and horror and tragedy on the other: different content that efficiently intercuts an ostensible children's poem and motifs that shift it from the characteristic serene naïveté into a lyric description of singularly bitter and traumatic experiences.

Светлана Шеатовић Димитријевић
Институт за књижевност и уметност, Београд
svetlana.seatovic@gmail.com

ЦИКЛУСНО ЈЕДИНСТВО НЕДРЕМАНОГ ОКА

Апстракт: Структура песничке књиге *Недремено Око* Рајка Петрова Нога тумачи се као збирка-циклус песама. Овај циклус песама се разматра на структурном нивоу као триптих, тј. три целине са језгром у средишњој целини одређеној са три песме. На другом нивоу анализе у раду се указује на тематско-мотивске елементе као облике интегративности. Јединственост ове сложене циклусне целине налази се и у облицима лексичких понављања, интертекстуалних релација и песничке слике света.

Кључне речи: структура, циклус, триптих, синкретизам, интегративност збирке.

Модерна српска поезија је од почетка века у песничким опусима Јована Дучића, Милана Ракића, Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића, Оскара Давича, Васка Попе, Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића, Милосава Тешића и, најмлађег од свих, Рајка Петрова Нога дала српском песништву чврсто структурно грађене песничке књиге или опусе. У савременим теоријама циклуса тај процес се назива циклизацијом песничке целине или више-

струким принципима циклизације целог песничког опуса. Од Дучића до Ного наведени српски песници су без обзира на књижевноисторијска и поетичка одређења тежили стварању целовите слике света. Та целовитост се огледа каткада у фрагментарности коју потенцира Црњански или дубокој матрици матерње мелодије која обухвата Настасијевићевих *Седам лирских крујова*, до најчвршће и најкомплексније циклизације Попиног опуса. У последњој деценији 20. века после жанровски одређене структуре *Четири канона* Ивана В. Лалића и *Седмице* Милосава Тешића, Ного је на сличним поетичким основама извео своје *Негремано Око*. У поднаслов збирке Ного је ставио и одређење триптих, наглашавајући нам да је свесно изабрао облик који се састоји од три дела, па нас овај термин још прецизније води и ка одликама других уметности. Триптих је, пре свега, термин музичке и ликовне уметности, а његовом употребом песник нас усмерава не само на троделност ове збирке, већ нас и упућује у правцу прапочетака песништва, синкретичког прожимања музике, ликовних израза, лирике и религијско-магијске функције ових грана уметности. Због тога триптих терминолошки улази у свет прапочетака цивилизације где су музика, књижевност (а пре свих лирика) били облици изговорене речи и јединствени, док је њихова функција била искључиво религијска. Да ли је Ного овим одређењем желео да нагласи и ово тројединство музике, лирике и религије? Када сагледамо целокупну збирку саткану од три неједнаке циклусне целине, у којима се алузијама или цитатима реактивирају најстарији облици песништва као што је молитва, или најдубљи

корени нашег паганског веровања, оличени у светој липи, култу вука, покладама, тужбалицама, као и алузије на античке симболе и ликове Орфеја, Еуридику, Хомера, али и хришћански извори и алузије на *Књију о Јову* – видимо да је Ного тежио синтетичком изразу који садржи историјски и уметнички еволутивни низ.

До сада су у литератури о Ноговом триптиху значајне увиде, прилоге и тумачења дали Александар Јовановић у предговору истоимене збирке, Новица Петковић и Јован Делић, а потом и Никша Стипчевић у зборнику *Рајко Пејиров Нојо, њесник*. Стипчевић је у тексту „Храм Рајка Петрова Нога“ био најближи нашем теоријско-методолошком полазишту према коме ову збирку називамо циклусом. На неколико места Стипчевић пише о Ноговом циклусу на основу структуре и симболичког распореда триптиха: три целине са језгром у средишњој одређеној са три песме, потом се преузима симболика бројева 3, 33 и њихових богатих хришћанских значења – од Библије до Дантеове *Божанствене комедије*. У истом тексту Стипчевић додаје: „Број три није само реминисценција на Дантеову *Комедију*, која има ову нумеричку структуру – $1+33+33+33=100$, већ је за хришћане број три број Светог тројства, број троструког кушања Исуса Христа, а указује и на тродневни боравак Христов у гробу. Питагорејска естетика је казивала да су непарни бројеви принципи идентитета, недељивости, мужевности, а број три јесте савршен непарни број, а помножен са десет плус три даје број година земаљског живота Исуса Христа. У хришћанству, наука о бројевима јесте света наука, јер је заснована

на често навођеном делу версета из 'Премудрости Соломонове', који на латинском гласи: 'sed omnia mensura et numero et pondere disposuisti' ('али Ти си све распоредио по мери, броју и тежини'). А сваки храм је тако распоређен, па је тако и *Негремано Око* створено 'more arithmetico' (Стипчевић 2004: 17–18). С друге стране, Е. А. Стерјопулу сматра да се идеална целовитост у збиркама циклусима постиже са три целине у којима се налази осам до 10 песама. Стерјопулу напомиње и да се овим бројем песама добија најбоља компактност низа и циклуса заснованог на интертекстуалним везама. С обзиром на то да се *Негремано Око* ослања на интертекстуалне и најшире контекстуалне везе литерарног порекла и савременог животног окружења песника и његовог народа, истраживачима се пружа могућност да управо пресеком интертекстуалних, документарних и трансекстуалних тј. иконописачких дела и историјских садржаја пронађу те многобројне линије које ово дело уједињују. *Негремано Око* тиме представља збирку-циклус са три јасне целине, организоване низом интертекстуалних и трансекстуалних алузија и цитата.

Са аспекта формирања циклуса као збирке песама тј. јединствене песничке целине која се одржава на специфичним интегративним или циклотворним везама, облици синтезе овог песничког текста остварују се на неколико планова.

1. Први представља избор и поделу циклуса на делове, симболику тих бројева и жанровских претпоставки којима су одређене те целине.

2. На другом нивоу као облик интегративности налазимо садржајно-тематско-мотивске елементе ове књиге, а потом нам се као један од облика јединствености намеће лексичка структура збирке.

За Новицу Петковића на нивоу структуре *Недремано Око* је „мала, складна грађевина“ подељена у три дела и при томе је приметно да се та целина одржава кроз песничке слике, новозаветну подтекстну подлогу, алузије и асоцијације преломљене кроз песничке слике свакодневице, али и кроз ритам. Централну тачку чини песма „Недремано Око“ као, како ју је Петковић именовао, „сабирно сочиво“ целе збирке. Бројни критички текстови посвећени су овој изузетној песничкој књизи, а најчешће је тумачена њена симболичка, подтекстна и контекстна основа. Према нашем ставу, ова песничка књига је пример добро грађеног циклуса, низа песама подељених у три целине интегрисане структурним, садржајним и језичким елементима. У анализи циклуса теоријску основу налазимо у неколико ставова руског научника И. В. Фоменка. У студији *О њоеџици лирскої циклуса* Фоменко указује на основне параметре циклусне целине: „1) циклотворне везе настају на било ком нивоу организације поетског текста; 2) ове везе се даље гранају на програмиране (наслов, општи композициони принципи; развој теме и др.) и непрограмиране (просторно-временски односи, кључне речи, фоника и др.); 3) нужност разликовања циклотворних веза и фактора који оформљују целовитост; 4) посебан значај у формирању циклуса имају патос и књижевни јунак“ (Фоменко 2003: 43–44). Фомен-

ко издваја и друге циклотворне везе: наслов, опште принципе композиције и жанровску улогу лексике. Лирски циклус је веома успешно дефинисала Е. А. Стерјопулу, која наводи: „Лирски циклус је заједничким насловом обједињено уређено мноштво самосталних песничких текстова који реализују ин-тертекстуалне везе различитог нивоа, које стварају нове смисаоне комплексе неизводљиве из смисаоног система било ког појединачног текста“ (Стерјопулу 2003: 124–125). *Недремано Око* нам се отвара најпре на нивоу интегративности наслова књиге, потврђујући став америчког теоретичара поетике наслова Ђанкарла Маиорина који каже да је „наслов ДНК сваког дела“. Претходна тумачења *Недреманої Ока* су то доказала, а ми само потврђујемо да је већ наслов срећно одабрана синтагма која уједињује све песме у једну надређену макроцелину (наслов књиге је уједно и наслов прве песме). У оквиру теорије наслова многи аутори, од Харија Левина до Маиорина, указују на то да је наслов надређени именитељ који нас усмерава на најдубљи језичко-семантички слој песничке целине. Полазећи од наслова *Ногове* песничке збирке-триптиха можемо да претпоставимо да је управо синтагма *недреманої ока*, бременита хришћанским значењима, само средиште семантичког и језичког језгра ове макроцелине. *Недремано Око* као кључна симболичка одредница Божјег, свевидећег ока семантички интегрише књигу указујући на присуство Творца, али и модерног песничког гласа који из позиције садашњег, угроженог егзистенцијалног тренутка вапи за присуством и снагом Сведржитеља:

Задремало је Недремано Око
Не огледа се дело у свом творцу
У ћуку ће се одморити соко
А син се неће познати у оцу

Хоће ли деца која теби кроче
Док будан спаваш угледати с болом
Зашто си нас оставио Оче
У твојој зени свој лик с ореолом

Тако нам наслов као симболичка синтагма „присуства неприсутног Творца“ у парадоксу „док будан спаваш“ семантички и симболички уједињује целокупну збирку-циклус. Наслов збирке-циклуса и прве уводне песме даје основне семантичке и симболичке координате према којима ће се одвијати композициони низ песама међусобно повезаних асоцијативним токовима хришћанских симбола или савремених асоцијација на рат у Босни. После песме „Недремано Око“ следи песма симболичког наслова са алузијама на античке ликове „Орфеј и Еуридика“, у којој се јавља Орфеј што је у песниковом родном крају *замуко*, а доскора је „свирком стене намештао“ и „песмом планине померао“. Тако се задремалост недреманог ока наставља и у следећој песми „муклошћу Орфеја“ и симболичком лика Еуридике која се именује као песников завичај:

Зашто те у доњој
У кући необичној
Из смрти дозивам
Мој завичају
Моја Еуридико

Низ алузија после песме „Недремано Око“ продужава се и на песме „Невесински иконостас“,

„На Каракају“, „Бели вук“, „Чрте и резе“, „Тајна вечера“, „Писмо гроболомцу“ и „Балада о трамвају“, које призивају исти контекст задремалог недреманог ока на крају 20. века и страдања српског народа. *Недремано Око* интегрише и иста атмосфера страха, стрепње и напуштености индивидуе, али и целог народа, његова беспомоћност и повремени молитвени тон као основни патос.

Наслови песама „И Хомер задрема“ или „Тајна вечера“ поново призивају шири контекст овог циклуса заснован на идеји „задремалости Недреманог Ока“ или „муклости Орфеја“ па ће се и понављањем лексике допуњавати и појачавати основно значењско поље „пусте земље“. Због тога Ного у песми „И Хомер задрема“ наглашава опет глагол „задремати“:

О томе Хомер не збори
И он понекад задрема

У истој песми са алузијама на античке митове о Илијади, Одисеји и лику Хомера Ного потенцира и вучју природу свог народа у тешким данима („Чим се зарати/ А ратује се стално“) наглашавајући да је време муклости и јада нека врста судбинске воље у којој је Грцима помогла чаробница Кирка док је песников народ остао у стању десетерачког бола и патње:

Старе је Чаробница Грке
Повратила у људе
Кога хексаметар испусти
По десетерцу се смуца

Интегративности циклуса доприноси, према Фоменку, и рађање нових, допунских значења

текста, као и међусобно допуњавање или продужавање мотива и тема из једне у другу песму. Тако прва песма другог циклуса „Тропар у два гласа“ молитвеним тоном и лексиком наше средњовековне поезије, основних жанровских и језичких одлика развија мотиве из песме „Нек пада снијег, Господе“ из збирке *Лазарева субоша* и тематско-мотивски се шири у песмама „Други долазак“ и „Кенотаф“. Средишњи део књиге чини овај други циклус који и према броју песама и чврстости понављања мотива и јединственог молитвеног тона представља малу цикличну целину.

Три дела збирке, и у самом средишту мали циклус сачињен од три песме, представљају аритметичку симболику Светога тројства, Оца, Сина и Светог духа. Према теоретичарима циклуса, управо циклуси од три до 10 песама представљају идеалну меру пропорције броја песама, међусобних циклотворних веза, мотивских и тематских односа, симболичких и семантичких релација. Истовремено, број три симболизује основни идентитет српског народа уграђеног у броју три као кључној православној одредници, облику припадности широј православној заједници словенских народа. Стога је симболизација овог малог циклуса вишеструка; она иде од наших паганских слојева, преко хришћанских до одлика модерног националног идентитета. Такође, први део триптиха призива одсутног Оца да би по принципу контраста у другом делу био призиван глас оне којој, како би Лалић рекао, „укус наше сузе је знан“, Богородице. Напокон, призивајући женско начело Богомајке, песник се одлучио баш за једну од фресака-икона византијске културе, тј.

Богородицу Ширу од Небеса, управо ону ликовну представу Богородице са најупечатљивијим космичким, небеским атрибутима:

Тија мајко над узглављем Шира Од Небеса
У очима отвореним док спавам ко дете
Ко кроз прозор видела си ведрином удеса
Смрт на крсту сан у гробу тужне тридесете

У трећој строфи ове песме Ного користи средњовековну лексику и мотиве „рушна сузо у пурпuru“, призивајући пурпурну боју византијских владара, као и мотив Богородичине сузе:

Мајко свима Богомајко Царице Небеса
Рушна сузо у пурпuru унапред се сети
Венца оцта копља чавли јемства за чудеса
За кога ћу васкрснути моћних тридесетих

Понављањем лексеме *тридесет* и молитвеним обраћањем Мајци песма „Тропар у два гласа“ асоцијативно и контекстно отвара следећу песму циклуса „Други долазак“, сонет у коме се појава Христа Спаситеља контекстно и асоцијативно допуњава лексемом из претходне песме. У „Другом доласку“ песник асоцијативно указује на Христов лик:

Још углас дозивасмо оног што дошао је
По тихој обичности нисмо га препознали
Кад госта и незнанца упитали смо ко је

Онај сам који јесам У незнању сте знали
Рачвасти штап шарени пролиста му у руци
Липовом крсту кротки приступали су вуци

У сонету „Други долазак“ у најширем контексту песнички глас нас подсећа и на место „Где нас је по предању вучица задојила“, позивајући се на

паганску основу, култ вука и липе у српском народу. Мотив вука и белог вука се развија из првог циклуса из песме „Чрте и резе“, где се налази „шапа белог вука“, или из песме „И Хомер задрема“, где се наводи: „Чаробница је Кирка Србина/ Обрнула у вука“. Тако се прожима пагански мотив спасења или проклетства призван у лику вука и слици липе као словенске заштитнице, као и хришћанским знаковима којима је наговештен други долазак Сина: „Други долазак слуте И љиљани у долу [...] У песми над песмама“. Поред улоге вука и штапа који носи предводник, у нешто ширем контексту можемо закључити да се призива и лик Светога Саве као нашег првог националног пастира. С друге стране, имајући на уму историјски контекст српске поезије, то је и делимична алузија на циклус песама „Савин извор“ Васка Попе, који је премрежен циклотворним мотивима вука, пастира, штапа и липе. Преплићу се Христов лик и симболика распећа са ликом Светог Саве кога прате вуци („Живи без година без смрти/ Окружен својим вуковима“, „Живот Светога Саве“) и симболиком липе („У риђој му бради/ Засутој липовим цветом/ Громови с муњама играју жмурке“, „Свети Сава“), као и мотивом пастирског („змијоглавог“, „процветалог“) штапа („Путује по мрачној земљи/ Штапом пред собом/ Мрак начетверо сече“, „Путовање Светога Саве“). Спуштајући се у најдубље слојеве наше словенске паганске културе Ного исцртава основу нашег прапочетка и удвајајући лик Христа са ликом Светога Саве призива најшири литерарни контекст Попиног циклуса „Савин извор“, изграђеног на митским и хришћанским мотивима нашег првог националног пастира.

Трећа песма „Кенотаф“ се асоцијативно, у још ширем контексту, допуњава претходним мотивима „куће које нема“, речи, симболизације дома, огњишта, изворишта територијалног, националног, духовног, религијског и цео циклус се завршава асоцијацијама на ону којој је молитва и упућена:

Стално се враћам кући по жеравицу речи
А угљен сам у води над ничим туја тмола
Како ћу тамо ући кад останем без речи
Зна она што ме води А већ ме нема пола

Песмом „Кенотаф“ Ного је заокружио средишњу структурну целину микроциклуса у којој је централна фигура Богородице развијана од фреске/иконе Богородице Шире од Небеса, мотива тридесетих са асоцијацијама на Христове године страдања, преко мотива штапа, вука и липе као паганских симбола који су претходили периоду хришћанства у српској култури и потом се ујединили у слици народних веровања и хришћанских учења. Ного, посебно у другој песми „Други долазак“, синтетизује те мотиве кроз удвајање Христовог и назирање лика Светога Саве. У трећој песми „Кенотаф“ заокружена је целина опет обраћањем Богородици која је „она што ме води“ са апострофирањем куће као „домовине речи“ и централног места са кога се полази и на које се на крају сваког пута враћа било који човек. За Ного је кућа „домовина речи“ и „постојбина бола“, простор у коме владају немост и туга над изгубљеним домом и мајком („она која се збола“). Тако се интегришу лик мајке над мајкама, Богородице, и део песникове биографије везане за смрт биолошке мајке.

Симболичка структура *Негреманої Ока* сабира се у 15 песама првог дела, три у другом и 15 у трећем делу збирке, односно укупно 33 песме. Поред низа хришћанских асоцијација и симбола који интертекстуално интегришу ову збирку-циклус у чврсту целину у којој се значења отварају тек преливањем једне песме у другу, њиховим међусобним допуњавањем, значајну интегративну улогу у уједињавању ове песничке структуре чине и асоцијације, цитати делова стихова, наслова песама или песничка дела српских писаца. У првом делу у песми „Будница и успаванка“ први и последњи стих песме су цитати „Камене успаванке“ Стевана Раичковића:

И онда се у ваздуху скамени
Успавајте се где сте затечени

Оба цитата су штампана курзивом, јасно графички издвојена, али је цела песма уједно и полемика са асоцијацијама на Раичковићеву култну песму „Камена успаванка“. Ного је тежио да чак и сонетним обликом песме призове контекст и алузијама оживи Раичковићеву „Камену успаванку“. Песма „Балада о трамвају“ из првог циклуса призива контекст песничке књиге Милована Данојлића и поезије за децу. У последњој песми првог циклуса „Не гледам кроз прозор“ лексичким алузијама призивају се широки контекст песме „Santa Maria della Salute“ и биографски мотиви везани за трагичан крај Лазе Костића и Ленке Дунђерски у стиховима: „То није трешња/ То је Ленка Накинђурена/ Невеста Несуђена [...] Не виленим/ Нисам Манити Лазо“. У последњем стиху ове песме алузијом на Офелију контекстно се опет призива трагика љубав-

ног избора и судбинских догађаја који су појединце и литерарне јунаке одвели у смрт: „Ја сам Офелија/ Станујем у Манастиру“. У трећем циклусу у песми „Гле Срби“ у првој и њој идентичној последњој строфи Ного алузијама и асоцијацијама, као и лексиком призива контекст песме Јована Христића „Варвари“. Полуцитатом Христићеве песме и алузијама на савремени тренутак бомбардовања 1999. године Ного прекомпонује Христићев стих који се позива на песму „Варвари“ Константина Кавафија у стиховима:

Бомбе су
Кад већ варвари нису
Ипак неко решење.

Почетак и крај збирке-циклуса уједињује се поступцима цикличности, поновљивости мотива, семантичким модификовањем; од прве песме „Недремано Око“ у којој се сумња у присуство задремалог Творца до последњих песама у трећем делу, нпр. у песми „На Калемегдану“, где се у слици веверице у сунчаном дану асоцијацијама дозива милост Мајке:

[...]Мајко сиротиње Сунце Огрејано
И ниње и присно рођено у слами
Ти си веверица у милосном дану
за оне што жању и непосејано [...]

У последњој песми трећег циклуса и збирке целина је затворена већ насловом „Дело твојих руку“ у којој се човек, јединка космоса, огледа као дело Божје моћи коме прети расуло, па се и у последњим стиховима моли Творац да се сети свога дела:

[...] Без нас си усамљен тишином ће рећи
Небо непрозирно широко и тамно
Дело твојих руку шта је Сведидећи
Ако га не гледа Око Недремано [...]

Вишеструким понављањем синтагме „Недремано Око“ интегрише се песнички циклус на структурном, семантичком и лексичком плану. Како сматра већина теоретичара теорије циклуса (Фоменко, Л. Љапина, М. Дарвин, Стерјопулу) циклус је увек и кохерентна песничка слика света. Ного ту песничку слику тка од нити паганског, хришћанског, националног и европског литерарног наслеђа, али и од савременог тренутка тужних деведесетих у којима трају ратови са финалним стравичним догађајима бомбардовања Србије у пролеће 1999. године. Јединство цикличних целина *Недреманої Ока* остварује се управо песничком сликом света ког дефинишу опустелост и замуклост Недреманог Ока, и у коме владају пирови обесних, а једину наду дају милост Богородице и вера у рођење Спаситеља. Михаил Дарвин, руски теоретичар, сматра да суштину лирског циклуса чине „повезаност“ и „композиција“ која се остварује „циклусним понављањем“ као обликом интертекстуалне повезаности остварене кроз тематска, сижејна, синтаксичка и стиховна понављања. У развоју циклизације Дарвин разликује класичан и некласичан тип. Он објашњава: „У класичном типу циклуса разноврсно тежи да постане јединство, док у некласичном типу, напротив, јединство тежи да постане разноврсно“ (Дарвин 2000: 66). Тако Ногова збирка-циклус *Недремано Око* својом разноврсношћу садржаја тежи да постане јединство, па тиме улази у тип класичног циклуса. Јединствена

слика света као облик интегративности појављује се и у радовима Људмиле Спроге која порекло те слике света налази још у симболистичкој поезији, која је и започела са иновативним облицима циклизације. Спроге нам нуди потврду о значају укупности песничке слике света као облика јединства циклуса: „Укупност текстуалних јединица обнавља мит о свету, а самим тим циклизација постаје потенцијални моделар симболистичког погледа на свет. Сам процес формирања ових идеја непосредно одражава опште законитости симболистичке књижевности“ (Спроге 2000: 509). Тако и на основу других ставова видимо да је целовитост погледа на свет један од најважнијих аспеката уједињавања песничког текста у циклус и циклуса у збирку.

Збирка циклус *Негремано Око* је управо таква песничка слика света, распарчаног, фрагментаризованог, угроженог до последњих граница опстанка, на ивици амбиса са кога се моли Творац да уморан од свога дела још једном погледа и спасе људски, а у овом контексту српски, страдалнички род. Циклус је често и чежња за целовитошћу, кружном затвореношћу уређеног хаоса у коме се безнађе трансформише у наду, а молитва у делатну снагу Оца. Измеђујући везан и невезан стих Ного је постигао извесну динамику противуречности у Божјем делу и његовом песничком свету. Та контрадикторност плана Божјег спасења и онога што делатни живот пружа је амбивалентност, заумни језик света коме се тежи и онога који је остварен. У процепу жељеног и оствареног песнички глас *Негреманој Ока* сумња, али се и нада у последњој песми-молитви којом се јединственим тоном уоквирује циклусна целина:

Ако си нас саздо по свом подобју
За утеху себи у ледној висини
Да твој лик у нама словесно одлију
Зраке у истини и помрчини
Да се светлиш Светли у нашој кончини
И да нам омилиш двоструку робију
У другом доласку из свог Сина сини [...]

Почетак последње песме је и глас који нас враћа на почетну тачку сумње из прве песме, па се тако смисаони токови сливају у јединствену нит сумње и наде. *Недремано Око* представља једну од најбоље грађених песничких целина крајем 20. и почетком 21. века у српском песништву, сабирајући наслеђа националне поезије, паганске словенске културе, хришћанства и савременог документарног тренутка у коме је збирка настала, са критичким, иронијским тоном поетског гласа коме остаје нада у светлост Сина упркос задремалости Недреманог Ока.

Литература

Дарвин 2000: Дарвин, Михаил. „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке циклизације”, превела Мирјана Петровић према: Michail N. Darwin, „Ontologičeskij status proizvedenija liriki v aspekte ego chudožestvennoj ciklizacii” u: Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. Marz 1997, Reinhard Ibler (Hrsg.). Frankfurt am Main: Peter Lang, стр. 59–67.

Делић 2004: Делић, Јован. „Два записа о поезији Рајка Петрова Нога“, *Рајко Пејров Нога, ђесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 71–97.

- Јовановић 2003: Јовановић, Александар. „Божји заборав и лековито осећање стида (О *Негреманом Оку* Рајка Петрова Нога)“, *Ствараоци и Створишељ*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 61–85.
- Љапина 2000: Љапина, Лариса. „Путеви и принципи стварања циклуса у лирици, епици и драми“, превела Мирјана Петровић; према раду на руском језику: Larissa E. Ljapina, „Puti i principy cikloobrazovanija v lirike, epike i drame“ u: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. Marz 1997*, Reinhard Ibler (Hrsg.). Frankfurt am Main: Peter Lang 287–298.
- Попа 1997: Попа, Васко. *Сабране њесме*, приредио Борислав Радовић, Вршац: Друштво *Вршац леја варош*.
- Петковић 2007: Петковић, Новица. „Песниково сабирно сочиво“, *Словенске њчеле у Грачаници*, Београд: Завод за уџбенике, 211–214.
- Спроге 2000: Спроге, Људмила. „Идеја интеграције текста и лирски циклус симболиста“, превела Мирјана Петровић према: „Ideja integracii teksta i liričeskij cikl simvolistov“ u: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. Marz 1997*, Reinhard Ibler (Hrsg.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 507–514.
- Стипчевић 2004: Стипчевић, Никша. „Храм Рајка Петрова Нога“, *Рајко Пејров Нојо, њесник*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 15–23.
- Стерјопулу 2003: Е. А. Стерјопулу. *Поеџика лирској циклуса*, Београд: Народна књига.
- Фоменко 2003: И. В. Фоменко. *О њоеџици лирској циклуса*, наведено према: Е. А. Стерјопулу, *Поеџика лирској циклуса*, Београд: Народна књига, 40–45.

Шеатовић Димитријевић 2014: Светлана, Шеатовић Димитријевић, *Ејизација модерне лирике*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 13–43.

Maiorino 2008: Maiorino, Giancarlo. *First Pages. A Poetics of Titles*, Pennsylvania States University Press, University Park, Pennsylvania.

Svetlana Šeatović Dimitrijević

THE CYCLICAL UNITY OF *THE WAKEFUL EYE*
[*NEDREMANO OKO*]

Summary

The structure of Rajko Petrov Nogo's poetry collection *The Wakeful Eye* [*Nedremano oko*] is interpreted as a collection – cycle of poems. That cycle is discussed as a triptych at the structural level, i.e. three units, with a core in the central unit, defined by three poems. Based on recent theories on lyrical cycles (Russian theorists I. V. Fomenko and E. A. Steriopulu, Giancarlo Maiorino's poetics of titles), the cycles are interpreted according to the symbolism of the number three and the genre assumptions of each part. At the second level of analysis, this paper points out the thematic-motif elements as a form of integration. The uniqueness of this complex cyclical unity is visible in the forms of lexical repetitions, here interpreted with the help of linguocultural studies. Since most theorists agree that the cycle always represents the poets' image of the world as well, *The Wakeful Eye* is precisely such an image of the world, fragmented, torn apart, endangered, on the edge of survival, on the edge of an abyss, praying to a Creator, weary with his work, to look at the suffering human race again (in this context, the Serbian nation in a difficult historical moment).

V

Јелица Стојановић

Филозофски факултет Никшић, Универзитет Црне Горе
jelicast@yahoo.com

ОСОБЕНОСТ ЛЕКСИКЕ И ЊЕНА
ФУНКЦИОНАЛНОСТ У ПОЕЗИЈИ
РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Циљ нашег рада јесте да представимо особеност лексике и лексичких слојева и њихову функционалност у поезији Рајка Петрова Нога. Лексика је у Ноговој поезији особена, може се представити кроз неколико семантичких поља; ријечи су сабране и збијене у густе семантичке снопове који су парадигматски устројени, чине чврсту вертикалу, што се може представити кроз три дијела: небо – земља (дом и род) – гроб (под земљом), са крстом (ка небу). Ријечи које заокупе и преплаве поезију добар су пут за сагледавање њене суштине. То је нарочито упечатљиво у поезији овог пјесника, што смо покушали да покажемо у овом прилогу.

Кључне ријечи: лексика, функционалност, семантичко поље, род, дом, земља, небо, гроб, биљни и животињски свијет.

Поезији Рајка Петрова Нога, у покушају анализе, приступићемо посматрајући лексичке слојеве и спојеве, сабира лексичких јединица у семантичким пољима и њихову функционалност у овом пјесни-

чком ткању. Према теорији о семантичком пољу, свака ријеч добија тачно и диференцијално значење тек унутар семантички обједињеног скупа ријечи коме припада у датом историјском тренутку (Ковачевић 1996: 32), а, додали бисмо, када је у питању поезија, и у поетском тексту. У оквиру семантичког поља лексеми су међусобно повезани и на специфичан начин дефинишу један други (Kristal 1987: 104), ријечи се међусобно одређују и повезују на разне начине (Kristal 1998: 330), свака ријеч добија смисао само као дио одговарајућег поља (Кобозова 2007: 98).¹ Употреба и комбинација ријечи (као лексичких јединица), синтагматски склопови, њихово препознавање, лијеп су пут за сусрет са књижевним дјелом, увид у његове особености, нарочито када је у питању поезија. Бодлерове су ријечи, ако хоћемо да загледамо у душу пјесника, погледајмо ријечи које га закупају; постоје „ријечи-кључеви“, како би рекао Миро Вуксановић, које су родни лист пјесника; погледајмо „како и колико реч одјекује по дубини наше културе, културе и књижевности као огромног и спасоносног памћења“, каже Рајко Петов Ного (2011: 94). Поезију неког пјесника често преплаве, запосједну и заогрну одређене ријечи,

1 Теорија је добила низ сљедбеника, приступи и схватања су се мијењали, а, према увиду у разне теорије и приступе, како налазимо код Милоша Ковачевића, могу се извести најбитније карактеристике семантичког поља, карактеристике што су прихваћене за инваријанте код већине истраживача: „Три су најбитније карактеристике семантичког поља што му и дају релативну самосталност: веза међу елементима, њихова уређеност и узајамна детерминисаност“ (Ковачевић 1996: 32).

Јединице у оквиру семантичког поља могу бити хијерархијски устројене (вишег и нижег реда), а могу бити, у мањој или већој мјери, и линеарне, равноправне (Драгићевић 2010: 237–238).

тако да њихово разоткривање често разоткрива душу и суштину поезије.

Лексички слојеви (и спојеви), семантички обједињени скупови ријечи, у поезији Рајка Петрова Нога су, како нам се каже, особено особени, ријечи су сабране и збијене у густе семантичке снопове који су парадигматски устројени, чине чврсту вертикалу, што се може представити кроз три дијела: небо – земља (дом и род) – гроб (под земљом), са крстом (ка небу). У овој тријади одзвањају и дозивају се простори и времена српске историје, а „основни правци тог дозивања јасно су ликовно назначени у ‘Сонету – Крстоносцу’“ (Кољевић 1994: 65). Границе између ова три дијела, на овај начин устројена, често се бришу, претачу један у други. Лексика је својом семантичком повезаношћу (и збијеношћу) устројена у облику крста (све је крстом и на крсту сабрано), и то оног крста у облику ког је испјеван „Сонет – Крстоносац“ (који је симбол за сублимацију Ногове поезије): пјесма о роду и дому (о Косову, о српском страдању, земаљском страдању које је капија спаса за небеско). Као сажети симбол (сабира ријечи и њиховог најдубљег смисла) „Сонет – Крстоносац“ и визуелно (формом пјесме) и суштином носи и проноси знак крста:

– у хоризонталном краку назначује сеобе („од Чарнојевића водоравно у простор у туђину у даљину“), што је обиљежило вјековну судбину пјесничког рода, и дома (а и пјесника);

– у горњем вертикалном краку косовски мит („у време, у вечност, у висину“), од земаљског ка небеском (сажето у миту о Косову и избору кнеза

Лазара у име српског рода и његове историје – симболично сажето у синтагми коју налазимо код Р. П. Нога – „Горња Србија“ [ЗР: 201]);

– у доњем краку, који је за Србе предуслов и усуд за вертикалну и „Горњу Србију“, – (пред)стоје страдања („стрмоглаво у јаме у дубину“).

На крсту је распето Косово (а свако српско страдање и распеће, и лично, и најличније пјесничко страдање и распеће, косовско је страдање и распеће: „Где год сам загибо падох на Косову“, НТ), та земља коју смо, како налазимо код Нога „од Неба откупили“ (ЗР: 97). Центар крста (и рода и народа) заузима фразеологизам ОД (КОСОВА), фразеологизам, као културни код, који се јавља и код Његоша,² судбоносно сазрео код народа, гдје носи значење „откад знамо за себе, од искони“ (Пејановић 2010: 153). Крст (у „Сонету – Крстоносцу“) има и форму огледала, Косово је оно у чему се огледамо – „ОД (Косова)“, у огледалу, постаје „ДО (Косова)“, а то је позив на повратак искону (себи, Косову, дому, роду, цркви; ономе што су и основни мотиви и преокупација у поезији Рајка Петрова Нога); „где је нешто почело, то му је и почело“, каже пјесник (ЗР: 97).

Небеско и земаљско су у Ноговој поезији дубоко прожети и испреплијетани, изражени често истим лексемима, носећи своју посебну семантику, али се

2 Мићуновић и збори и твори –
Српкиња га јошт рађала није
Од Косова а ни прије њега! [ГВ 392–394];
Проста сабља по сто пута турска
од Косова која нас сијече
при злу томе, ако је истина. [ГВ 2096];

семантички додирујући и међусобно прожимајући; међуусловљавајући се и допуњавајући; утичу на добијање коначног и дубоког смисла, границе између небеског и земаљског често нестају (небо силази на земљу; земља и гробови су ка небу и на небесима („Мати главу повила / Христ очи оборио // По сламици небеској / Прска кало земљино... / Небом њишти Јабучило“, ЛС: 18), Срби (се) од Неба откупљују и искупљују. Све је у страдању, тражењу, кретању, у лијечењу, препороду. Зато се пјесник обраћа Богу слободно, као што се обраћа свом роду, свом оцу, питајући се и тражећи одговор за погром свог рода и дома, са надом у искупљење и спасење: „Ако си нас саздо по свом подобију / За утеху себи у леденој висини / Да твој лик у нама словесно одлију... / Да се светлиш Светли у нашој кончини / и да нам омилиш двоструку робију / У другом доласку из свог Сина сини... / Дело твојих руку шта је Сведидећи / Ако га не гледа Недремано Око“ (НО: 60).

У оквиру семантичког поља, израженог семом НЕБО (и горњом вертикалом на крсту), у Ноговој поезији се јављају лексичке јединице: *Бої Ошац* (небески), *Христї*, *Недремано Око*, *Сведидеће Око*, *Боїородица*, свеци, црквени празници (*Велика Госїојина*, *Мала Госїојина*, *Ђурђевдан*, *Миїровдан...*); црква (*крстї*, *кандило*, *їамјан*, *икона*, *жижак*, *свијећа*, *задушнице*, *аїнец*); *кубе*, *лиїшурїја*; *їроб* (*стїећак*, *ћирилска їисмена*)... „Небеско“ и „земаљско“ су једно у другоме, пјесник и „небеском“ у „земаљском“, и „земаљском“ у „небеском“ тражи оправдање, рјешење и одговор, све стављајући на „сито и решето“. Као што дијете гледа у свог родитеља тражећи љубав и оправдање за своју патњу и

страдање, тако и пјесник за свој род и дом остаје запитан пред небом („Сву ноћ чеках твоја дјела“, Без.; „Оче Наш Који Јеси / Сваки дан нам је данак / У крви и короти“, НКР: 49; „И дитирамби славе небо ведро... / задремало је Недремано ОКО... / У цркви нам се погасише свеће / Је ли трепнуло Недремано Око / Постидело се ОКО Свевидеће“, НО: 7); истовремено и свој род и дом стављајући на крст и на преиспитивање („Спирамо трулу прошлост И новогвор блиста“, НКР, 7; „Изнутра да се очистим / У свакидашњем недјелу / Да се жалостан причестим / На благу цвјетну недјелу“, ЛС: 34; „У моје око се склањало / у Недремано / Србијо Шарена Барко... / Све самљи Србљи воде рат... / Ромори Филип Вишњић / За јарбол приковат“, Х: 72,73).

Хоризонтала крста (и „Сонета – Крстоносца“), оног што се појавно може повезати са лексемом ЗЕМЉА, изражена је лексичко-семантичким пољима: ДОМ и РОД.

Лексичко-семантичко поље ДОМ изражено је великим бројем лексема, које заузимају знатан дио Ногове поезије: *кућа, колиба, њећина, слама, земуница, сојеница*; потом *кров, оћнишије, синија, љрај, дувар, слама, верије, сач, џаван, димљак, кајија, сћреха...* Из одабира ријечи види се које значење носи „дом“: сиромаштво, немаштина, незаштићен простор (неухватљив у времену и простору, у сталном измицању), али и туга, топлина, старина, давнина, природност, непатвореност, исконско, непомућеност хладноћом технике којом се разграђује култура, поништава памћење (Петковић 2003: 63). Зато ови стари трошни облици памте, и сјећање их призива и чува, иако физички нестају.

Лексичка реализација ових лексема говори нам о трагици, о дому који измиче, кога нема, који се губи, који уништавају, затиру, о чежњи за повратком, о преосмишљавању „нема“ у „има“ („И коме ли смо клицали кад нас у нама / не има“), разрушено (и уништено) на земљи у одражено и васкрсло на небу („Стварна је тек љубав беде и небеса, Без.; Где нам је била кућа за ноћ је никла шума / Не шума него црква звјездано кубе неба, JK: 7; Под земљицом Петар на небу му дом“, ЛС: 24). О томе нам говоре лексичке комбинације које су заступљене у Ноговој поезији: „без крова“ (Зим.), „тесно место“ (Зв.), „обескућени пуж“ (Зим.), „убоги дом“ (Зв.), „бивши дом“ (Без.), „туђа гнијезда“ (НКР), „далека гробља и огњишта“ (НКР), „кућа сирочади“ (НКР), „црна кућишта“ (НО), „пусте празне шуме“ (ЛС), „кућа кабаница“, „празне пусте куће“, „изгорјела кућа“ (ЛС); „утрнуло огњиште“, „зарђао мач“, „имали смо колибу“, (ЛС), „била једном кућа“, „црква кућа“ (ЛС); а уз кућу се најчешће везују глаголи са значењем „одлазак“ / „напуштање“ и „долазак“ / „повратак“, у употреби је прошло вријеме: „Била једном кућа и у кући ми / Свијетом се просусмо – кров нам иструли“ (ЛС 1990: 21); „Из дувара зовка из огњишта коприва / У мирису кадуље душа куће почива / / Снизале се вериге нарастао сач / Утрнуло огњиште зарђао мач“... (ЛС: 31), „Изгорјела кућа и у кући бог“ (ЛС 27); „И свуда ли смо ницали туђи себи и другима“ (ЛС: 42); „Стално се враћам кући по жеравицу речи“ (НО: 35); „Странац и сам... / Хоћемо кући, хоћемо кући“ (JK: 59).

Саставни дио дома у Ноговој поезији јесте природа, изражена богатим биљним и животињским

свијетом. Мало је пјесника код којих је то „божјих руку дјело“ нашло толико мјеста као у поезији Рајка Петрова Нога (око 50 биљних и око 60 врста животиња настанило се у Ноговој поезији).

Култ биљака веома је стар, хришћанство је овај култ наслиједило из предхришћанских времена и дало му ново рухо. Симболика биљака носи женски принцип, везан је за жену, самим тим и за дом (што се у Ноговој поезији може повезати са симболом мајке). Како налазимо код Милице Грковић, култ дрвећа и биљака спада у најстарије култове (Грковић 1983: 37). Према Чајкановићу, у најдубљој старини овај култ биљака највећим је дијелом припадао жени. У култу дрвећа и биљака жена има водећу улогу. И у српској религији и митологији најчувеније биљарице су жене.³ Такво наслеђе највјероватније је утицало да су од биљака у основи доминантна женска имена.

3 „Култ биљака, у нашој старини, припадао је иначе великим делом жени. Док су из неких других култова жене искључене или им је улога ограничена, дотле у култу и религији дрвета и биљака жене, по правилу, воде прву реч. Једна од најважнијих ствари у овој области јесте брање лековитих и магичних биљака... Код нас, као што је познато, ова важна религијска радња потпуно припада женама – довољно је подсетити да ‘идење у здравац’ о биљаном петку, и на брање босилка за време Међудневица. Занимљиво је да и иначе цео биљни свет, у свим религијама и митологијама долази у интерну сферу и под контролу женских божанстава и демона... У нашој религији и митологији најчувеније биљарице јесу женски демони и виле. Оне се рађају из биљака или из дрвећа и живе у њима или око њих, чак и њихова егзистенција зависи, у највећој мери, од магичних биљака... С обзиром на евентуалну демонску или чак божанску природу дрвета и биљака, није никакво чудо што за сечење дрвета и брање биљака постоје нарочити магични и култни прописи“ (Чајкановић 1994 /5: 176, 177, 179).

Дубоку симболику биљни свијет добија у Ноговој поезији. У њој је дом пуст, разорен, напуштен, шума често постаје дом, а у складу са тим су и биљке које доминирају у тој поезији дивље, самоникле, опоре, чемерне, горке (*ѿрњине* и *ѿлоѿине*, *дрењине* и *мукиње*, *коѿрива*, *куѿина*, *граче*, *гријен*, *сријемуша*, *коѿрива*, *куѿина*, *ѿлоѿ*, *граче*). Али, оне могу да очувају живот и дом, зато други корпус чине биљке које су чувари и симболи живота (*јечам жиѿо* – *шеница*, *ѿрешња*, *вишња*, *крушка*, *куѿус*, *кумѿијер*); или чувари дома, у ужем или ширем значењу (*калоѿер*, *невен*, *љубичица*, *булке*, *крин*, *љљан*, *невен*, *јаѿоде*, *камилица*, *сунцокреѿ*, *ѿрава*, *маслина*, *лиѿа*, *бор*, *храсѿ*, *јела*, *јасика*, *јавор*, *смрча*, *дуња*, *бреза*, *буква*, *чемѿрес*, *врба*); потом чувари сјећања на дом (*калоѿер*, *кадуља*: *У мирису кадуље душа куће ѿочива*, ЛС: 31), на напуштени дом (*из дувара зовка из оѿњишѿа коѿрива* ЛС), или знак оног што је исконско и иманентно роду и дому – а род и дом је сублимиран у Косову (*Божур* – *јечам жиѿо*, *босиок*, *смиље*, *крин*, *невен*, *љљан*, *ђурђиц*). Овим је само назначена, али се ни издалека не исцрпљује симболика биљака, како у Ноговој поезији тако и у српској митологији и културном наслеђу.

Животињски свијет је повезан са мушким принципом (што се у Ноговој поезији одражава у симболици оца, повезивањем са „вуком“). За животињу се везивало мишљење да има извјесне способности јаче од људских: снагу, плодност, брзину, сналажљивост, па по животињама у српском именованом доминирају мушка имена. Опет, како је у Ноговој поезији дом напуштен, како и шума постаје дом, она постаје и црква; доминирају дивље животиње, и пас

и мачак као знак напуштеног дома. Животиње које су се настаниле у Ноговој поезији могу бити како оне њежне и крхке тако и животиње-звијери (па и цијела једна збирка носи наслов *Зверињак*): *лисица, ласица, видра, невјесџица, даждевњак, сџириљени, осе, лейџирица, курјаци, јез, џума, љељен, џорско звере, кошуџа, џинџвин, зец, јелен, срна, вјевеџица, змија, крокодили, шиџмиџ, џуџџер, крџица, жаба*. И животиње постају род, својте (као што је код пјесника и шума кућа): *крџица (јесџвица), ласица (завица), (браџац) џук, даждевњак (сваџ)*.

Многе птице су нашле мјеста у Ноговој поезији, као гласници (и пој и вапај) шуме: *врана, соко, џук, сова, кукавица, ласџавица, уџва, лабудица, ждрал, орао, јасџреб*.

Посебно мјесто у Ноговој поезији имају *џас* и *мачак* („Јоште мачак мјауком са куџишта плаче... / Туџи мачак мјауком а и ја са њим“, ЛС 31), као чувари напуштеног дома, *џаук* као знак пустиг дома („Паук мјесечином по куџишту тка“, ЛС); животиње као свједоци куће и њеног постојања (*ждрџебац, џчела, џијеџао, овца, јаре, маџаре, кокош*).

И кроз слику животињског свијета исказана је јака везаност са српском симболиком, Косовом, српском народном поезијом: *кукавица* („Косовке шћери једине“, ЛС: 44), *соко, орао*; за гаврана се каже „наша тица“ („гракће ли гавран наша тица“, НКР: 21); јављају се митски коњи: *Јабучило, Дамјанов Зеленко...*

Од животињског свијета, највише мјеста у Ноговој поезији заузима „вук“, што симболизује род – Србље, и праоца Србинова и оца пјесникова. У

поезији Р. П. Нога „вук“ се на једном мјесту поистовјећује са оцем и повезује са Оцем, мотив вука уткан је и у мотиве цркве и вјере: „А крст се сам затвара у шапу белог вука“ (НО: 24); „И пре и после Христа ћелава сова хуче... / У цркви поју Оче а одјекује вуче... / Увек кад вуци вију срце ми јаче туче / Пожури да се родим праоче бели вуче“ (НО: 25); „Липовом крсту кротки приступили су вуци“ (НО: 34); „изблиза смо се гледали вук и ја / Два тужна сужња два рођака ретка“ (НО: 55); „Залеђених бркова, у шал умотан, наш је отац највише на остарјелог вука личио...“, (ЖК: 26).

Мотив „вука“ најприсутнији је у *Хајдучији*, што је у складу са српским предањем да је вук хајдуку друг и да хајдук неће убити вука; очеви, преци, друже се са вуком, Србиновим претком: „Чаробница Кирка / Србина обрнула у вука... / Човјеколики вук / Наш предак / Планинама се смуца / Чим се зарати / А ратује се стално / К њему одбјегну очеви / У шуми с Бијелим Вуком / Вучје коло воде...“ (Х: 6; НО: 19);

У Ноговој поезији нема граница између свјетова, све је једно другим условљено и назначено, јавља се аналогија између дома и природе; дома и цркве: природа постаје дом, дом постаје црква, васцијела природа је црква, ако је обожена, кућа је црква (кад нестане у видљивом „земаљском“, кућа постаје црква): „Звјездано нам небо било кров над главом црква кућа“, (ЛС: 29), крчма је црква, шума је црква; цијели предιο је црква, изнад њега кубе неба; храст је храм; јелика је црква; мирише тамјан боровине; јеле су монахиње, борови су калуђери, сребре се крстови у врховима јела, под липама литургија поје, цијела природа постаје порта цркве

(у којој почива све што се „над јамом затучено“): „Али откуда црква / Умјесто куће које нема / И цркве које ту / Није ни било / Шума је црква / Над њом кубе неба / А докле око допире / И доље до Хумнице / Докле око не сеже / Иста је порта / Све што је икад живо / Над јамом затучено / У понор бачено / У порти ове цркве почива“... (X: 58, 59).

Посебно мјесто у Ноговој поезији има дом под земљом, ГРОБ (који се претаче у небо), јер је над гробом крст, видљив или невидљив, крст животносан и спасоносан. Истовремено, гроб је кућа, гроб је небо, гробови се у небеса селе: „За нама се гробља селе у даљине у висине / за живима мртви зебу тужна браћо са Косова (ЛС: 14); Онај гроб у житу гдје лежи дјед раде / Ко у својој кући на сеоском гробљу... / Нека нам се гробља у небеса селе / Јутро белог слеза у бетон се сасу“ (НКР: 25).

Као што се јавља мотив непостоје куће, јавља се и мотив непостојећег гроба (личног – мајчин гроб, мајка без гроба и дом без куће; и народног, расути српски гробови („Спавајте моји умрли / Без гроба и без биљега“, ЛС: 32). Пјесник тежи да их сахрани (тј. сачува) од заборавља – у сјећању (свом и народном), и у поезији; све сачувати од заборавља, у памћењу, у дјелима, словом и у слову сачувати слово („Прошлост је оно што је остало“, каже Ного позивајући се на Андрића, ЗР: 19). Пјесник цијелом збирком *Не тикај у ме* жели да сачува гробове и крстове предака. „Не тикај у ме“ добија и значење „не кривотвори ме, не понижавај ме“, не тикај у гробове мога рода („зде лежи“), пусти ме да спавам мирно у истини, а истина је „црно на бело“, сликом и ријечју, документарно културолошко пре-

дање (Паовица 2013: XXIX): гроб (над њим спомен: *сликом и речју*); над њим крст, за крстом пјесник: „Сад кад сам под крстом не треба ми слово / У крсту је свако слово од искони“ (НТ: 32); „Подвезо сам плетеницом све у славу Богу / Урезао крст у сунце љиљана у крсту“ (НТ: 42).

Лексичко-семантичко поље РОД, блиско је значењски и симболички је повезано са пољем ДОМ. У оквиру овог скупа ријечи отварају се два поља: једно је лични, индивидуални (*оџац, мајка*), други је национални, општи (*Косово, Србљи*). У Ноговој поезији преплићу се лично (најинтимније, породично) и предачко (колективно и историјско), танка је нит (као и код земаљског и небеског), једно происходи из другог, једно се огледа у другом и испољава кроз друго. Оно појавно препуно је трагике, туге, боли, несреће: породичне несреће стапају се у трагичну историјску судбину српског народа; лична трагика вуче коријене од дјетињства („Са иконе бјецне материна сјен / Из таме нас лецне далек јецај њен...“ // „Под земљицом Петар на небу му дом / Нас ће чуват вјетар и поочим гром“, ЛС: 24); народна од Косова („Да божур из крви ниче / Из бола даворије“, НО: 53). Зато су повратак дјетињству (са којим је неизбјежно повезан завичај као лично исходиште) и Косову (који је исходиште српског рода у цјелини и појединачно) предзнак и предуслов за искупљење и спас („вратима спаса“), за отварање врата раја и небеса (*На кайији раја*), за „Горњу Србију“.

Ликови оца и мајке добијају мученички ореол (лични и општенародни, кроз њихове животе преточен је живот цијелог једног народа). У Ноговој поезији ствара се аналогија оца и Оца Небеског,

мајке и Богородице, пјесника и Христа: „Тија мајко над узглављем Шира Од Небеса... / Мати моја сиротице из Вилова дола / Мајко свима Богомајко Царице Небеса;⁴ Бог је ко и отац стар и накресан“, ЛС: 26; „Ту леже грешне очеве кости / Без крста и киљана... / на небу смјешка се Бог...“, Х: 14). Успоставља се аналогија и између Христа (Творца) и пјесника – ствараоца („Ако су а јесу људи очи Бога... / а ако си Слово творило и ово / сузну ће молитву срицати разроко / Горе и кад спава Недремано Око / а доле двојничко ово песниково“, НО 45).

О трагици, страдању (личном и народном), који се одражавају на свијет и душу, у Ноговој поезији сликовито говори и то што готово да нема боја, искључиво се сретa црна (знак туге и короте), свега неколика пута бијела, у појединачним примјерима нека друго боја: „чарна безакоња“ (Без.), „црна магија“ (Без.), „црни гласи“ (Без.), „црна мјесечина“ (ЛС), „црне шуме“ (ЛС), „црна поља“ (НКР), „црни попац“ (НКР); „црна братија“ (НВР); „црни коњаници“, „врани гаврани“, „црн завој“ (НКР); „црно жито“ (НВР); „сиња кукавица“ (НКР), „црна помрачина“ (НКР), „коњаници црни“, „мрке каурине и гавране врране“ (НКР), „црни брк“ (НКР), „црноризац гавран“ (НКР), „црни крај“ (НО), „црна кућишта“ (НО), „гаврани црни“ (НО), „црн врат“ (НО), „црна мати“ (НО), „црни шимшири“ (НО), „црна трака“ (НО), „црна тачка“, „мрка вуна“, „црна рупа“ (НО 42), „Отко сам поцрнио“ (ЈК 9). Појединачни су примјери који одступају од општеприсутног „црнила“: „белина“ (Б), „бијели глог“ (ЛС), „чалме

4 О овоме у *Недреманом Оку*: Делић 2003 (Поговор: 69–78)

бијеле“ (НКР); „беличаста пена“ (НО), „вуна белила“ (НО), „бели вук“; „плавичаста кошуљица“ (НО), „бор зелени“ (НВР), „зелени заморци“ (Б).

Национално, народно, може се суштински изразити хоризонталним у „Сонету –Крстоносцу“ „од Чарнојевића водоравно у простор у туђину у даљину“ и доњим вертикалним дијелом „стрмоглаво у јаме у дубину“: сеобе рода и сеобе дома („Нови Жидови Хазари Свуд ли нас боже / расија“, ЛС: 42), даљине;⁵ ратови, страдање, издаја, јаме, гробови. Спас је у обновљењу и обнављању („Принципу, који је на Видовдан 1914. обновио Обилића“, каже пјесник, ЗР: 77). Ово је исказано великим бројем лексичких јединица којима су опјеване српске земље, предјели, манастири, међу којима доминирају Србија / Сербљи и Косово, потом слиједи: Хум/Херцеговина; Чарна Гора, Романија, Босна, Травунија; Видово поље, Мешох Светиої Саве, Дрина, Неретва, Сава, Морава, Сишница, Марица; Звечани, Високи Дечани, Сшуденица, Грачаница, Вождовачка црква... Све је то пјесников род (Чарна Гора Романија родни звуци двојеница, ЛС: 29); потом знаменити јунаци и личности из српске историје (цар Лазар, Свети Сава, Немања, Свети Василије, Херцег Светиоїа Саве, Косовка дјевојка, Љушница Боїдан, Милош Влаћ Бијелић, Дамјан, Војиновићи, Милош Обилић, Пријезда, Милан, Филип Вишњић, Марко Миљанов, Њеиош, Дучић, Раичковић, Андрић...). Без краја и конца! На једној страни, РОД су обиљежиле сеобе, крвави барјаци, збјегови, страдања, крвопролића, смрт,

5 „Изблиза смо се гледали вук и ја / Два тужна сужња два рођака ретка / А не знадосмо ко у ком робија / Ни шта од чега раздваја решетка / У збегу коју још зову Србија“ (НО: 55).

неправда, туга, бол, али све то није уништило род („Срби су Ти ко кромпири Под земљом су бољи / Ничу гдје их затрпају све по Твојој вољи...“, НКР: 51; „Надиремо скитски“, X: 12); потом и равнодушност, млакост, издаја („Устани Црни Лазаре / Из земље и са иконе / Сестре те проказале / И браћа те изгоне“, ЛС: 44). На другој страни је нада у повратак, у дубоки потрес постојања („Сербијо иже јеси“), у васкрснуће („Сербијо иже јеси селице не небеси“, ЛС: 11). А најстрашнији и најдивнији (и најспаноснији) спас васпоставља се (и васкрсава) из немогућности, значи из надмогућности, што је парадоксално изражено знаменитим стихом: „Није све пропало кад пропало све је“ (ЛС: 32). Једино је тако дубоко српско недокучиво, неописиво, спасоносно нестварно и немогуће, зато што је надстварно и надмогуће, изразио Његош стиховима: „Нека буде што бити не може“.⁶

Поезија Рајка Петрова Нога лексички је веома слојевита, али и сабрана у чврсте лексичке цјелине, саткани лексички снопови значењски су набијени дубоком и снажном емоцијом из које често избијају крик, вапај, али и инат, вјера у снагу, искупљење и избављење, – човјека и рода. Али не неког апстрактног, виртуелног, далеког човјека, него управо овог и овдје, јер пјесника „ране свога рода боле“. Ријечју и сабиром ријечи крстоносно приказује, слика и изражава човјека (пјесника и ближњег), његов (и њихов) дом и род, – који су у земаљском страдању (сеобама, погибелји), кроз буђење, повратак, покајање, преосмишљавање и

6 „Нека ловци на скупе српске главе једном заувјек науче још један стих: Лове а уловљени!“, каже пјесник (ЗР: 183).

прочишћење, окренути „кубету неба“, „Недреманом Оку“, чега сублимацију и увир хоћу и умијем да видим у пјесниковим стиховима: *Над старим фрескама нова шућа веје / Није све пројало кад пројало све је и Србију иже јеси селице на небеси.*

Извори

Ного 1972 (Зв.), Рајко Петров Ного, *Зверињак*, Свјетлост, Сарајево.

Ного 1977 (Без.): Рајко Петров Ного, *Безакоње*, Просвета, Београд.

Ного 1990 (ЛС): Рајко Петров Ного, *Лазарева субоша. Балада*, друго издање, Српска књижевна задруга, Београд.

Ного 1994 (НКР): Рајко Петров Ного, *На каијама раја. Венац сонета*, Српска књижевна задруга, Београд 1994.

Ного 1998 (Х), Рајко Петров Ного, *Хајдучија*, Београд.

Ного 2003 (НО): Рајко Петров Ного, *Недремано око. Тријших*, Српска књижевна задруга – Виталова књижевна фондација, Београд – Врбас.

Ного 2006 (ЈК): Рајко Петров Ного, *Јечам и калојер. Глоса*, Српска књижевна задруга, Београд.

Ного 2008 (НТ): Рајко Петров Ного, *Не шикај у ме*, Завод за уџбенике, Београд.

Ного 2011 (ЗР): Рајко Петров Ного, *Зайиши шо, Рајко*, Српска књижевна задруга, Београд.

Литература

- Грковић 1983: Милица Грковић, *Имена у Дечанским христовуљама*, Филозофски факултет у Новом Саду, Институт за јужнословенске језике, Нови Сад.
- Делић 2003: Јован Делић, *Песма о њоразу*. Поговор у: Р. П. Ного, *Недремано око*, Београд – Врбас.
- Драгићевић 2010: Рајна Драгићевић, *Лексиколоџија српског језика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Ковачевић 1996: Милош Ковачевић, *Суштински и мимолетно у лингвистици*, УНИРЕКС, Подгорица.
- Кољевић 1994: Светозар Кољевић, *О дозивању речи*. Поговор у: Р. П. Ного, *На каијама раја. Венац сонета*, Српска књижевна задруга, Београд.
- Kristal 1987: Dejvid Kristal, *Kembrička enciklopedija jezika*, 1987, Nolit – Beograd.
- Kristal 1998: Dejvid Kristal, *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Drugo izdanje, Beograd.
- Кобозева 2007: *Лингвистическая семантика*, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва.
- Паовица 2013: Марко Паовица, *Из бола даворије*. Предговор у: Р. П. Ного, *У долу шушпи јечам*, Књижевна задруга Српског националног вијећа – Orpheus, Нови Сад.
- Петковић 2003: Новица Петковић, *Песниково сабирно сочиво*. Поговор у: Р. П. Ного, *Недремано око*. Триптих, Београд – Врбас 2003.
- Пејановић 2010: Ана Пејановић, *Фразеолоџија Горског вијенца*, Црногорска академије наука и умјетности. Његошев институт. Монографије и студије. Књига 7, Подгорица.

Чајкановић 1994/5: Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Сабрана дела из српске религије и митологије, Књига пета, Приредио Војислав Ђурић, СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партедон, Београд.

Jelica Stojanović

UNUSUAL LEXICA AND ITS FUNCTIONALITY IN RAJKO PETROV NOGO'S POETRY

Summary

This paper presents the unusual characteristics of lexica and lexical layers in Rajko Petrov Nogo's poetry and their functionality. The vocabulary of Nogo's poetry is exceptional and can be represented by several semantic fields; the words are condensed into thick semantic bundles, paradigmatically constructed into a firm vertical that can be presented in three parts: heaven – earth (home and kin) – grave (under earth), with a cross (towards heaven). The compact lexical bundles are bursting with deep and strong emotion that often erupts into a scream, a cry, but also turns into obstinacy, belief in strength, redemption and salvation – of man and his kin. But not some abstract, virtual, distant human: this is a contemporary, local human being, since the poet “feels his people's wounds”. Cross-like, this poetry presents, depicts and expresses, by the means of words (both separate and as an entirety) the human (the poet and his neighbour), his (and theirs) home and kin – that turned towards heaven in their earthly suffering (migrations, dangers), through an awakening, a return, repentance, reinvention and chastening. And the words that engulf and envelop poetry, as well as their contemplation, are a way to discover the essence of poetry. This is what Nogo's poetry shows us as well.

Александар М. Милановић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
aleksandar.jus@gmail.com

ГРАМАТИЧКА АРХАИЗАЦИЈА ЈЕЗИКА НОГОВЕ ПОЕЗИЈЕ

Апстракт: Архаичан тон Ногове поезије препознаје се не само на лексичком, него и на граматичком плану. У раду се анализирају поступци и средства само граматичке (морфолошке и синтаксичке) архаизације поезије Рајка Петрова Нога.

Кључне речи: песнички језик, лингвостилистика, лексички архаизам, граматички архаизам, инфикс, ред речи, инверзија.

1. У досадашњим проучавањима језичко-стилских карактеристика у поезији Рајка Петрова Нога углавном је апострофирана песникова селекција стилски маркиране лексике, нпр. архаизама и дијалектизама (Јаћимовић 2004: 209–210, Милановић 2010: 173–186), као и графостилистичке особености његових сонета (Ковачевић 2012: 61–86). Лако се можемо сложити са ставом Милоша Ковачевића: „Ногова сонетна поезија прави је изазов и за лингвостилистичке анализе. Посебно за анализе стилематичности како појединих језичких јединица у сонетима тако и сонета у цјелини“ (Ковачевић 2012: 84). Наравно, уз опаску да исто важи за целокупан Ногов песнички опус, а не само за сонете. Стил-

ска обележеност песниковог израза на граматичком нивоу, међутим, остајала је углавном по страни и у језичким и у књижевним сагледавањима Ноговог стваралаштва, иако је несумњиво да је и она у доброј мери доприносила формирању специфичног и препознатљивог песниковог стила.

Књижевна критика већ је констатовала како је Ногова поезија „заснована на аутентичном личном искуству и на богатој и сложеној традицијској предаји“ (Божовић 2004: 145). Јака утемељеност у српској песничкој традицији са једне стране и тежња за специфичним молитвеним тоном (Кољевић 2004, Пантић 2004) у многим песмама са друге условиле су умерено архаизовање језика Ногове поезије. Таквим језичко-стилским поступком омогућено је да се уметнички успело изразе, између осталог, и „меланхолија, трагизам, патетичност“ (Пантић 2004: 68) у Ноговим песмама. Из овог угла пажње је вредно запажање Јасмине Лукић о Ноговим песничким поступцима: „Kod njega nema desakralizacije poezije, ni depatetizacije uloge samog pesnika. To se nužno odražava i na lingvo-stilskom planu. Njegovi iskazi često su obeleženi jednom apodiktičkom notom, a ponekad u njima susrećemo i izvesnu patetiku, kojoj pogoduje Nogova sklonost upotrebljavanju ‘velikih’ reči“ (Лукић 1985: 142).

Временски удаљена лексичка и граматичка средства Ного захвата и из српске фолклорне, нарочито епске традиције,¹ али и из наше средњовековне књижевности исписане српскословенским

1 У критици је већ подвучено „Nogovo vraćanje epskoj tradiciji“ (Лукић 1985: 141), да је песник „заточник [...] готово утуљене епске баштине српске поезије“ (Хамовић 2004: 25). Тачно је да

језиком.² У овоме раду у обзир су узета само она граматичка онеобичења која су допринела архаизацији Ноговог песничког израза. Управо су такви морфостилистички и синтаксостилистички поступци и највидљивији у Ноговој поезији, па су као доминантни дошли и у фокус нашег интересовања. Због обима рада, наравно, нису анализирани сви, већ само најтипичнији и најчешћи видови граматичке архаизације. За корпус у раду одабране су *Најлејше њесме Рајка Пејрова Ноја*, у избору Ђорђа Сладоја (2001), будући да представљају релевантан пресек песничког стваралаштва до почетка новог века.

2. У оквиру архаизације на морфолошком нивоу бројем и фреквенцијом облички маркираних лексема издвајају се краће форме множине једносложних именица мушког рода. Селекцијом данас мање обичних облика без инфикса *-ов-/-ев-* постигнути су, од примера до примера, различити стилистички ефекти – од патинирања песничког израза и евокације па све до ироније. Наравно, активирањем оваквих облика успоставља се и веза са српском песничком традицијом, јер готово да нема српског песника који се опробао у везаном стиху – од народног гуслара, преко романтичарских песника па све до Ногових савременика – а да није искористио неку од краћих форми именица. То свакако указује

„нема ни једне Ногове пјесничке књиге без хајдучких мотива“ (Делић 2004: 80).

2 Уп. запажање о Ноговој збирци *Недремано Око*: „У продуженој дијахронијској перспективи корени нове Ногове књиге сежу до средњовековних песничких узора и стилско-тематских предложака, до Деспота Стефана и Црнорисца Храбра, на пример“ (Паовица 2004: 126).

и на један од доминантних разлога за њихово активирање: метар и рима неретко их условљавају и у Ноговој поезији, као нпр. у песми „Маћехица“, у којој се појављује архаична форма *сва̑и̑и*: Да нам отуд мајку врате / Покупиће ћаћа свате 55. Исти облик појављује се у још једном стиху наведене песме: Ено свати коње прежу 56. Уколико, међутим, погледамо читав корпус, као конкурентан појавиће се и дужи, немаркирани облик множине ове именице у наслову песме „Сватови“ (стр. 70).

Наведено нас води питању какав је заправо однос обележених и необележених облика именица у читавом избору песама. Ноговом песничком сензибилитету очигледно више одговарају краћи, архаични облици именица, а коегзистенција облика (попут *сва̑и̑и* : *сва̑и̑ови*) посве је ретка јер се јавља само у још два пара. У обележеном облику множине појављује се чак дванаест именица, углавном по једанпут, док се више пута јавља само форма *и̑у̑и̑и*:

а) *и̑у̑и̑и*: И сада путе мравље 30, Отвори беле путе којим се ходило није 105, Нису за тебе лаки пути 119;

б) *ве̑и̑ри*: Раздували ветри и сапрале кише 34;

в) *вали*: Дијак кога још плачу језика твога вали 44;

г) *жбири*: И остали божји жбири 48;

д) *ножи*: Жедни зијевају ножи у корама 69;

ђ) *кључи*: О кључе и катанце крај којих кербер спава 78;

е) *часи*: Слепи и глуви часи. То нам се старац свети 82;

- ж) *ласи*: На црне гласе на гавране је свико 96;
- з) *лафи*: Постадоше лафи ратарима 99;
- и) *миши*: Млади миши подвише репове 99;
- ј) *рози*: За пањ роге сакри и сам нечастиви 111;
- к) *врачи*: Немир што га шире песници ирачи 111.

Међу наведеним примерима, само лексема *йуӣ* појављује се и у данас необележеној, дужој форми множине, и то у песми архаично-дијалекатског наслова „Вапором из Невијорка“: Тад путеви за Лелију / Пролазе кроз Албанију 45. Песникова склоност ка избору краћег облика огледа се и у примерима у којима ни краћа ни дужа форма нису данас стилски обележене тј. маркиране, барем не изразито (*звучи* : *звукви*, *брци* : *бркови*, *вуци* : *вукови*):

а) *звучи*: Чарна Гора Романија родни звучи двојеница 62;

б) *брци*: С брцима на челу 201;

в) *вуци*: Вуке и хајдуке танковрхе јеле 28; Клисуре и кланци Зими вуци вију 89; Када вију вуци 97; Млади вуци подвише репове 99; Кртице шишмиши даждевњаци вуци 122; Напољу вуци Ко срча срце пуца 123.

Трећи од наведених примера даје још једну, последњу потврду за коегзистенцију архаичне и савремене форме именице у множини. У песми са насловом „Пир вукова“ налази се стих: Вукови ће доћи вукови ће доћи 146. На основу наведених примера постаје занимљиво следеће стилистичко запажање: да Ного у најпробитачнија места песме, њихове наслове, не ставља стилски атрактивније,

архаичне граматичке облике именица, већ оне необележене, дуже, савремене (*свајшови, вукови*).

3. Стварању архаичног и узвишеног тона Ногове поезије доприносе и облици множине именица средњег рода са инфиксом тј. проширењем основе *-ес-* (*небеса, шелеса, чудеса*), који су већ дуго у стилски неутралном изражавању потиснути облицима без ове морфеме (*неба, шела, чуда*). Чини се да није случајно што је песник активирао практично сва три облика који представљају стилску резерву у савременом српском књижевном облику. Као да му је стало да у песничком језику овековечи све оно некада изражајно живо, а данас препуштено само повлашћеном простору књижевности. Податак да је Ного готово испразнио резервоар именичких облика са овим архаичним проширењем указује, дакле, истовремено на две чињенице: да су језичко-стилски поступци у његовој поезији пажљиво осмишљени и да је при томе активирано много од утуљене лексичке и граматичке баштине српског језика, која и данас представља скривено богатство.

Захваљујући конотацијама везаним за хришћанство, прва од ових именица представља и специфичан симбол у Ноговој поезији, што показује и учесталост њеног појављивања: Нека нам се гробља у небеса селе 23; Мајчице наша Царице небеса 31; Предања и небеса 32; Сјајкају у зренику чим се небеса смраче 35; Стварна је тек љубав беде и небеса 89. Најочитије је то, наравно, у стиховима ослоњеним на црквенословенски језик из песме „Запретано“: Успиње се и гамиже овејани

накот тмине / Који јеси на небеси не дај да нам сунце скине 58.³

Облик *шелеса* појављује се само једанпут, у песми „Врата спаса“, где се римује са обликом *небеса*: Мајчице наша Царице небеса / Нерукотворена И Неисказана / Видиш Ли Ова Надута Телеса 31. Коначно, и облик *чудеса* појављује се једном, у песми „Вера очајника“: Насрнуше на ме сурова чудеса 100.

4. Поједини падежни облици именица, заменица и придева такође указују на фолклорну и вуковску – предромантичарску и романтичарску – језичку основу Ноговог песничког израза: у *іругма* (У грудма у крлеци кад бесомучно бије 114), *їлавичастїијех суша* (У сувом живом вапну плавичастијех суша 137), *коначнијех стївари* (Овај мук је очај коначнијех ствари 162), *мојијем оїњем* (Засада нека се ледена пустош мојијем огњем грије 165) и др. Из корелација са немаркираним парадигматским облицима, који доминирају у Ноговој поезији (нпр. И међ људима међу зверима у песми „На тесном месту“, стр. 115), дају се назрети и разлози за изношење на дневно светло већ потиснутих граматичких облика: док се са једне стране јасно уочава њихова метричка условљеност, са друге истовремено доприносе патинирању Ноговог песничког израза и везивању са српску епску традицију.

3 Црквенословенски облици као својеврсни цитати срећу се и на другим местима, на пример: Носимо во вјеки сви ми преко дрине 23. Жеља да се цитат што аутентичније пренесе условљава и одређене графостилистичке поступке, па тако Ного у песму „Крај наметне громиле“ (стр. 35) уводи и застарелу графему јат: „Здѣ лежи грешни дијак рашовић од старине“.

5. На већем делу српског језичког простора данас несумњиво архаично звуче и облици збирних именица које Ного песнички упошљава: *горје* (Чемерно моје горје тако ти мрког чела 105) и *борје* (Горко ми се борје смије 142; Шумно борје ме вуче ма куда да се кренем 154).

На читавом том простору сасвим је застарело и књишки звучи и именовање српског народа у песми „Балада о Ђурђевдану“: На Ђурђевдан туга из Србаља веје 71.

6. Језичка патина препознаје се и у појединим предлошко-падежним конструкцијама, пре свега онима у којима је окамењено именовање црквених празника у народном и књижевном језику: *о Миширову дне* (О митрову дне почет трунут 16); *о Петирову дне* (О Петрову дне 68). И ове морфосинтаксичке конструкције у Ноговој поезији корелирају са стилски мање маркиранима (О илиндану јахах коње 79, На илиндан ме жеже сета 79), у којима се архаичност огледа само у селекцији предлога, али не и у падежном облику именице.

7. Данас су архаични, нарочито ван књижевно-уметничког стила, и краћи тј. енклитички облици заменица у предлошко-падежним конструкцијама: *за њ* (За њ се мати увати ко за зелен бор 54), *уза њ* (Уза њ се слуге пропиле 210), *за ме* (Док разараш ме радиш за ме 87), *на ме* (Насрнуше на ме сурова чудеса 100), *у ме* (Природа како у ме се сели 157) и сл.

8. На нивоу морфосинтаксе пажњу привлачи и усамљени архаични облик глаголског прилога прошлог са краћим наставком *-в* у песми „Из долине

плача“: Да је бик оњуши па налив се сјаја / Рикне и сав очај сабио је у клешта 17. Глаголски прилози су веома ретки у Ноговој поезији, као уосталом и у поезији готово свих савремених српских песника (Милановић 2010: 97–114), а архаични облик активног глагола условљен је метричким разлозима.

9. На чисто синтаксостилистичком плану најочитији поступак архаизације огледа се на плану реда речи. Бројне постпозиције атрибута и интерпозиције којима се разбијају именичке синтагме такође доприносе да се Ногова поезија у својој граматичкој структури приближава књижевности из 18–19. века. Управо наведени синтаксостилистички поступак најтипичнији је и за друге савремене српске песнике који теже архаизацији свога израза, попут Милосава Тешића, на пример (Милановић 2010: 115–133).

Укрштање морфостилистичких и синтаксостилистичких средстава видљиво је у многим Ноговим стиховима. Тако, на пример, у стиху из песме „Балада о води“ срећемо синтагму *језика твоја вали*, у којој поред застарелог облика множине именице *вал* имамо још и инверзан, застарео ред речи: Дијак кога још плачу језика твога вали 44. Управо оваквим укрштањем обележених граматичких средстава, као и њиховим комбиновањем са лексичким архаизмима, Ного постиже специфичан израз у којем читаоци најчешће интуитивно, без упуштања у сувишне граматичке анализе, препознају регистар који је истовремено узвишен и „старински“.

Наравно, архаичан и инверзан ред речи у стиху не мора подразумевати и избор застареле лексике.

Само пажљивији читалац приметитиће да је често у заправо архаичан синтаксички образац утиснута савремена лексика, било да је у питању позиција атрибута – и придевског (Јесмо ли увежбали у оно време тесно 13; С неба је раскошнога јутарња свјетлост лила 116) и падежног (Трапави смешни влаге кнеже 109), или пак интерпозиција енклитика (Вилин ме коњиц већ надгледа 18; И кржави нам се укрсте бадњаци 42; Свети ће Илија заждити вам стог 59; Звездано нам небо било кров над главом црква кућа 62; Твоје се тужбалице ко успаванке чују 96; Ђокин се торањ нагне до Пицинога врела 216). Два типична синтаксостилистичка онеобичења Ного понекад комбинује на блиском растојању, као у стиху из песме „Хроми Хефест“, у којем истовремено имамо и застарелу интерпозицију речце *се* и застарелу постпозицију једног од два придевска атрибута: Једна се јасика бела нехајно осмехнула 163.

Специфичним редом речи Ного повремено (не пречесто) хотимично ствара стих сличан барокном, синтаксички веома удаљен од данашњег, као у песми „Врати се у пећину“: Самотне неће руке ти бити 160. Уколико овај стих упоредимо са реченицом у којој бисмо имали данашњи нормалан ред речи (Руке ти неће бити самотне), видећемо колико ју је песник морао прекројити у распореду делова на путу од разговорног до песничког језика.

10. Да закључимо. Архаичан тон Ногове поезије препознаје се не само на лексичком, него и на граматичком плану. Читаоцима је увек лакше да препознају лексички но граматички архаизам, али у Ноговим песмама тек укрштањем ових застарелих језичких јединица настаје израз који и критика

и читалачка публика високо цене. За своју поезију Рајко Петров Ного селектира, надамо се да су показали примери у раду, она архаична језичка средства која су још увек довољно значењски (семантички) прозирна за савременог читаоца. И лексичка и граматичка архаизација дискретно се провлаче кроз читаво Ногово стваралаштво, а застарела језичка средства никада нису нападно форсирана, те не оптерећују и не загушују основу песниковог израза, који је примарно изграђен у границама књижевног језика, а само са дискретним примесима локалног и дијалекатског.

Литература

- Божовић 2004: Гојко Божовић, „Поезија као митопеја“, у: *Рајко Пејров Нојо, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 145–153.
- Делић 2004: Јован Делић, „Два записа о поезији Рајка Петрова Нога“, у: *Рајко Пејров Нојо, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 71–97.
- Јаћимовић 2004: Слађана Јаћимовић, „Убрзана историја у песмама Рајка Петрова Нога“, у: *Рајко Пејров Нојо, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 203–213.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, *Линџвосџилисџика књижевној џексџа*, Београд: Српска књижевна за друга.
- Кољевић 2004: Светозар Кољевић, „Од бунтовништва до молитве“, у: *Рајко Пејров Нојо, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 37–59.

- Лукић 1985: Jasmina Lukić, *Drugo lice: Prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*, Београд: Prosveta.
- Милановић 2010: Александар Милановић, *Језик српских њесника*, Београд: Завод за уџбенике.
- Пантић 2004: Михајло Пантић, „Рајко Петров Ного: од бунта до молитве“, у: *Рајко Пејров Ного, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 61–70.
- Паовица 2004: Марко Паовица, „Лирске евокације традицијске духовности и историјског искуства“, у: *Рајко Пејров Ного, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 99–128.
- Хамовић 2004: Драган Хамовић, „Дом у Виловом долу“, у: *Рајко Пејров Ного, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 25–30.

Aleksandar M. Milanović

THE GRAMMATICAL ARCHAISATION OF LANGUAGE IN NOGO'S POETRY

Summary

The archaic tone of Nogo's poetry can be discerned both on the lexical and the grammatical level. This paper analyses devices and instruments of the grammatical (morphological and syntactic) archaisation of Rajko Petrov Nogo's poetry.

Соња Миловановић
Радио Београд
sonja.kovljanic@gmail.com

ЛЕКСИЧКА ВЕРТИКАЛА КЊИГЕ НЕ ТИКАЈ У МЕ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Циљ рада је да се прикаже лексичка вертикала песничке књиге *Не тикај у ме* Рајка Петрова Нога – од архаичних до нових речи, да се одреди њена функционална вредност (стилогеност) у тексту, и протумачи како такву лексику перципира говорник савременог српског језика.

Кључне речи: лексика, семантика, стилска маркираност, стилематичност, стилогеност, говорник савременог српског језика.

1. О језику и стилу књижевног дела Рајка Петрова Нога писано је различитим поводима, махом приликом представљања његових нових песничких књига или избора из поезије, и углавном из угла књижевне критике, али су се о овим темама огласили и лингвисти, показујући да су и језик и стил Ногове поезије онеобичени на различите начине – од лексике до графије текста (Милановић 2010: 173–186, Ковачевић 2012: 61–86). Лексика у књизи *Не тикај у ме* вероватно је прво што привуче пажњу читалаца, јер је она највећим делом стилски

маркирана у односу на стандарднојезичку норму, због специфичности теме и начина њене обраде. Притом, разноврсност лексичке грађе отвара различите приступе њеној анализи, из различитих лингвистичких области, као и оних са којима је у непосредној вези: историје језика, антропологистике, етнолингвистике, ономастике. Један од могућих углова посматрања овог питања јесте и лингвостилистички, с акцентом на представљању и тумачењу стилематичности и стилогености употребљене лексике. То ће бити полазиште и овог рада, у којем нам је намера да „разлистамо” лексичку вертикалу поменуте књиге и видимо у чему је њена функционална вредност, пре свега са становишта разноврсности лексике у делу, али и према томе како такву лексику перципира говорник савременог српског језика.

2. Употреба стилски маркиране лексике у књизи *Не шикај у ме* мотивисана је темом о којој се пева – средњовековним стећцима и њиховом историјом.¹ Пошто се на предлошку старог текста гради нови, јер су натписи на овим споменицима песнику послужили као прототекст, природно је да се два времена збивања – прошло (о којем се пева) и садашње (из којег се пева) – пресецају и огледају једно

1 О српској културној баштини, епитафским натписима на стећцима који су послужили песнику као полазиште и главна мотивација да напише књигу *Не шикај у ме* у књижевно-критичкој литератури доста је и подробно писано (в. радове Д. Хамовића, Д. Лакићевића, Б. Летића, Д. Миличевића, Б. Стојановића, Г. Максимовића, Ж. Никчевића, Б. Сувајџића, С. Тутњевића из Зборника *Поезија Рајка Пећирова Ноћа*, где је на једном месту највише писано о овој књизи. Осим ових текстова, в. Паовица 2013: XXVIII–XXXV, Стојановић 2008: 323–338).

у другом и на лексичкој равни. Како ћемо видети, лексичка вертикала збирке протеже се и на временској и на просторној оси, кроз лексичке слојеве застареле и архаичне, дијалекатске и покрајинске лексике, али и, мада далеко ређе, колоквијалних речи и кованица. За оба поменуто пола маркираних лексема важна је њихова стилогеност, функционалност у делу. О томе је већ књижевна критика у општој оцени истакла најважније карактеристике: Марко Паовица пише да „посебан стилски квалитет песничког исказа почива, [међутим], на специфичној особености његове лексичке боје, односно на поетском сазвучју архаичне лексике и устаљене фразеологије изворног старосрпског језика и његовог савременог говорног идиома“ (Паовица 2013: XXXV), Бошко Сувајџић наводи да је „у каменим сонетима Рајка Петрова Нога похрањена [је] лексика не само средњовековних стећака, већ и песничка фраза бугарштица“ (Сувајџић 2011: 162), а Бранко Стојановић констатује да речи у овој књизи, „како и треба, поседују ону старинску патину, имају дубину нагомиланог, вишевековног искуста“, те да је она (књига) „лексичка гозба за сладокусце“ (Стојановић 2008: 337).

За разлику од претходне песничке књиге *Негрманско Око*, где је песник употребу дијалектизама и архаизама свео на оптималну меру у односу на дотадашње певање (в. Милановић 2010: 184–185, уп. Кољевић 1978, Петковић 1987),² овде их сада, сходно теми и мотивацији певања, поново активи-

2 „Дијалектизми (су) у фреквенцији стишани у односу на претходне књиге, и, попут архаизама, готово равномерно распоређени кроз збирку“ (Милановић 2004: 177).

ра тако да чине њен доминантан лексички слој. У том неоархаизовању лексике, оно што је посебно интересантно јесте да Ного подједнако онеобичава колико именице (тачније, именске речи) толико и глаголе, и то не само њиховом селекцијом, већ и маркираношћу на фонолошком, морфолошком и синтаксичком нивоу. Зато ћемо од њих и кренути:³

2.1. не хајем, паште (*не хајем за радосїи око које се ѡашїе*), 209, саслуживо, сјала (*Саслуживо је гроздић у шевару / И куїина је оним ѡламом сјала*), 211; нариса (*мраморник и сечац жалобно нариса*), 213, усече и писа (*у камене гаске усече и ѡиса*), 213, тичу (*ако ѡи їроб ѡичу нијеси сарањен*) 215, не тикај (*не не ѡикај у ме*), не тицајте (*доѡад косїи не ѡицајїе*) 227; укромче (*Два Лазара ако у роїца укромче*), 215, леґо (*давно сам ѡи леїо*), дошо, загибо (*Где їод сам заїбо*), 215, стрављен (*Лажима їосїара иако си сїрављен*), 215, четете (*шїиоци шїо чїеїе да смо били фини*), тули (*їочуїїе шїа ѡули Радоје у ѡмини*), 219, тулила (*два су ћука ѡулила*), 245, освоно, омрче (*и ѡу їде омрче како је освоно*), 221, се лежи, постави (*їосїави си белеї*), 222, се поболи (*На Високом се їобולי*) 232, а се лежи 247, ваздвигох (*ваздвиїох храм*), 224, штио (*а кад нисам јавно шїио веру исїу*), сја (*да сја а не їреје*), ништи (*нишїи худи ѡламен*), раздраба (*и раздраба камен*), 225, подоба (*коме се подоба*), унидемо (*И у земљу унидемо*), 227, мољу (*мољу ја вас*), 227, урасто (*И с їрновим венцем урастїо у косу*) 228, реси (*їо криш-*

3 Уз маркирану лексику најчешће наводимо и стихове или синтагме у којима су употребљени, као и број странице у књизи изабраних песама *У долу шушїи јечам* (2013). Када касније у раду наводимо исте примере, дајемо само дату лексеми.

ка од месеца *їоле им їаве реси*), леґо (*їод који си камен леїо*), 230, 237, уждиј (*свећу уждиј*), 230, дојде (*На Дубоком му дан дојде*), појде (*їа їојде*), хте (хте да преболи), 232, чепа (*їо їробу ми чеїа*), 233, хотех (добар хотех јунак бити) 237, усто (*га још једном видим Збої шоїа сам усїо*), 240, подвезо (*Подвезо сам їлейїеницом све у славу Боїу*), 247, колам (*У Мирковој коси колам*) 238, захити (*Са Камена Сланоїа суза захиїи*), 245, печатам, покаменама (*Док їечайїам усев смрїни и усойшеї їокаменама*), 246, знаменама (*га и їоре камене знаменама*) 246, и други примери које наводимо у тексту.

2.2. Из репертоара употребљених глагола и глаголских облика, уочљиво је да поједини одступају од стандарднојезичке норме само на фонетско-фонолошком нивоу, и то најчешће редукцијом вокала или губљењем финалног самогласника у инфинитиву, какав је случај са следећим примерима редукованих форми својствених колоквијалном стилу или дијалекатском супстандарду: *леїо*, *дошо*, *заїїбо*, *освано*, *урасїо*, *їодвезо*, *усїо*, *сјала*, *лежайї*, *криїи* итд. Није тешко уочити да је песник користио оне облике који су му служили да постигне метричку правилност стиха. Да је тако, показује и то што се неки од већ наведених глагола јављају и у својој стандардној форми, нпр. *леїао* 242, *уреао* 247, тамо где су потребе метрике то дозвољавале. Зато се за ове стилематичне лексеме, које су онеобичене само на формалном плану, не може рећи да имају и стилогену вредност, пре свега јер су овакви облици врло распрострањени и уобичајени у језику.⁴

4 О стилематичности и стилогености в. нпр. Ковачевић 2000: 319–323 и даље, и Ковачевић 2012.

2.3. Већи степен стилске маркираности у односу на поменуте глаголске облике имају супстандардне варијанте својствене народним говорима: на фонетској равни: губљењем сугласника х у медијалној позицији: *сарањен* ум. *сахрањен* (Ако *ѿи іроб ѿициу нијеси сарањен*, 215), употребом 1. л. јд. презента дијалекатског облика глагола *молиѿи*: *мољу* (*мољу ја вас*, 227), или и у лексичком избору: *враѿиѿи се: врнуѿи се* (*Врнула се сѿресајући свиљу ковиља*, 235).

2.4. Права стилогеност пак односи се на архаичне облике глагола *дојге* и *іројге* (стандардно: *дође* и *ірође*): *На Дубоком му ган дојге... / Би ко да не би Па іројге*, 232. Овакви глаголски облици репрезентативни су примери патиниране лексике о којој се у критици поводом ове књиге говори, облици преузети у изворној варијанти, оној која се везује за особине језика тог времена, те су, као такви, и стилематични и стилогени са становишта данашње језичке и стилистичке норме.

2.5. Док је готово сва досад наведена лексика супстандардне природе разумљива данашњем говорнику српског језика, који са значењем датих лексема нема или не би требало да има било какве недоумице, дотле архаична и застарела лексика песничке књиге *Не ѿикај у ме* није увек јасна савременом читаоцу и он за њеним значењем мора трагати у речницима. Често није једноставно одредити када је она хотимично употребљена, а када је цитатно преузета са стећака или из језика народне традиције. Ми ћемо се зато задржати само на њеном значењу, онако како је оно описано у речницима.

Данашњем читаоцу свакако су мање познати следећи глаголи: *ѡашѡиѡи* (*се*), *чѡеѡи*, *чеѡаѡи*, *чловиѡи*, *ѡулиѡи*. Интересантно је да у речницима ни уз један од њих није стављена ознака (квалификатор) која би га, по неком критеријуму, одредила као стилски маркирану реч. Ипак, ови глаголи свакако јесу стилски обележени, и ми их третирамо као архаичну лексику. Ево како су они обрађени у речницима:

Паѡиѡиѡи се – 1. журити се, 2. настојати, старати се, трудити се; чинити напоре, напрезати се (1973: 367). (*И не хајем за радосѡи око које се ѡашѡе*, 209).

Тулиѡи – 1. испуштати отегнуте и отужне урлике, завијати (о зецу, псу), 2. пригушено плакати, јаукати; 3. изводити јасан отегнут звук (о сирени, ветру); завијати, фијукати. (*Почујѡе ѡѡо ѡули Радоје у ѡмини*, 219; *Два су ћука ѡулила оба невољна*, 245).

Чѡеѡи – глагол *чѡеѡи* није забележен у РМС, али јесте именица *чѡеѡи*, од које је он изведен. Њено наведено значење, уз квалификатив да је реч застарела и да је црквенословенског порекла, гласи: а. свештеник нижег чина у православној цркви коме је дужност да чита за певницом; б. читалац, читач уопште (РМС 1976: 897) (*Шѡиѡѡи ѡѡо чѡеѡе да смо били фини*, 219).

Чеѡаѡи – 1. газити кога или што ногама, газити, ступити ногама по нечему, б. стајати некеме на ногу, притискати ногом нечију ногу; 2. ходати, газити; стајати један другом на ногу (РМС 1976: 860) (*По ѡробу ми чеѡа на меѡдан зазива*, 233).

Чловӣши – 1. стајати на стражњим ногама (о псу, зецу и сл), 2. стајати на глави. У Једнотомнику друго значење допуњено је и описом: дубити (2007: 1520). (*У њљуску шара чловим*, 209)

2.6. Овој групи глагола архаичног порекла могли би припадати и следећи примери, који се, иако су махом семантички прозирни, у том облику у стандардном говору не срећу: *њокаменам*, *знаменам*, *њечай̄шам*, *колам*, па чак и архаичан глагол који се налази у наслову (*не*) *њикај*. Једино је уз глагол *њечай̄шам* стављен квалификатор *засњ̄.*, али се он може односити и на остале које овде наводимо, јер су заправо сви карактеристични за старосрпски говор⁵:

Печай̄шам – од печатати, -ам 1. а. штампати (књиге, новине и сл.), б. обелодањивати, објављивати, публиковати, 2. а. обележавати, означавати, б. печатити; печатати – стављати печат од воска (на што) (РСЈ 1971: 410) (*Док њечай̄шам усев смр̄шни и усой̄ше̄њ њокаменам*, 246).

Творбени облик глагола *њокаменам* (*њокаменањи*) у речнику није забележен, већ основни облик глагола са инфинитивним завршетком на *-њи*: *каменињи*, *-им*, и његовим значењима: 1. претварати у камен, окамењивати, и неколико фигуративних уз повратан облик *се*: 1. претварати се у камен, 2. фиг. постајати непомичан, непокретљив, као без живо-

5 Пошто наш задатак у „разлиставању“ архаичне лексике није да одредимо и њено етимолошко порекло, примере нећемо, осим у изузетним случајевима, квалификовати као руско-словенске, црквенословенске, славеносрпске... већ ћемо за њих користити обухватан назив старосрпски који се односи на нашу стору књижевност (сткњ.) (в. Тешић 2009: 83).

та, 3. фиг. бити запањен, запрепашћен (од чуда, изненађења) (РМС 1967: 642).

Знаменам – од глагола *знаменова̄ши*, -нујем, 1. значити; 2. (по)кропити посвећеном, благословеном водом; овде употребљен у првом значењу, у смислу давати (дајем) значај, посвећујем: (РМС 1967: 325). (*Да и ѿре камене знаменам*, 246).

Колам – од *кола̄ши*, 1. тећи унаоколо, 2. а. ходати унаоколо обилазити, б. прелазити од једног до другог, ширити се, 3. Гледати унаоколо, кружити, зверати (о очима), 4. играти коло; забележено је у покрајинско значење: лепити колом, кељити, туткалити (РМС 1967: 778). (*У Мирковој коси колам а немим у Калновику*, 238).

Захӣши – од *захӣшӣши* (има и облик *захӣша̄ши*) 1. заграбити, захватити, 2. покр. забацити, затурити (1967: 247). (*Са Камена Сланоја суза захӣши*, 245).

Ресӣши – 1. а. китити, украшавати, улепшавати, б. бити својствен некоме (о нечему што се сматра дичним, узорним), дичити, одликовати, красити (1973: 215). (*По кришка од месеца ѿле им ѿлаве реси*, 229).

Уждиј – упалити, ужећи, опалити (из ватреног оружја), фиг. снажно ударити, распалити, јурнути, заждити; (*Помени ме у молӣшви свећу уждиј*, 230). Ова лексема можда је већини читалаца позната, али је она свакако из говора прилично потиснута.

2.7. Има и облика глагола који су данас уобичајени за књижевноуметнички стил, али нису уобичајени у свакодневной употреби: ништи (*нишӣши худи ѿламен*, 225), згаснули (*две су моме згаснуле*

худу без војна, 245), сјајкају (*И како сјајкају очима квазара*, 217), или обрнуто, карактеристичних за говорни идиом: *Прекра̄ши ме смр̄ш*, 237.

2.8. Иако је аорист данас жива временска категорија у језику, те он није стилски маркиран ни у књижевном тексту, његова честа употреба у песничкој књизи *Не̄ шикај у ме* ствара архаичан тон: падох 217, дојахах 215, стах, 219, прими, погибе, 221, назирах, дигох, 224, посу, просу, среза 228, немах, не неста, олисташе, пропе се, 229, уснух, узиде, утврди, 241, ваздвигох (*ваздвигох храм*), хте...

2.9. О синтаксичким конструкцијама *се сече*, *а се лежи* и сл. у критици је истакнуто да су то формулаични изрази на ћирилским епитафима који означавају име особе која је ту сахрањена (Сувајцић 2011: 156, Чигоја 1995). Пошто је песник и овакве синтаксичке спреге морао метрички да саобрази новом тексту, што ипак није једноставно учинити у контексту сужејно-тематске нити, овакве конструкције се могу сматрати стилогеним чиниоцима у структури текста. Исто важи и за употребу ненормираних синтаксичких облика *чи би* и *чи ли неће бӣши* ум. *чији ли је био / чији ли неће бӣши*, на почетку песме *Имањић* (*На зборној томили чи би овај камен / Чији ли је био чи ли бӣши неће*, 226).

2. 10. За разлику од мноштва глагола дијалекатског и архаичног типа, у збирци *Не̄ шикај у ме* проналазимо само један глагол из савременог супстандардног идиома, жаргонизам: *шмӯгнӯши*: *Шмӯгнула сам љреводнику који се о души с̄шара*, 238.

3. Употреба архаичне лексике посебно је разноврсна код именица (и именских речи), било да су

оне везане за одређено поднебље, било за одређено време у историји српског језика. Песник нештедице користи застарелу и архаичну лексику, дијалектизме и покрајинизме. Иако историзми (квалификатор *ист̄.*) нису стилски маркирани, јер су то речи које су везане искључиво за одређен историјски период након којег су се изгубиле, те имају статус застарелих речи (квалификатив *заст̄.*) а не правих архаизама,⁶ њихова значења данас су углавном непозната просечном говорнику српског језика, и зато их овде бележимо:

Бабун – богомил, богумил, бабунија, погрд. неверник (РСЈ 1967: 118)

Казнац – достојанственик у средњовековној Србији и Босни који се бринуо о сакупљању пореза и државним приходима (РСЈ 1967: 500).

Госџар – историјска титула дубровачких властелина, племића (РСЈ 1967: 214).

3.1. Од архаичних облика лексема са типичним словенским гласовним групама *ш̄т̄* и *ж̄д̄* које песник користи или преузима са надгробних натписа, осим речи *рождес̄тво*, која је вероватно јасна већини данашњих говорника и у овом (црквенословенском) облику, значење неких других они ће највероватније потражити у речницима: *вражда* 1. завада, свађа, непријатељство; 2. крвно непријатељство између две породице или два братства; некадашња

6 О овој врсти разлике између речничких квалификатива застарело (заст.), архаично (арх.), в. Тешић 2009: 34–45. „У лексиколошкој теорији прави се разлика између застарелих речи уопште и архаизама само утилико што архаизам јесте застарела реч, али није свака застарела реч архаизам“ (2009: 43).

равна установа мирења после убиства (РМС 1967: 422); *Век за веком ѿиша ко му вражду силеше*, 221.

чуждеї – незабележен у речнику; од песника смо дознали значење: туђ, туђег.

3.2. Такође, у ред данас готово непознатих лексема спадају и покрајинизми *ћенар* и *лијер*: *ћенар* (тур. покр.) 1. крај, граница, ивица, руб; крај, крајина; 2. врста танког памучног платна украшеног на ивицама; 3.врста простирке, мањи ћилим којим се застиру крајеви собе (1976: 360) (*Украј Блајоја Боју на ћенару*, 211).

лијер (лијер-печат) бот. дијал. (у ијек. говори-ма) 1. крин; 2. заст. фиг. белина; бледило, бледоћа; *Је ли лијер ѿечати из Најоричина / За сћећке да знамо одакле су ко су*, 228. Интересантно је да се у песми „Љиљан“ ова лексема користи у свом секундарном значењу, док је за њено прво значење употребљена уобичајена лексема *крин*: *Љиљане у долу чедна сило крина*, 228.

3.3. Као што је то случај са глаголима, тако ни многе именице, претежно дијалекатског или покрајинског типа, у речницима нису оквалификоване као стилски маркирана лексика, али с обзиром на то да су ширем читалачком кругу непознате, оне то свакако јесу. Због њихове ретке употребе, неке од њих овде наводимо:

Седра – (РМС 1973: 717) седра ж, геол. порозан кречњак који се ствара у подножјима водопада и др. местима где се слива текућа вода (*У крилатој седри шкриљацу кречњаку и миљевини*, 246)

Шкриљац – (обично у мн.) мин., стена мале тврдоће и слојевите структуре, која се лако цепа

у плоче: кристалести шкриљци, уљани шкриљци, глињски шкриљци.

Плаз, плазаљка, – 1. плажење, гмизање, 2. падина, стрмина, 3. део саоница који плази по снегу, салинац, 4. лева ручица плуга на коју се доле натиче лемеш.

Лаз, м 1. њива добивена крчењем шуме и паљењем лишћа и грапа; шума посечена у ту сврху, лазина, 2. узак пут, пролаз, отвор у оградџи.

Сџрж – Стрж м, бот. покр. врста храста бељиг, љутик. Вук Рј., *сџрж* ж, покр. срж, срџика Вук Рј. (1976: 24) (*На сџржевим облицима и дрвеним џлазовима / У смуку саоница уџлачаним лазовим*, 246).

Мраморник – облик настао од *мрамор* 1. = мермер, 2. надгробни камен, споменик на месту погибџе или сахране; погибџија, смрт, 3. камен, стена, хрид (*Мраморник и сечаџ жалобно нариса*, 213).

Сечаџ – нисмо пронашли у речнику, вероватно је настало од именице *сеча* – 1. сечење, обарање, рушење шуме, 2. а. сасечено грање и дрвље. б. Место где је шума сечена. Вук Рј. 3. убијање хладним оружјем (одрубљивањем главе); крвава борба или обрачун, покољ, крвопролиће.

Одмирача – ову лексему нисмо пронашли у речницима. Настала је вероватно према глаголу *одмираџи*: умирати (РМС 1971: 619) (*Још док је одмирача мени блаџа и мека 229, Одмирачо џлемениџа лака му буди*, 235).

Парожак – шиљак израстао на главној грани јеленских рогова; жиљати крак дрвених вила или рогова (РСЈ 2007: 914).

Кућница – или кућаница, кућеница – женска особа која је вешта и савесна у вршењу кућних послова, добра домаћица, газдарица (РМС 1969: 142).

3.4. Исто важи и за многе друге лексеме потиснутог архаичног значења, од којих тек понека уз себе има неки квалификатор: *ѿисмена, арка, ѿечал, целац, ѿухор, возар, квазар, ѿейчија, ини, оѿ, дне, божјак, црноризац, урок-ѿоклисар, шар, робац, рад-доѿосѿ, евей-ѿисар, дијак, рабро, жиће, ѿроце, бајам, сламеник, кошћела, јайија, розѿве, с ѿомошѿију, моран, узмножни, усошеѿ, ками, раб, аз, ѿосѿа...*

3.5. За разлику од ових маркираних именица, семантички су прозирни облици који чувају вокално -л, заправо лексичко-фонетски архаизми: *чловече, разделба*, застарео облик именице дан: *дне*, архаични морфолошки облици без инфикса -ов /ев: *ками, даре, кључе, лабуди*, без инфикса -им: *небеса* (на небеси), или облици без сугласника *x* својствени народном говору у речи *лаговина*, или пак сугласника *ѿ* у речи *ѿица* (који се јавља и у својој стандардној варијанти са сугласником *p*: *ѿѿичице*), народна форма са сугласником *v* уместо *x*: *ѿијом*, чак и редукован облик прилога *оѿкако*: *оѿко* (*оѿко сам ѿоцрнио*).

3.6. У семантички прозирне архаизме и дијалектизме, или оне чији облици данашњем читаоцу нису непознати, спадају и следеће именске речи: *аз, раб, белеѿ, ѿелим, рака, ѿочиен, ѿрулежан, бридних, жежено, худе, јамачно, ѿосѿа, нишчи*, па и сложенице *рукосад, боѿмначрѿана* и *ѿробслов*.

3.7. На творбеном плану, међу стилски маркирану лексику свакако спадају деминутиви, често

хипокористичког значења: *ѿреѿке, чашке, часак, мален, невестѿици; Разрезане ѿреѿке кошуѿица ѿлачу / Дрмају се чашке ѿрс лозицу сочи, 243), (И ѿред кућу урокљиву невестѿици црној дођи, 238), именице на суфикс -ло: ѿлувило (Поѿоѿљен у ѿлувило не чујем ко ме зове, 209), видело (*ѿом виделу диѿох ѿокајницу чисѿу*), а посебну стилогеност, због појачаваног значења коју реч својом формом носи, односно избором у односу на стилски неутралну варијанту, имају именице *самѿѿина* (*Зде лежи у самѿѿини, 232*) ум. самоћа, и прилог *кончином* (*Ту сад чекам сунце и кончином живим, 233*) ум. крајем (односно перифрастичном конструкцијом *живим ѿоследње дане*), будући да прилог *кончина* значи: а. аугм. од конач, б. необ. крај, свршетак, смрт (РМС 1967: 839).*

4. Стилски је маркирана не само селекција већ и комбинација лексема, најчешће у синтагмама с атрибутом у постпозицији у односу на именицу: *ѿесма косова, зайевка косова, ѿосѿ ѿосѿоде веље, зовом мирским, сви извори ѿрешни, ѿокајницу чисѿу, цвилу косовску, одмирачо ѿлемениѿа, сунце оѿрејано, невестѿици црној, кућаурокљива, рукосагу ѿијом водоѿлавном*. Ова синтаксичка особина такође даје архаичан тон стиху и песни. С друге стране, народна фолклорна традиција пренета је неким устаљеним колокацијама: *ѿолубица душа сиња, љуѿац камен, вино ѿричесно, мраморе сиви, ласѿавицо гробна ѿицо, кукавицо сироѿицо, свила ковиља, чак и читавим исказима: Сунце ми је омрзнуло а земљица омилила, 238, Све да цвилу косовску у кам уреже 245, па и стилским фигурама: То не била ласѿавица сесѿра косова / Ниѿ ѿо била ласѿавица чћер са Косова*

/ Већ *шо* била у разделби часак *пре* мрака / Голубица
гуша сиња Рага Херака, 235. Из приложених при-
мера лако се увиђа да је песник укрштао различите
језичке кодове, писану и усмену културу.

5. На другом крају од архаичних речи и дија-
лектизама налазе се нове речи, кованице, као и
жаргонизми, вулгаризми и колоквијализми. Њих је
неупоредиво мање од ових првих, свега неколико
примера, што је условљено већ помињаним палим-
сестним текстом и цитатношћу ћирилских епитаф-
них натписа са стећака, односно доминантном лек-
сиком старог књижевног и народног језика. Ипак,
иако малобројна, сведена и пробрана, због чега
додатно привлачи пажњу, песник овом лексиком
хотимично разбија преовлађујући архаичан тон
исказа и, што је најважније, исказује однос лирског
ја према теми о којој пева, а посредно и према са-
дашњости и прошлости.

5.1. Тај однос препознатљив је кроз употребу
већ поменутог глагола жаргонског порекла *шмуї-*
нуїши, колоквијалне речце *бре* (*Свак іа жели бре*,
237), као и вулгаризма *лелемуди* из синтагме *лабу-*
ди лелемуди. Функција овог вулгаризма у стиху *са*
змијама сїарени лабуди лелемуди 209, поред сим-
болике коју читава песничка слика носи (лабуди
насупротив гавранима црнорисцима), јесте истицање
субјективног става и иронијског тона, односно
иронијског отклона од околности у којима се лир-
ски субјект нашао. С обзиром на то да су оваквој
супстандардној лексици својствене субјективност
и иронија, као и на то да она „штрчи“ из окружја
осталих архаичних лексема, њена стилогеност је
управо у томе – у интерпретацији доживљаја лир-

ског ја и његовој поетској ангажованости. Чини се да је оваквом лексиком, тачније укрштајем временски различите лексике, песник хтео да једно време према другом ослика и критичким, а не само евокативним тоном.

5.2. У песничкој књизи *Не шикај у ме* проназимо две лексеме чији статус није једноставно утврдити, јер су и у (раз)говорном и у писаном (књижевноуметничком) језику неуобичајене или нераспрострањене. То су лексеме *наркошичар(и)* и *васкрсар(и)*. Лексема *наркошичар* није обрађена у РМС, али у РСАНУ јесте, и њено значење гласи: „онај који даје наркозу болеснику, анестетичар“ (РСАНУ 1989: 358). Оно што је овде интересантно јесте да овој, и у свакодневном говору веома реткој, речи песник даје ново, казационално значење. Будући да јој се семантика развија, односно мења, она је овде стилски маркирана реч, чија је улога да искаже субјективан став лирског ја. Покушаћемо тај развој да објаснимо и видимо да ли би се она могла сматрати и индивидуалном, односно потенцијалном речју нашег језика.

Лексема *наркошичар* је, по узору на сличне лексеме *аналџишчар*, *есџишчар* и сл., стилски неутрална реч. Настала је од мотивне речи *наркошик* и суфикса *-ар*, и њено је значење збир значења творбених компоненти из којих се састоји. Међутим, стих/исказ *Наркошичари које кљукају заборавом*, говори и нешто друго, односно супротно од онога како јој је дефинисано значење у Речнику САНУ. Наиме, песник јој уноси додатно значење, значење некога ко није само вршилац радње, већ и неко ко дату радњу трпи (уп. *ејилејшчар*). Штавише, пес-

ник овде као да на уму има особе које су хотимично али и нехотично опијене заборавом. Тако, рецимо, ако би нас ова реч законом аналогije навела на реч *наркоман* као синоним, њено се значење у контексту тиме не исцрпљује.⁷ С друге стране, значење ове речи у датој синтаксичкој конструкцији сугерише да су наркотичари и болесници, а не искључиво они који врше радњу, односно они који дају наркотике болесницима (в. наведен опис из РСАНУ). Најтачније би заправо било да песник овом лексемом сугерише укрштање, преливање, па и супротну усмереност значења у самој номинативној јединици (уп. о супротној усмерености значења лексеме на примеру изведенице *јагљив*, Драгићевић 2010: 193). Питање које се поставља јесте може ли се овде говорити о казационалном значењу постојеће лексичке јединице или о лексичкој полисемији/хомонимији (в. Ђорић 2009: 11–21).

У сваком случају, у контексту стиха и песме „Отко сам поцрнио“, претпоставка је да би интерпретација речи *наркоџичари* подразумевала двоструко значење изведенице: и онога ко врши радњу и оног ко радњу трпи⁸. Наше осећање чак више нагиње у правцу тумачења *наркоџичара* као пацијенса, а не као агенса радње. Зато бисмо рекли да је код овог деривата посредни такозвана *муџациона џојмовна катџеторија*, једна од појмовних категорија

7 У РМС је лексема *наркоман* дефинисана овако: „онај који узима наркотике, дроге, који пати од наркоманије“ (РМС).

8 Занимљиво је упоредити значења лексема *џилеџичар* и *наркоџичар*. Иако им је значење слично – да се односе на онога ко од епилепсије/наркоманије болује – деривациони пут им је другачији.

у класификацији творбених значења, која „подразумева појаву сасвим новог лексичког значења на бази старог (код именица су то рецимо имена вршиоца радњи, места, називи сродства итд)“ (Ђорић 2002: 4).⁹

5.3. Друга неуобичајена лексема коју песник употребљава, али сада не у погрдном већ у позитивном значењу, јесте лексема *васкрсар*, дата у облику множине *васкрсари*. Она је стилски маркирана и структурно и семантички. Њена мотивна реч црквенословенског облика *васкрс* данас се употребљава поред уобичајеног *ускрс* (песник је и у том облику на другом месту користи: *све док Жгријело не ускрсне воду*). Зато је значење изведенице *васкрсар(и)* без објашњења свим говорницима српског језика јасно, иако је ниједан наш речник, па ни речник ЈАЗУ, не бележи. Ипак, РСАНУ бележи лексеме *васкрсишељ* (и варијанту *васкрсеишељ*) и *васкрсалац*, па би облик *васкрсар* био њихов творбени синоним. Пошто лексема *васкрсар* обogaђује лексички систем српског језика (попуњава празно место), она би по свом статусу спадала у потенцијалне речи¹⁰.

9 О овој појмовној категорији Б. Ђорић на другом месту још пише: „Мутациону категорију карактерише то што се у творбеном процесу полазни појам из темеља мења. До овакве суштинске измене долази путем ближег одређења једног (полазног) појма у односу на други појам. Ти појмови су заправо основне садржинске категорије: супстанца, квалитет, процес и околност. (...)“ (Ђорић 2008: 20).

10 То су речи које у речнику нису забележене, „које се, вероватно, не користе, а које су грађене према постојећим продуктивним творбеним моделима у српском језику. Њима се попуњавају празна места у лексичком систему. Попуњавање празних места потенцијалним речима које прелазе у реалне (узуалне) речи представља доминантан иновациони процес у

Осим тога, она је стилски маркирана и по томе што је у значењу изведенице активирано и примарно, 1. ускрснуће, али и секундарно, 2. фиг. „ослобођење, препород“ (РМС 1967: 334) значење мотивне речи *васкрс*.

Чујеш ли возара Усїалої Лазара
И Усекованої на Пољу Косову
Како немо їоју ко два васкрсара
У очевој цркви заїевку косову.

Облик лексеме *васкрсар* свакако има стилогену вредност, како на формалној равни – остварена међустиховна и унутрастиховна рима (*возара: Лазара: васкрсара*), тако и на уже семантичкој – у симболичкој функцији деривата.

Специфичност ове лексеме јесте и њено место у класификацији значења изведеница на суфикс *-ар*. Наиме, према ономе како их систематизује И. Клајн, оне би спадале у групу малобројних речи изведених овим суфиксом, попут речи *друїар, їосїодар, маїишар, кокошар, месечар, свечар, милионар*, које се не могу сврстати ни у једну од категорија значења која се за овај суфикс наводи, а највише је оних које су ознаке занимања људских бића.¹¹

творби речи, иако га говорници често не примећују“ (Драгићевић 2009: 123). А не примећују га јер „чак и ако говорници први пут чују неки дериват, они не могу тврдити да је то нова реч, у случају када им је позната мотивна реч тог деривата, његов суфикс, творбени модел на основу којег је дериват произведен и још неки чланови деривационог гнезда којем припада дати дериват“ (Драгићевић 2009: 120).

11 Остала значења изведена суфиксом *-ар* су: људска бића по послу који тренутно или повремено обављају (стражар, анкетар...), по начину остваривања зараде (печалбар, деоничар...), по омиљеном хобију (планинар...), по припадништву органи-

6. Осим широке употребе архаичних и застарелих речи и израза, те оних дијалекатских и локално обојених, као и појединих колоквијализама, жаргонизама и кованица, којима се пре свега показује однос данашњег времена према минулом, стилска и естетска упечатљивост постиже се и одређеним лексичким спојевима, односно одговарајућом селекцијом и комбинацијом лексема, било да је реч о а) фонолошком аспекту, који се заснива на етимолошкој фигури и игри речима или б) песничкој слици заснованој на различитим стилским фигурама:

а) на стећку стојећак, 221, Сопот Сопотнице, 224, Стишати ме неће Доне Неутешни, 224, колена преклоне, 224, жиће у небиће, 225, рабро Од Рабрена, 230, жито мисли Житомислић, 230, Бог Богдана, 241, крсте се крстом, На Видово небо узнет невидима ова арка, 246.

б) јауче ветар, посрнуле баште, накупци среће, ћурличу шупље трске и свирале од зове, у плуску шара чловим, пева црква мала, опљачкан до кости, у скитници божјак а у страцу дете 221, век за веком пита ко му вражду сплете 221, сви извори прешни / Дрине и планине кроза ме да прођу, Сунчевић 225, Белопчелјанине који прашиш речи 226, кроз камен са Прозрачца на оба света гледам, тад све заслепи светлост у којој и сад зебу 229, а души је разроко

зацији, удружењу, покрету и сл. (задругар, скупштинар, левицар, задужбинар...), по месту становања (равничар), по разним особинама, склоностима или начину живота (слободар, паничар, опсенар, сплеткар, женскар (од поимениченог придева), доколичар, коцкар, курвар, папучар... Наводи се и значење по болести од које неко болује (падавичар, епилептичар) (Клајн 2003: 45).

овде и на небеси 229, Ту прошивен језом развигорац шушка 243, у крилатој седри, док печатам усев смртни и усопшег покаменам.

7. У покушају да представимо лексичку вертикалу књиге *Не ѿикај уме* Рајка Петрова Нога свакако нисмо могли да наведемо сваку реч, облик или конструкцију која би по својој природи или пореклу била стилски обележена. Ипак, верујемо да и овај избор најмаркантније лексике коју песник у поменутој књизи користи показује сав распон њене разноврсности – од потиснутих, заборављених речи, које још једино живе у неким дијалектима или писаним документима нашег језика, до песничких креација у стварању потенцијалне лексике или у онеобичавању значења постојеће, којима песник непосредно повезује два времена и исказује свој однос према њима. Таква је лексика, видели смо, стилизована ироничним (и гротескним) тоном или је високопоетизирана. Иако малобројна, она, поред евокативне као најважније функције целокупне лексике у делу, указује и на критичку димензију ове поезије.

Извори

У долу шушћи јечам, Нови Сад: Orpheus, Подгорица: Књижевна задруга српског националног вијећа, 2013.

Литература

Драгићевић, Рајна. „Потенцијалне речи у српском језику“, *Научни састај слависта у Вукове дане*, књ. 38, св. 3 (2009), 120–126.

- Драгићевић, Рајна. *Лексиколоџија српског језика*, Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- Драгићевић, Рајна. „Лексика квалификована као индивидуална у српским дескриптивним речницима“, *Лексика, ономастика, синтакса*, Владислава Ружић, Слободан Павловић, (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2011, 47–57.
- Клајн, Иван. *Творба речи у савременом српском језику. Друџи гео. Суфиксација и конверзија*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2003.
- Ковачевић, Милош. *Стилистика и прамастика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин, 2000.
- Ковачевић, Милош. *Лингвостилистика књижевнег текста*, Београд: Завод за уџбенике, 2012.
- Милановић, Александар. *Језик српских ђесника*, Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- Паовица, Марко. „Из бола даворије“, предговор изабраним песмама *У долу шушћи јечам*, Нови Сад: Orpheus, Подгорица: Књижевна задруга српског националног вијећа, 2013.
- РЈАЗУ. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I–XXIII, Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1880–1976.
- РМС. *Речник српскохрватског књижевнег језика*, I–IV, Нови Сад: Матица српска, 1967–1976.
- РСАНУ. *Речник српскохрватског књижевнег и народнег језика*, књ. 1–18, Београд, 1959–2010.
- РСЈ. *Речник српског језика*, Нови Сад, 2007.
- Стојановић, Бранко. *Ноћова жеравица речи*, Београд: Агенција за књижевно стваралаштво ВИБРАС, 2008.
- Сувајџић, Бошко. „Од камена ником ни камена“, *Поезија Рајка Пејрова Ноћа* Станиша Тутњевић (ур.), Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 2011, 155–178.

- Тешић, Милица. *С речима и речником*, Београд: Учительски факултет, 2009.
- Тутњевић, Станиша, (ур). *Поезија Рајка Пејћрова Ноја*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 2011.
- Ћорић, Божо. *Творба именица у српском језику*, Београд: Друштво за српски језик, 2008.
- Ћорић, Божо. „О формално-семантичкој класификацији изведеница, *Књижевности језик*, књ. XLIX, бр. 1–2, Београд, 2002. 1–8.
- Ћорић, Божо. „О творбеној хомонимији”, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 38, св.3, (2009), 11–22.
- Хамовић, Драган, (ур). *Рајко Пејћров Ноја, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2004.
- Чигоја, Бранкица: *Најстарији српски ћирилски најћиси*, Београд: Чигоја штампа 2008.

Sonja Milovanović

THE LEXICAL VERTICAL OF RAJKO PETROV NOGO'S
POETRY BOOK *TOUCH ME NOT* [NE TIKAJ U ME]

Summary

This paper presents the lexical vertical of Rajko Petrov Nogo's poetry book *Touch me not* [Ne tikaj u me] – from archaic to modern words – by selecting their functional (stylogenetic) value from the text and interpreting how such lexis is perceived by a contemporary Serbian speaker. Within the context of the book, it has been shown that archaisms, the dominant lexical layer, have an evocative function, whereas neologisms, jargon terms and vulgarisms, of which we find few examples, give the book a critical and ironic tone.

VI

Иван Негришорац

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
stanicnegrisorac@gmail.com

ИДЕНТИТЕТ СТИХА И ЊЕГОВЕ РАЗЛИКЕ:
СТРУКТУРА И ФУНКЦИЈА
АСИМЕТРИЧНОГ ДЕСЕТЕРЦА У ПОЕЗИЈИ
РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Аутор разматра пет песама Рајка Петрова Ного које су написане коришћењем асиметричног, епског десетерца: „Рашта болан оде у хајдуке“ из збирке *Безакоње* (1977), „Увелак“ и „Његошу у Венецији“ из збирке *На каијама раја* (1994), „Песма ћука“ из *Негрманој ока* (2002) и „Непотпуни списак имена за књигу ‘Не тикај у ме’“ из *Не тикај у ме* (2008). Он констатује да је песник непрестано користио силабички чврсто дефинисан облик, али је у погледу тонских чинилаца искушавао два основна моделитета овог стиховног облика. Један модалитет одговара традиционално структурираном стиху наглашене трохејске интонације, а за њим песник посеже кад отвара питање колективне судбине у обновљеној форми родољубиве тематике („Његошу у Венецији“ и „Непотпуни списак имена за књигу ‘Не тикај у ме’“), жанру којем је Ного дао снажне доприносе његовог очувања и осавремењивања. Други облик асиметричног, епског десетерца подразумева тонски разуђенију форму у којој песник врши изразито неутралисање трохејске интонације и

стварање једне стиховне форме која одудара од познатих особина традиционалног обрасца; то он спроводи како у песмама родољубивог карактера („Рашта болан оде у хајдуке“), тако још и више у дескриптивним песмама („Увелак“ и „Песма ћука“). Песник доста ретко посеже за обликом асиметричног десетерца, али то увек чини са јаким стилским ефектима и актуелизацијом његових метаметричких функција. У поменутиим Ноговим књигама систематску употребу симетричног, лирског десетерца аутор није нашао.

Кључне речи: версификација; метрика; стих; структура стиха; асиметрични, епски, јуначки, мушки десетерац; силабички чиниоци; слогови; изосилабички облик; тонски чиниоци; акценат; јака и слаба места; иктус; метаметричка функција.

Међу савременим српским писцима тешко је наћи песника са тако рафинираним осећајем за ритмичко-еуфонијске ефекте везаног стиха, као што је то Рајко Петров Ного. Прошавши ваљану школу наших најбољих мајстора везаног стиха, од Бранка Радичевића, Змаја и Лазе Костића, преко Алексе Шантића, Јована Дучића, Милана Ракића, Пандуровића и Диса, па до Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића и других, Ного је, после својих раних збирки написаних махом у слободном стиху (*Зимомора*, 1967; *Зверињак*, 1972), прегнуо да испита тајне изражајних могућности силабичко-тонске версификације и разноврсности репертоара изосилабичких стиховних образаца. Тако је у својим збиркама *Безакоње* (1977), *Лазарева субота* (1989),

На кайијама раја (1994), *Негремано око* (2002) и *Не ѿикај у ме* (2008) он уобличио свестран и разгранат низ поступака који сведоче о вештини и пуној осмишљености употребе разноврсних стиховних облика. У свим тим случајевима може се констатовати висока естетска мера у реализацији стиха као извора посебних стилематских ефеката. Све то сведочи да за Нога стих није тек пуки метричко-ритмички образац него је он извор посебних метаметричких ефеката (Светозар Петровић), а њих остварују само песници који у свим аспектима песничкога текста, па и у задатостима стиха, проналазе корене и разлоге за стилску пуноћу израза.

1. Два модалиѿеѿа сѿиха

Прегледом метричког репертоара Рајка Петрова Нога долазимо до веома занимљивих података. Тако је, на пример, свакако изненађујући податак о томе колико песник ретко посеже за епским, асиметричним десетерцем. У пажљиво прегледаном корпусу песама (а то значи у збиркама *Безакоње*, *Лазарева субоѿа*, *На кайијама раја*, *Негремано око* и *Не ѿикај у ме*) налазимо само пет песама написаних по овом десетерачком обрасцу: једна песма у збирци *Безакоње*, две у збирци *На кайијама раја*, једна у *Негреманом оку* и једна у књизи *Не ѿикај у ме*. Тај податак је изненађујући утолико што је Ного редовно српску усмену традицију, како њен лирски тако и епски ток, испостављао као основни фон за генезу, па и за разумевање сопствене песничке речи. О самом Ногу чак постоји једна јака предрасуда о томе да је његова поезија сва „десетерачка“,

да је она произашла из духа народне песме, те да је од ње преузела и неке доминантне метричке и стилске поступке, укључујући и важност употребе стиха какав је асиметрични (епски, јуначки, мушки) десетерац.

У овако тврдом, радикалном извођењу, поменута теза је, сасвим сигурно, потпуно нетачна. Ного јесте као свој темељ преузимао дух народне песме и, уопште, кодове усмене културе, али је он то чинио као радознали и креативни следбеник модернистичких песника разних генерација, како раних модерниста попут Дучића и Ракића, тако и модерниста авангардног духа, попут Милоша Црњанског, Растка Петровића, Рада Драинца, као и модерниста традиционалистичког опредељења, попут Десанке Максимовић, Стевана Раичковић и других. Најкраће речено, Ного је своје осећање форме, па и стиховног обрасца, неговао на темељу превасходно наше модернистичке књижевности, али је свој песнички дух и рафинман чувао у пуној близини усмене традиције. Другим речима, он је типолошки припадао оним српским модернистима који су проналазили своје темеље управо у усменој култури, а подстицаје даљих развојних токова у страним обрасцима са којима се дијалогски морамо самеравати.

Испитивање песниковог односа према најраспрострањенијем српском стиху, асиметричном (епском, јуначком, мушком) десетерцу, може нам, у том смислу, бити извор веома занимљивих сазнања. На елементарном, метричком опису овога стиха нећемо се посебно задржавати него ћемо га од самог почетка овог излагања подразумевати. Будући да је

о асиметричном, епском десетерцу доста писано, од Вука Караџића, Ватрослава Јагића, Луке Зиме, Томислава Маретић, преко Антоана Мејеа, Андре Вајана, Матије Мурка, Милана Ђурчина, Светозара Матића, Романа Јакобсона, Кирила Тарановског, па до Светозара Петровића, Жарка Ружића, Ивана Сламнига, Мирослава Топића и других, то нас сви ти радови оспособљавају за велику меру полазних, општеусвојених и проверених ставова, чијим излагањем се не морамо бавити, упркос томе што многа питања још увек нису сасвим разрешена.

У вези са Ноговим десетерцем, занимљива је чињеница да он, у поменутиим збиркама, не посеже за обрасцем симетричног десетерца, те да своју потребу за десетерачким ритмичким структурама, за сада, задовољава превасходно обрасцем стиха којег, додуше, налазимо и у усменој лирици, али чија је епска функција, ипак, несумњиво доминантна. Сам песник је собом носио изразиту лирску осећајност, нежност говора и поетизацију фразе, али је све то развијао на темељу дубоког познавања и непосредног призивања епских образаца мишљења, те епских размера целокупне судбине народа којем песник припада.¹ То значи да је ме-

1 У свом огледу „Утеха Његошева“ Ного је истицао значај двојице највећих српских писаца XX века: Иве Андрића и Милоша Црњанског, па је записао: „Андрић се, и то је опште место, реализовао у класичној, епској, а Црњански у модернистичкој лирској парадигми“. Истакавши да се обојица ових писаца слажу у оцени Његошеве величине, Ного је признао колико дугује обојици ових монументалних писаца. И при том се сетио једног свог учитеља и сабеседника, Николе Кољевића, који је говорио: „Наслеђе нам је епско, а позиција лирска“ (видети Ного 2014: 313).

таметричким функцијама стиха Ного непрестано у простор свога интертекста призивао превасходно кодове епске усмене културе, а да је резултат његове креације увек била нежна лирска кантилена о тешкој епској судбини. У такву сврху песник је најчешће користио стихове изван строгог, најужег метричког репертоара наше усмене епике, али би за централним стихом из овог репертоара, за епским десетерцем, посегнуо понекад, и то са пуном стваралачком самосвешћу.

Пет Ногових песама исписаних асиметричним десетерцем сведочи о понешто различитој стилематици која је у тим песмама актуелизована. У основи могли бисмо специфичности Ногове актуелизације асиметричног десетерца сагледати у оквиру два основна модалитета овог стиха. У једном модалитету песник се у великој мери држи оних начела на којима је почивао традиционални стиховни образац, а то значи не само поштовање чврсте силабичке рашчлањености, са стабилном цезуром (те особине Ного не релативизује у својим асиметричним десетерцима), него и поштовање наглашене трохејске интонације. Уз уочљиву хетеротоничност стиха у којем се јавља од три до пет акценатских целина, Ного, у овом модалитету ближем традиционалном обрасцу, настоји да врло изразито дефинише како јака тако и слаба места у стиху, па се добија ритмичка структура наглашено трохејски интонирана.

Други модалитет се нешто чешће јавља, а он подразумева настојања да се стих тонски преобликује поступцима неутралисања трохејске интонације и изградњом сложеније, рафинираније његове унутрашње организације. То је, пре свега, подра-

зумевало поштовање основних поставки изосила-
бичности овога стиха, али и измене уобичајеног ра-
спореда јаких и слабих места тако да се унутрашња
ритмичка организација приказује знатно удаље-
нијом од традиционалног обрасца. Такви поступци,
несумњиво, представљају извештан знак прихватања
узуса модерног креативног начела који непрестано
тежи променама и варијацијама задатог модела. У
овим песмама је Ного у погледу обликовања стиха
уочљиво ближи модернистима и њиховом начи-
ну разумевања сложености метричко-ритмичких
ефеката. Додуше, ти модернисти су већ доброно
изостављали асиметрични десетерац из свог мет-
ричког репертоара, а кад су покатакд користили
овај метрички образац, онда је он по правилу бивао
обогаћен неким од сложенијих тонских ефеката. Уз
помоћ таквих поступака они су неутралисали твр-
ду трохејску, метричко-ритмичку структуру, тешко
прихватљиву за префињено ухо и укус модерни-
стичког читаоца.

2. *Искушавање трохејске интонације*

Први метричко-ритмички образац, близак тра-
диционалној организацији асиметричног десетерца,
проналазимо у два песмама Рајка Петрова Нога:
„Његошу у Венецији“ и „Непотпуни списак имена
за књигу *Не шакај у ме*“. Сонет „Његошу у Венецији“
из збирке *На каицијама раја* представља добар при-
мер традиционално структурираног асиметричног
десетерца. Ова песма је написана са јаким интер-
текстуалним релацијама које у песму уводе чинио-
це поезије Петра II Петровића Његоша и Милоша

Црњанског (његове песме „Његош у Венецији“), али и читаву епску топографију која конституише свет српске историје и културе, од најстаријег доба па до наших дана (Косово поље, Вождовац, Книн, Столац, Соколац, Мостар, Травник и др.). На том простору указују се оквири колективног страдања, како у ситуацијама из прошлости („Гдје су некад пушили са коца“, „Племе наше у локанди пати“), тако и у ситуацијама опште, непрестане, судбинске неизвесности („Црни брче ће ћеш окапати“, „Ту омркни онамо освани“). Страдање је основна шифра нашег колективног, историјског постојања.

Завршни терцет дефинише потпуну природу овог својеврсног плача над колективном и индивидуалном судбином. У том терцету се указује на то да недораслост величини историјских недаћа које нас погађају представља стални извор трауматичних искустава и извориште додатних наших патњи. Сви смо ми некакви „уроши нејаки“, страдалници којима патње долазе јер немамо јасан одговор на изазове историјских догађаја. Такав страдалник, по митско-историјском обрасцу „уроша нејаког“, јесте и лирски субјекат ове песме, па и сам песник, који својим исповедним тоном охрабрује ово изједначавање чињенице текста (лирски субјекат) са чињеницом живота (живи аутор): „Љуља мајка уроше нејаке/ Међ њима ћеш мене познавати/ По сонету по мојој апсани“. Чак и саму песничку форму, сонет, песник испоставља као својеврсни оквир националног и песничког постојања. Сонет је апсана, затвор, у којем се очитује она основна шифра колективног постојања: спремност на жртвовање зарад идеала слободе. И сама идеја песничке фор-

ме, дакле, не измиче укупној колективној судбини, него представља својеврсни њен реални наставак и симболички израз. Она настаје онако како и лепота божура настаје из крви пострадалих косовских јунака: „Крвав уштап као божур никну“. Песник пева над том косовском крвљу, над лепотом божура, над црвенилом месеца, над новим страдањем „нејаким уроша“, као и над сонетом као апсаном за све оне који страдају.

Осим што је облик својеврсног плача, Ногов сонет „Његошу у Венецији“ је, пре свега, облик посланице. Сам наслов указује на тај посланички карактер песме: песма не пева о Његошу у Венецији него се обраћа Његошу који је у Венецији. А помињати Његошев боравак у Венецији, то значи актуелизовати бар оне стихове из *Горскога вијенца* у којима војвода Драшко извештава шта је све доживео док је боравио и Млецима. Певајући посланицу Његошу у Венецији, Ного је отворио простор опевавања света као својеврсног, накарадног чуда, отприлике онаквог какво је доживљавао и Драшко док се чудио Млецима, њиховом начину живљења и понашања.

Војвода Драшко се ишчуђава свему што је видео у Млецима: понашању људи, сиромасима на улици, лепим кућама, тешком смраду и запари, карневалу, одсуству јунаштва, заточењу слободних људи у страшним тавницама, жбирима и шпијунима, позоришту, хипнотизерима, олаким обећањима и лажљивости људи, храни итд. Да је и сам Његош приликом својих боравака у Венецији доживљавао својеврсни културолошко-цивилизацијски шок, довољно сведочи и његово писмо Вуку Караџићу од

25. децембра 1850. године. У том писму он у заносу описује лепоту стана који је унајмио у гостионици „Императоре д’Аустрија“ на Великом каналу. Дужина и подробност описа, те усхићеност казивања, довољно говоре о посебном душевном стању пошилаоца писма. Уз то он истиче како је ту богату „квртијеру“ добио за мање новаца од уобичајене цене: „Истина је да је љетос за ову исту квартиру неки дука италијански плаћао на дан по 100 франака, али једно су дукe европејски, а друго без отацтва рашћерани Срби“ (Његош 1967: 200). Не треба, при том, заборавити да је код Његоша болест у то време већ поодмакла, те да ће непуних десет месеци касније велики песник, владика и владар преминути на Цетињу. Таквом Његошу, суоченом са лепотама и знаменитостима белог света, Рајко Петров Ного шаље своју посланицу у којој извештава владика о мукама српскога опстанка. Топос Његошевог одсуства/присуства семантички се шири у бар два правца: у правцу заувек одсутног, физички умрлог, али духовно и те како присутног Његоша; и у правцу многих других, још физички живих, али духом по белом свету одлуталих, „без отацтва рашћераних Срба“. Порука Ногове песме, тако, упућена је у више праваца и смерова.

Како са свим тим значењским комплексима, непосредно или посредно, кореспондирају метричко-ритмичке особености Ноговог стиха? Погледајмо, пре свега, текст песме „Његошу у Венецији“ и запис њене метричко-ритмичке схеме:

Од косова поља до вождовца - U U U II - U I U - U U
 Сакрај книна до на врата стоца - UI - U II U U - UI - U

Од малена доца до сокоца U - U U II - UI U U - U
Гдје су некад пушили са коца - UI - U II - U U I U - U

Звијезда се до звијезде злати U - U U II U U - UI - U
Крвав уштап као божур никну - UI - U II - UI - UI - U
Црни брче ће ћеш окапати - UI - U II - UI - U U U
У мостару или у травнику U U - U II - UI U - U U

Пјане главе развиле барјаке - UI - U II - U UI - U U
Племе наше у локанди пати - UI - U II U - U UI - U
Ту омркни онамо освани - I U - U II - U UI U - U

Љуља мајка уроше нејаке - UI - U II - U UI - U U
Међ њима ћеш мене познавати - U U U II - UI U - U U
По сонету по мојој апсани U U - U II U - UI U - U

Дикција ове Ногове песме веома је изразита и упечатљива, а што се тиче прозодијских чинилаца – ту неких већих дилема и недоумица нема, бар са становишта стандардне новоштокавске акцентуације. Једино би се, можда, изговор стиха „Ту омркни онамо освани“ могао изговорити и са акцентом на почетном слогу глаголâ: „омркни“ и „освани“. Извесне недоумице могу се јавити и у вези са ијекавским рефлексом старословенског „јата“ у речи „звијезде“: ту се одлучујемо за акценат на другом слогу, што је ближе самом ауторовом изговору заснованом на акцентуацији унутар источнохерцеговачког дијалекта и стандардног српског језика (у неким црногорским говорима акценат се чешће помера на први слог, што за нас у овом случају није обавезујуће). На истом језичко-дијалекатском искуству Рајка Петрова Нога темељи се и преношење акцената на предлог у конструкцији „од косова“ и „међ њима ћеш“. Ако бисмо томе још додали и лексички исправан акценат на првом слогу у речи „окапати“,

онда бисмо исцрпли листу евентуалних недоумица у вези са изговором речи, синтагми и читавих стихова у реченој Ноговој песми. Чак и кад бисмо неки од ових случајева другачије изговорно разрешили, таква измена, ипак, не би битније променила основну метричко-ритмичку структуру стиха овог сонета.

Стих је, дакле, јасно дефинисан како у погледу силабичких тако и тонских чинилаца. У песми је очигледна чврста особина изосилабичности, која се јавља без појаве каталексе или неког другог облика нарушавања задатог силабичког оквира. Очигледна је и стабилна цезура, чиме су силабички чиниоци у потпуности, без иједног изузетка, испунили оквир асиметричног десетерца. То ће, уосталом, остати трајна особина Ноговог епског десетерца.

Што се тонских чинилаца тиче, евидентна је хетеротоничност, с обзиром на то да је број акценатских целина веома променљив, а креће се од три па до пет иктуса: од укупно 14 стихова највише има четвороакценатских облика (укупно седам), потом троакценатских (укупно шест), а најређе се јавља петоакценатски облик (само један једини случај). Распоред јаких и слабих места у стиху прилично је чврсто дефинисан. Додуше, једина метричка константа у том погледу јесте ненаглашеност четвртог и десетог слога, док су сви остали слогови дефинисани на нивоу метричке доминантне или ритмичке тенденције. Јака места су први, трећи и пети слог (од 14 стихова има 10 акцентованих, што је вероватноћа од 71,43% да ће бити јако место стиха), те девети слог (од укупно 14 стихова има осам акцентованих, тј. 57,15%). Слаба места су, осим четвртог

и десетог, још други и шести (од 14 стихова акцен-тована су свега два слога, па је вероватноћа да ће то бити јако место стиха веома мала – 14,27%), седми (од 14 стихова акцентованих има четири, тј. вероватноћа за јако место је 28,57%), те осми слог (од 14 стихова има пет акцентованих, тј. вероватноћа за јако место је 35,71%). Ниједан слог, дакле, није тонски неутралан, а јасно се издваја јака трохејска интонација са наглашеношћу првог, трећег, петог и деветог слога.

Сличну структуру изразито трохејски интонираног асиметричног десетерца налазимо и у завршном сонету збирке *Не њикај у ме*, у песми под насловом „Непотпуни списак имена за књигу *Не њикај у ме*“. Песма је буквално сачињена од списка имена оних који су забележени или би могли бити забележени као јунаци ове српске књиге мртвих, књиге чији су фрагменти забележени на стећцима диљем Херцеговине. Занимљиво је, пак, како су се сва та имена лепо узглобила у задати оквир епског, јуначког десетерца, како нигде не штрчи неки полустих или акценатска целина, те како је свему томе свој еуфонијско-ритмички додатак принела и рима (не баш права на свим местима), која се јавља у парно организованом низу: aabbbbccddeegg. Ни зање имена, поготово старих и заборављених, може само по себи да поприми експресивност изразите поетске функције језика.

Рајко Марин и Врсан Косарин - UI - UII U - UI - U U
 Ковач Грубач и Белопчељанин - UI - UII U - U - U U
 Курјак Вучић и Вукша Митровић - UI - UII U - UI - U U
 Гласинчанин Горди Коленовић U - U UII - UI U - U U
 Влаћ Бијелић Вукосав Влаћевић -I U - UII - U UI - U U

Прибисалић и Милат Припчинић - U U UII U - UI - U U
 Грд Требињац Косача Беока -I U - UII - U UI - U U
 Пет Рабрена Висота Без Ока -I - U UII - U UI - U U
 И Милутин Гост Од Јеванђеља U U - UII -I U U - U U
 Узвишена Дружба Без Весела - U U UII - UI U U - U
 Тужни Сужњи у мојој Књижици - UI - UII U - UI - U U
 Ви у Аду ви на Потерници -I U - UII -I U - U U U
 Суви Зулум Жбира и Бабуна - UI - UII - UI U U - U
 Од Калаја па до Ешдауна U - U UII U U U - U U

Дикција ове песме садржи нешто више могућности изговорних дублета и евентуалних неодумица око тога како ваља неке речи акцентовати. Реч „Белопчељанин“ изговарамо као двоакценатску целину, у којој би се појавио секундарни акценат на првом слогу (- U - U U), мада би и неки други изговори такође били изводљиви. На овакав изговор се одлучујемо јер тако чини и сам песник. Речи „Гласинчанин“, „Прибисалић“ радо бисмо, у оба случаја, изговорили са акцентом на првом слогу, јер на то вуче метричка инерција, тј. склоност првог слога (а не другог) да вуку акценат. Ипак, реч „Гласинчанин“ изговорићемо са акцентом на другом слогу, јер је тако уобичајено и јер и сам песник тако изговара. Римовани пар речи „Јеванђеља“ (U - U U), „Весела“ (U - U) могао би се изговорити и другачије него што је у метричко-ритмичкој схеми записано (могла би се реч „Јеванђеља“ изговорити са акцентом на претпоследњем слогу, чиме бисмо добили праву риму), али је приказани изговор (са акцентом на другом слогу речи) далеко најуобичајенији. Предлошко-именичку конструкцију „Без Ока“ читамо са преносом акцента на предлог из бар два разлога: с једне стране, то преношење је сасвим уобичајено у источнохерцеговачком дијалек-

ту на који у пуној мери рачуна читава Ногова збирка; друго, на овакво преношење наводи нас и једна од уочљивих особености стиха ове Ногове песме, склоност ка дактилској клаузули. Из истих разлога, а опредељујући се за изговор који потврђује појаву дактилске клаузуле, тако изговарамо и речи: „Коленовић“ (U - U U) и „Ешдауна“ (U - U U), мада би и другачији изговор био сасвим коректан. Дактилску клаузулу, међутим, не можемо испоштовати у речи „Бабуна“ (U - U), јер нормативни изговор речи у косом падежу то не дозвољава.

Уколико овакав запис сматрамо меродавним, онда би (уз редовну и типичну ненаглашеност четвртог и десетог слога) распоред јаких и слабих места био овакав: јака места налазимо на првом и осмом (од 14 стихова има 11 акцентованих, тј. 78,58% вероватноће), трећи (од 14 стихова има девет акцентованих, тј. 64,29%) и пети слог (од 14 стихова има осам акцентованих, тј. 57,15%); слаба места су седми (од 14 стихова има само један акцентовани, тј. 7,14% вероватноће), девети слог (од 14 стихова два су акцентована, тј. 14,27% вероватноће), други (од 14 стихова три су акцентована, тј. 21,42%), те шести слог (од 14 стихова има пет акцентованих, тј. 35,71%). Посебна занимљивост у овој Ноговој песми је везана за клаузулу стиха, будући да је осми слог на нивоу метричке доминанте наглашен (постоје само три изузетка), а слог испред њега, тј. седми је редовно ненаглашен (уз само један изузетак). Уочљиво је, дакле, да трохејска интонација бива поремећена превасходно увођењем дактилске клаузуле.

Традиционални силабички оквир асиметричног десетерца у потпуности је испоштован у овој Ноговој песми: реч је о изосилабичком стиху са чврстом цезуром иза четвртог слога. Што се броја акцентованих целина тиче, он се углавном креће између четири и три (има девет четвороакценатских и четири троакценатске схеме), а само на једном месту, у завршном стиху, налазимо двоакценатски облик. Трохејска структура је, као што смо показали, веома изразита будући да су тонски, као јака места дефинисани први, трећи, пети и осми слог, а као слаба места други, четврти, седми и десети слог. Поремећај трохејске интонације у седмом и осмом слогу настао је из потребе песникове да унесе иновацију у традиционалан облик, па је спровођењем дактилске клаузуле унео и тонске варијације у ова два слога, у седмом и осмом. Овом песмом-каталогом под називом „Непотпуни списак имена за књигу *Не шикај у ме*“ Ного је показао како његово поштовање за традиционални образац асиметричног десетерца може укључити и потребу за варирањем ритмичких финеса које ритмику песме чини додатно занимљивом. Такву потребу за варирањем песник ће интензивно испитивати у оном другом модалитету асиметричног десетерца.

3. *Искушавање шонске сложености стиха*

Други модалитет асиметричног десетерца у поезији Рајка Петрова Нога рачуна на, као што је већ речено, сложеније ефекте у вези са тонским чиниоцима стиха. Већ у својој раној збирци *Безакоње* Ного

је у сонету „Рашта болан оде у хајдуке“ употребио образац асиметричног десетерца, а занимљиво је осмотрили како је тај десетерац структуриран.

Што је ово ево неко доба - UI - UII - UI - UI - U
Уједно су овце и курјаци - U U UII - UI U - U U
Што је човјек ка слабо живинче - UI - UII U - UI U - U
Ум се смути а језик заплиће - UI - UII U - UI - U U

Мед за уста и ладна приоња - I U - UII U - UI - U U
Постадоше лафи ратарима - U U UII - UI - U U U
То нијесу за људе градови - I U - UII U - UI - U U
Већ тавница за невољне сужње U - U UII U - U UI - U

Сакрише се миши у дуваре - U U UII - UI U - U U
Млади вуци подвише репове - UI - UII - U UI - U U
Разбјежа се лудо и нејако - U U UII - UI U - U U

Сам остаде у сријему рајко - I - U UII U U - UI - U
Сам остаде са борија рајко - I - U UII U - U UI - U
Као суво дрво у планини - UI - UII - UI U U - U

Неких нарочитих дилема у вези са изговором појединих речи и акценатских целина у овој песми нема, а једино се недоумице могу јавити у вези са рефлексом „јата“: „то нијесу“ изговарамо као двоакценатску целину, са акценатом на другом делу ијекавског рефлекса старог дифтонга (-I U - U), а „у сријему“ изговарамо као једну акценатску целину (наравно, на исти начин у погледу места акцената, дакле на другом делу некадашњег двогласног слога: U U - U). Све остале речи су, углавном, недвосмислене у погледу изговора.

Овај Ногов сонет сачињен је од обиља цитата из Његошевог *Горској вијенца* (навођене су речи владике Данила), као и народне песме „Маргита девојка и Рајко војвода“, па би било природно очеки-

вати да се у овој песми реализује изразита трохејска интонација. Оваква очекивања су, пак, изневерена, а наместо тога песник испоставља асиметрични десетерац који унутрашњом тонском организацијом прилично одступа од традиционалног обрасца. Број акценатских целина варира од три до пет: највише је четвороакценатских стихова (укупно осам), затим троакценатских (њих пет), а само се у једном стиху појављује петоакценатски образац. То варирање броја акценатских целина је, дакако, добро познато и у усменом облику стиха, па у тој појави у Ноговој песми не налазимо разлоге за изненађење.

Највише иновација, међутим, налазимо у начину распоређивања јаких и слабих места у стиху. Изненађења нема у погледу ненаглашености четвртог и десетог слога (она је редовна), али је изненађујуће то што јако место налазимо само у једном једином слогу, и то на првом, који је, и у усменом облику, често бивао атониран на различите начине: на првом слогу од 14 стихова налазимо 13 акцентованих слогова, што износи вероватноћу од 92,86%. Слаба места у стиху су знатно чешћа, а на нивоу метричке доминанте јављају се на другом и седмом слогу (од 14 стихова њих три су акцентована, а то је 21,42% вероватноће), те мање изразито на шестом и деветом слогу (на нивоу ритмичке тенденције: од 14 стихова јавља се шест акцентованих, тј. 42,85%). Трећи и осми слог су, пак, у погледу склоности да прихвате или одбију акценат потпуно неутрални (од 14 стихова седам пута се јавља акценат и исто толико се акценат избегава). Изразитији трагови трохејске интонације јављају се, дакле, тек у чињеници ненаглашености четвртог и десетог слога на

нивоу метричке константе, затим појаве акцента на нивоу метричке доминанте на првом слогу, те такође појаве метричке доминанте избегавања акцента на другом слогу. У потпуној супротности са основном трохејском природом стиха јесте избегавање акцента на седмом слогу, као и јака тонска неутрализација која је захватила трећи и пети слог, као и делимична неутрализација деветог слога. Асиметрични десетерац у овој Ноговој песми још није задобио сасвим другачију интонацију него је само у знатној мери неутралисао своју, још донекле очувану трохејску инерцију.

Сличан процес неутрализације јаким места у трохејској структури асиметричног десетерца налазимо и у сонету „Увелак“ из збирке *На каијијама раја*.

Прхнула је низ пољану мака - U U UИ U U - UI - U
 И с месецом за облак замакла U - U UИ - U UI U - U
 Отуда је пала смртимице - U U UИ - UI - U U U
 С поломљеним крилом препелице - U U UИ - UI - U U U
 Што у кљуну то и на уснама U U - UИ -I U U - U U
 Капља крви од живота с нама - UI - UИ U U - UI - U
 Изнад хумке точе жалопојке - UI - UИ - UI U - U U
 Растављене звезде од девојке - U U UИ - UI U - U U
 Просинула у модрини вреска U - U UИ U U - UI - U
 Кроз ковиље Тичица Небеска U - U UИ - U UI U - U
 А на вресак пале ластавице U U - UИ - UI - U U U
 За невестом цвиле заовице U - U UИ - UI - U U U
 У прстен се месечина стегла U - U UИ - U U UI - U
 Јест даница крвава ижљегла -I - U UИ - U UI U - U

Изговорних недоумица у овој песми нема много, а и тамо где се јављају није их тешко разрешити. Синтагму „за облак“ читали смо наглашеније дија-

лекатски, а то у овом случају значи са преношењем акцента на предлог, значи дактилски (- U U): то не само што одговара доминантној тежњи за остварењем јаког места на петом слогу, него управо тако чита свој текст и сам песник. Сличан пример синтагме „у прстен“ читали смо, пак, као амфибрах (U - U), што је ближе савременом стандардном изговору а не дијалекатском, а за тако нешто смо се одлучили јер на почетку стиха није било изразитих захтева стиха у вези са распоредом јаких и слабих места. Речи „небеска“ и „ижљегла“ читали смо не дактилски (- U U) него амфибрашки (U - U), а такав поступак је додатно изнудила потреба за остварењем праве риме (вреска/ небеска, стегла/ ижљегла).

У овој песми чврсте изосилабичке структуре, тонски чиниоци, на начин врло сличан претходној песми, уочљиво одступају од традиционалне, трохејске инерције. Занимљиво је, међутим, да је песник обавио приметно приближавање изотоничном обрасцу стиха: изразито доминира троакценатски (од 14 стихова јавља се 11 пута), а уз то на свега три места утврђујемо четвороакценатски облик стиха. Јака места у стиху налазимо, као и у претходно анализираном примеру, на само једном једином слогу, овога пута на петом: од 14 стихова акценат на петом слогу пада 11 пута, а то значи 78,58% вероватноће. Сви остали непарни слогови су углавном неутрални, попут првог, седмог и девог (у свим овим случајевима налазимо седам акценатованих и исто толико неакценатованих слогова), а на једном месту, у трећем слогу, појављује се веома изразито слабо место: од 14 стихова свега четири пута се

јавља акценат а 10 пута акценат изостаје (вероватноћа да буде јако место је 28,57%). Парни слогови су јасно дефинисани као слаба места: четврти и десети, па чак и шести, на нивоу метричке константе (100% су неакцентовани), осми на нивоу метричке доминанте (од 14 стихова акцентованост се јавља три пута, тј. реч је о вероватноћи од 21,41%), а једино је други слог као слабо место одређен на нивоу ритмичке тенденције (шест пута се јавља акценат, а то значи да је вероватноћа за јако место 42,85%). Опет се, дакле суочавамо са очигледним поступком неутрализације трохејске интонације: она није сасвим елиминисана, али је толико ослабљена да се једва примећује.

Сличне тонске ефекте унутар задатог силабичког оквира асиметричног десетерца налазимо и у „Песми ћука“ из збирке *Негремано Око*.

Попануле звезде са небеса - U U UII - UI U U - U
 Трепћу жишке са црних кућишта - UI - UII U - UI - U U
 Залуд сребро о димњаке стресаш - UI - UII U - U UI - U
 Млад месече Не остаде ништа - I - U UII - U U UI - U

Осим овог муцавог кукавца - UI - UII - U UI - U U
 У градини на самртном логу U - U UII U - U UI - U
 Са јавора откуцава тварца U - U UII U - U UI - U
 Морзеово писмо глувом богу: - U U UII - UI - UI - U

Што за век звер не покла љељена U - UI - II - U UI - U U
 За једну је нојцу покошено U - U UII - UI - U U U
 И запевку нечујем залило U - U UII - U UI - U U

Процветаће трешња спепељена U - U UII - UI - U U U
 Кад засија што је угашено U U - UII - UI - U U U
 Падалице упали кандило - U U UII U - UI - U U

У изговору ове песме има неколико ситнијих недоумица. Реч „попануле“ изговарамо са акцентом на првом слогу (- U U U), а одричну глаголску конструкцију „не остаде“ са акцентом пренесеним на речцу (- U U U). Посебно је занимљиво питање како изговорити конструкције „што за век“ и „што је угашено“: прву би требало изговорити амфибрашки (U - U), а не као анапест (U U -); другу, пак, треба изговорити двоакценатски, а то значи да први део „што је“ добија засебан акценат (- UI - U U U), како би се нагласила важност „онога“ што је изложено гашењу.

Силабички оквир стиха је уобичајено очуван, а акценатских целина има три (од 14 стихова има седам троакценатских) или четири (има их, такође, седам). Дистрибуција, пак, јаких и слабих места веома је занимљива. Најуочљивије одступање од метричких константи традиционалног облика стиха налазимо у првом стиху првог терцета, где је први полустих окончан једносложницом, па се на четвртом слогу нашло јако место („Што за век *звер* не покла љељена“).² Оваквим прекршајем песник је исказао жељу и намеру да дубље (а то значи – први пут у његовим песмама исписаним епским десетерцем) задре у редовну ненаглашеност финалних слогова у оба полустаха. Ово одступање, пак, може пронаћи изразиту мотивацију у чињеници да је

2 То, дакако, сасвим противречи добро познатим особинама епског десетерца, тачније Јакобсоновој констатацији о употреби једносложница у епском десетерцу, да „једносложне лексичке целине остварују се на местима непарних слогова стиха“, те да „у вези с тим је произашла обавезност да се пред четвртим и десетим слогом стиха не појављују границе речи“ (Јакобсон 1966: 150).

речју „звер“ именована суштински важна одредница која дефинише појам времена, тј. века у којем живимо: тај век је у знаку звери која убија невина бића. Да би ту реч изричито нагласио, песнику је добро дошло тако уочљиво одступање од метричке константе стиха.

Једини слог који је у овој Ноговој песми дефинисан као јако место јесте (као и у претходној песми) пети слог: акценат се јавља на свега осам места а изостаје на шест места (вероватноћа да буде јако место је 57,15%). Остали непарни слогови су или сасвим неутрални, попут првог слога (ту се јавља седам акцената а седам пута акценат изостаје), или су одређени као слаба места: трећи и седми слог врло изразито (четири пута се јавља акценат, а десет пута изостаје; вероватноћа да буде јако место је 28,57%), а девети слог нешто мање изразито (шест пута се јавља акценат, а изостаје осам пута; вероватноћа да овај слог буде јако место износи 42,85%).

У свим овим случајевима (изузев петог слога, не нарочито изразитог) трохејска интонација је уочљиво неутралисана, а песник је, задржавајући силабички оквир стиха, битно променио његову тонску уређеност. То показује колико је он избегавао да доследно реализује ритмичку структуру традиционалног облика, а уместо тога је настојао да унесе извесне измене које ће стих приказати ритмички вибрантнијим него што се о њему иначе мисли. Отуда је ово тонско пруређење требало да покаже отвореност асиметричног десетерца за могуће модификације и за необичности његове ритмичке артикулације.

4. Метаметричка функција асиметричног десетерца

У вези са употребом асиметричног (епског, јуначког, мушког) десетерца у поезији Рајка Петрова Нога могли бисмо изнети још неколико напомена, пре свега из домена његових метаметричких функција. Уочљиво је, тако, да песник овај стих у досадашњем опусу користи искључиво у сонетној форми: сви случајеви које смо разматрали јесу сонети, било Петраркиног облика („Рашта болан оде у хајдуке“, „Његошу у Венецији“, „Песма ћука“, „Непотпуни списак имена за књигу *Не ћикај у ме*“), било Шекспировог облика астрофичке организације, тј. криптосонета („Увелак“). Два модалитета сонетне форме представљала су довољно јак подстицај песнику да активира традиционални облик стиха. Да Ного интензивно осећа силину креативне енергије ових форми (сонета и епског десетерца), то је јасно свакоме ко је бар мало промислио употребу песничке форме у његовој поезији. А да је то одиста тако, потврђује нам песник својим есејистичким записима, између осталог и овим: „Да најмоћнији српски стих – класични епски и Његошев десетерац у који је упевана сржна наша историја – укрсти са најстрожим песничким обликом – сонетом – обликом који има понајдуже памћење, не би ли од таквих интензитета, ако му се посрећи, хартија прогорела“ (Ного 2014: 307).

Што се тиче тематско-мотивске структуре Ногових песама исписаних у асиметричном десетерцу, ваљало би рећи да ту доминирају два основна модела. Један модел представљају песме у којима

се евоцира историјско искуство српског народа и родољубиви потенцијал као језгро веома развијеног и популарног жанра српског песништва. Ногов допринос развоју овог жанра у савременом српском песништву је веома велик, али је све то песник чинио најчешће употребом неких других стиховних облика, а не асиметричног десетерца, који је од усмене до писане поезије највише и обележио родољубиву тематику и одговарајући песнички жанр. Од разматраних Ногових песама заснованих на проблематизовању историјског искуства читавог народа у форми епског десетерца, такви су сонети „Рашта болан оде у хајдуке“, „Његошу у Венецији“ и „Непотпуни списак имена за књигу *Не џикај у ме*“.

Други жанровски оквир активирања асиметричног десетерца песник је нашао у дескриптивној песми: такви су разматрани сонети „Увелак“ и „Песма ћука“. Употреба традиционалног стиха је у овом жанру тим лакша јер је метаметричка оптерећеност стиха усмерена првенствено ка доживљају епских размера, колективног трајања и историјских искустава: уколико користи дескриптивни лирски поступак, песнику је знатно лакше да активира образац епског десетерца, јер се тиме поље значења песме само обогаћује и шири. А такве облике семантичког ширења је песник, дакако, веома ефектно искористио.

Као песнику са јаким традиционалним доживљајем света и са јаком компонентом усменог песништва у свом памћењу, Ногу је десетерац вазда био у уху, па га је он лако могао актуелизовати и у сопственом песништву. То што он то није

често чинио последица је његовог модернистичког опредељења, те његове потребе да у односу на традиционални облик и његову метаметричку функцију пронађе некакав коефицијент разлике који би, бар у некој мери, уметнички оправдао употребу овог стиха. Повезивање асиметричног десетерца са сонетном формом јесте један од таквих, релативно ситнијих поступака правдања употребе стиха. Комбиновати сонет, као утврђени песнички облик романског порекла, са стихом домаћег, српског и словенског порекла, то јесте један од начина како се ствара специфичан модернистички амалгам који не делује превише традиционално. Истина, такву врсту прожимања одавно су већ остварили предромантичари и романтичари (Бранко Радичевић, Јован Илић, Медо Пуцић, Петар Прерадовић, Ђура Јакшић и др.), и сами настојећи да једној страниј форми дају некакво домаће обележје. Код Нога је, међутим, мотивациони пут био другачији: он је лакше посезао за сонетом, јер сонет представља додуше страну, али у српском песништву одавно одомаћену форму песме, и то форму која још није исцрпла своје изражајне могућности. Са асиметричним десетерцем је знатно другачија ситуација: тај стих је у српском песништву већ одавно исказао високу меру својих изражајних могућности, па је неопходно открити нешто ново у структури стиха, нешто што би довољно уметнички мотивисало чин посезања за овим стиховним обрасцем. Због свега тога песник није хрлио ка употреби овог стиховног облика. Истовремено, истраживања тонске неутрализације трохејске инерције асиметричног, епског десетерца представља кључни детаљ Нокове интер-

венције у структуру овога стиха, па је на темељу таквих промена он као песник лакше, модернистички довољно оправдано, користио овај утврђени облик.³

При том је песник, као што смо већ истакли, редовно поштовао све силабичке захтеве стиха, али је измене чинио у сфери његове тонске структуре. Таквим интервенцијама добили смо стих у којем је нестало оног унапред задатог, познатог добошарског ритма, како га је у својим програмским и полемичким трактатима називао Милош Црњански, па се огласио један гипкији, ритмички мање груб асиметрични десетерац. То је десетерац који би се, Црњансковим речима, могао означити као „сеизмографски тачан ритам душевних потреса“.⁴

3 И ово испитивање природе и функције Ноговог епског десетерца показује колико је исправно упозорење Светозара Петровића „да у опису десетерца усменог српског пјесништва треба одступити од навике да се он третира као јединствена, цјеловита, монолитна појава“ (видети Петровић 1986: 187). У истом тексту, а пре изреченог закључка, Петровић је прво упозорио да у анализи стиха „правилност се не може објаснити као аутоматска посљедица ‘природног ритма’ језика“, а одмах потом је, о питању распореда јаких и слабих места, констатовао „да се проценат наглашености појединих слогова може од текста до текста и знатно промијенити, али да се неки особит основни међуоднос слогова по наглашености прилично жилаво чува у пјесмама једнога пјевача“ (Исто, 183). Јесте ово упозорење изречено у вези са проучавањем усменог епског десетерца, али наведене констатације још изразитије важе у домену уметничке, писане поезије.

4 У свом „Објашњењу ‘Суматре’“ Црњански кличе да „без ба-налних четворокута и добошарске музике досадашње метрике, дајемо чист облик екстазе“, а у тексту „За слободни стих“ он вели да „није ритам оно што чини песму песмом, и није ритам само добовање дванаестераца“ (Црњански 1975: 63, 71). Многи српски песници, а међу њима видно место припада Рајку Пет-

Истина је да у оваквим подухватима тонског преобликовања епског десетерца Ного је имао веома снажних, естетски убедљивих претходника који су сличне иновације већ спроводили. Отуда Ного и није пречесто користио овај метрички образац, али је то чинио изузетно промућурно. Упркос оваквој, релативно реткој употреби асиметричног десетерца у свом досадашњем опусу, он је својим песништвом остављао убедљив и снажан утисак о непрестаном присуству како овог метричког образаца, тако и укупне епске слике света српске усмене културе. О томе се мора непрестано водити рачуна при тумачењу Ногове поезије, и то не само онда када се суочавамо са природом и функцијом асиметричног десетерца као једном од не баш честих стиховних облика које је он користио.⁵

Извори

Ного 1967: Ного, Рајко Петров, *Зимомора*, Свјетлост, Сарајево.

Ного 1972: Ного, Рајко Петров, *Зверињак*, Свјетлост Сарајево.

рону Ногоу, показали су да је везани стих простор у којем је и даље могуће избећи укалупљеност језичких форми и очувати чистоту лирских доживљаја.

5 Основано је претпоставити да ће Ного употребу овог стиха практиковати и убудуће, а за то имамо и конкретан доказ. Реч је о Ноговом десетерачком сонету „Утјеха Његошева“, који је он у целини сачинио од цитата из Његошеве *Луче микрокозма*. О томе видети, поменути текст „Утеха Његошева“ (Ного 2014: 308–309). За нашу тему, пак, метричка анализа ове песме не би била од великог значаја будући да би она, пре свега, била прилог анализи Његошевог десетерца.

- Ного 1977: Ного, Рајко Петров, *Безакоње*, Просвета, Београд.
- Ного 1989: Ного, Рајко Петров, *Лазарева субота*, СКЗ, Београд.
- Ного 1994: Ного, Рајко Петров, *На каијама раја*, СКЗ, Београд.
- Ного 2002: Ного, Рајко Петров, *Недремано око (2002)*, СКЗ, Београд.
- Ного 2008: Ного, Рајко Петров, *Не шакај у ме (2008)*, Завод за уџбенике
- Ного 2014: Ного, Рајко Петров, *С мене на ушаи*, СКЗ, Београд.
- Његош 1967: Његош, Петар Петровић, *Изабрана њисма*, Целокупна дела књ. 6, приредили: Н. Банашевић, В. Латковић, Ј. Миловић, Просвета – Обод – Свјетлост, Београд – Цетиње – Сарајево.

Литература

- Јакобсон 1966: Јакобсон, Роман, „О структури стиха српскохрватских народних епова“, у: *Линџвистика и њоешика*, текст превео Томислав Бекић, Нолит, Београд.
- Петровић 1986: Петровић, Светозар, „Поредбено проучавање српскохрватскога епског детерца и спорна питања његовога описа“, у: *Облик и смисао*, Матица српска, Нови Сад.
- Црњански 1975: Црњански, Милош, у: *Писци као критичари њосле Првој свешској раиша*, приредио Марко Недић, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд.

VERSE IDENTITY AND ITS DIFFERENCES:
THE STRUCTURE AND FUNCTION
OF THE ASYMMETRIC DECASYLLABIC VERSE
IN RAJKO PETROV NOGO'S POETRY

Summary

The author discusses five poems Rajko Petrov Nogo wrote by using the asymmetric, epic decasyllabic verse: "Why did you join the outlaws" (*Rašta bolan ode u hajduke*) (*Lawlessness [Bezakonje]*, 1977), "Wilted Flower" (*Uvelak*) and "To Njegoš in Venice" (*Njekošu u Veneciji*) from the collection *At the Gates of Heaven (Na kapijama raja*, 1994), "The Scops Owl's Song" (*Pesma ćuka*) from *The Wakeful Eye (Nedremano oko*, 2002) and "Incomplete list of names for the book Touch me not" ("Nepotpuni spisak imena za knjigu 'Ne tikaj u me'", *Touch me Not [Ne tikaj u me]*, 2008). He states that the poet continuously uses a syllabically firmly determined form; however, he uses two basic tonal modalities of this verse form. One modality corresponds to the traditionally structured verse with a pointed trochee intonation, and the poet reaches for it whenever he opens the question of collective destiny in a revitalised poetic form of patriotic subjects (To Njegoš in Venice, "Incomplete list of names for the book Touch me not"), a genre Nogo helped preserving and modernizing. Another form of the asymmetric, epic decasyllabic verse contains a tonally more varied form: the poet noticeably neutralises the trochee intonation and creates a verse form that deviates from the well-known characteristics of the traditional pattern. He performs that both in patriotic poems ("*Rašta bolan ode u hajduke*") and, even more visibly, in descriptive poems ("*Uvelak*" and "*Pesma ćuka*"). The poet rarely uses the asymmetric decasyllabic verse, but then it is always accompanied with strong stylistic effects and activation of its

meta-metric functions. The author has not discerned any systematic use of the symmetric, lyrical decasyllabic verse in Nogo's poetry collections.

Сања Париповић Крчмар
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
sania0205@yahoo.com

СОНЕТИЗАМ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У раду се истиче потреба приступања сонетној проблематици у Ноговом песништву као што би се разматрало питање засебног поетског станишта, једног микрокосмоса у целокупној својој слојевитости. Сагледавају се Ногови записи о двојници песника, Куленовићу и Раичковићу, који су уједно и записи о сонету, конципирани као укрштај општепознатих конвенција поетске форме са начином на који су се песници односили према сонетном устројству, јер из те унакрсне позиције суптилно трепери силуета кључа Ногове сонетне артикулације. Предочава се иновација у садржају и просторној позицији сонета којом се очитује живот облика у времену и интензивира потенцијал сонета као знака. Указује се на метричку варијабилност у функцији надокнаде једнообразности.

Кључне речи: сонет, строга форма, конвенција, безакоње, сонетна семантика, просторна позиција, језгро, венац сонета, криптосонет, стих.

Засигурно можемо тврдити да је Рајко Ного као своју меру емотивног исказа изабрао калуп са огромним значењским пртљагом, богатим историјатом и функцијом сплитања и надовезивања на претходеће доприносе живота сонетне форме у времену. Мада, колико је он њу бирао, толико је она постала његова неопходност изрицања у мери коју тај облик подразумева. Управо таква двосмерност довела је до потпуног срастања и усклађености формалног и садржинског аспекта, постала је песников поетички принцип и структурно идентификационо обележје. Отуда сонетној проблематици у Ноговом песништву, сматрамо, треба да се приступи као што би се разматрало питање засебног поетског станишта, једног микрокосмоса у целокупној својој слојевитости. Разлог више оваквом интересовању за могућности једне традицијске матрице у Ноговом песништву крије се и у спознаји његовог не тако богатог формалног репертоара. Код великог броја песника реактивирање утврђених песничких облика подразумева разноврсност обликовних могућности, а посебно када се у толикој мери, и то никако спорадично, користи једна песничка форма, као што је случај код Рајка Ного. Међутим, Ного свој лирски израз, што се строгих форми тиче, моделује готово једино по сонетним конвенцијама. Таква уравнотеженост и доследност једној форми омогућила је песнику да њој самој приступи на различитим равнима, пре свега, артистички је оживевши у свом поетском опусу, а потом, равномерно, живом (интервјуи) есејистичком и критичком речју. Ретки су сонетисти који су у том ступњу информисани о еволуцији самог

сонетног облика, који тумаче друге сонетисте, који сонет негују и усаглашавају га са духом времена о ком сведоче. Овакву чињеницу већ прихватимо као иновацију у односу према облику, док истинску новину предочава сазнање да Ногов сонетизам није ни опробавање умећа испевања у најпопуларнијем фиксном облику, нити експеримент, с обзиром на фреквентност посезања за задатим стиховним и звуковним поретком, као и на њихово интенционално груписање у две песничке књиге. Исто тако га не би требало доживљавати ни као потребу да се буде модеран у смисли реактуелизовања традиционалних песничких форми, као ни жељу да се дâ свој допринос у времену великог интересовања за сонет.

Тачно је приметио Ранко Поповић да је „прича о Ногу и сонету сва из једног комада“, и да се оваплотила баш због свих тегобних тренутака песничког живота, односно у њима нашла плодно тле, премда је, можда, тој причи највише полета заиста дало зналачко искуство „златоустих усамљеника Скендера и Стевана“ (2004: 249). А и зашто се не би ослонио на наше „сонетне матуранте“, ¹ Куленовића и Раичковића, кад већ има на кога да се ослони, како и сам песник сведочи (Ного 2003д: 326)? Ногови записи о овој двојници песника записи су и о сонету, конципирани као укрштај општепознатих конвенција поетске форме са начином на који су се песници односили према сонетном устројству стварајући „нов стилски ефекат и разликовни индивидуалитет“ (Ного 2003в: 304). Из те унакрсне

1 Сонет види „као доминантан облик на којем се пјеснички матурира“ (Ного 2003б: 222).

позиције суптилно трепери силуета кључа Ногове сонетне артикулације. Све речено о употреби „најситнијег облика велике поезије“ (Ного 2003а: 191) у њиховом песништву могло би се препознати и у Ноговом друговању са обрасцем сложених формалних захтева. Бриткост и стаменост строгог облика понели су и његов интимни дах; сонет је и њему послужио „као корито за ријеку пјесничке осјећајности“ (Ного 2003а: 191–192), али и да се судбински стопи са страдањима народа, да своју егзистенцијалну угроженост универзализује симболички представљајући страхоте века за нама, па и наше данашњице.² Изнова сажето предочивши питање облика и смисла у уводном тексту књиге *Обиље и расај материје: Сонети и њојем Скендера Куленовића*, у два исказа, која издвајамо као индикативна за општепесничко опредељење за сонет, Ного је сумирао суштинско својство сонетног обличја и моменат када песници потребују да интимној расточености изнуде контуре не би ли начинили нову поетску енергију:

Сонет је „јединица поезије“ која његује крајњу сажетост као генеричко обиљежје метафоричног

2 Сматрајући то квалитетом готово свих Ногових сонета, Никола Кољевић истиче да је Ного „осетио да се драматично асиметричним односом између октаве и сестине, односно катрена и терцина, то уопштавање може извести преломно јасно и понентирано обухватно. [...] Као да је у заоштрениости радикалног закључка на крају сонета Ного пронашао нову могућност изражавања своје тежње ка центравању пламена сваког доживљаја у оно завршно (или почетно?) ‘једно’. [...], код Нога је сонет постао права фабрика за прераду сировог биографског материјала. У њој се догађаји претварају у душевна стања, осећања у митске категорије а искуства у вертикалу мисли“ (1978: 260).

израза, али која истовремено носи и сложеност какву је тешко и замислити у епиграму или другим краћим формама (2003а: 203).

Пјесник посеже за сонетом када је у стању, и када му је потребно, да своју најнепосреднију интиму просвијетли чврстим ставом или неким крајњим „вјерују“. Укрштање различитих формалних захтјева у сонету, присиљава га да расплете нити своје осјећајности и истовремено му омогућује нови чвор (2003а: 203).

Изједначавајући феномен Куленовићевог сонета са тежњама песника „који не иду у крајње експерименте модернизма него у строгим и традиционалним пјесничким формама налазе крајњи изазов обликовању своје модерно узнемирене осјећајности“ (2003а: 214), и сам Ного као да усмерава на сопствену поетичку одлуку. Требало је у том „привидно скромном облику“, облику „који има своје памћење“, „слеђеној форми сонета“, окупити бујицу титраја песничког бића заљуљаног личним и колективним усудом.³ Подвигом се чинило да се у „шупљој посуди сонета, у тој отменој али и празној, помало старинској, тутанкамонској, мумијској вази“ (2003в: 304) сместе сопствена искуства, немири, инати, бунтовништво, зебња, што све уједно репрезентује и драму савременог човека; потом, уз лирску интонацију да се активира и евоцира мноштво елемената из књижевног, културног, ис-

3 „А пошто ја и иначе волим да спрежем неспојиво, ‘овце и курјаке’, у задату форму сонета сасуо сам нека епска – а богме и сасвим лирска – предачка али и сопствена искуства, и то је понегдје, изгледа, довело до оних *комешаја* који ослобађају извјесне језичке енергије“ (Ного 2003г: 289).

торијског наслеђа; да се оно протка метапоетским тоновима и поетичким премисама, а при том да се такав „букет ријечи“ поред свих поменутих „суптилно уцртаних шара на латицама“ (2003в: 295) звучно опточи. Управо је стога Ного осетио потребу за сонетом јер му је допустио да укапа есенцију баштињеног културног и духовног богатства, односно, како сам каже, „да окупи моју избезумљеност и раздешеност“ (2003г: 289). А уколико је сонет као јединица општења некада био резонатор интимних сфера и унутарњих људских дамара, не значи да се тај садржај нотирани у књижевном наслеђу потири пресликавањем актуелних друштвених померања и новим страховима и немирима човека двадесетог века. Конкретан одговор откуда тај необични спој закона у безакоњу даје један од релевантних тумача Ногове песничке речи, указујући да се „застрашујући симболи века – века пресије и страхова – који су укључени у сонетну конвенцију доживљавају као садржаји који су се преселили у унутарњи и интимни живот данашњег човека (што би их иначе песник баш у сонет стављао?)“ (Петковић 1984: 168).

Свесно опредељење за вештачки облик, усклађен са неприродним карактером саме поезије, подразумевало је у Ноговом песништву мисију постизања растреситости и гипкости унутар задате стеге; тачније, да реализоване законитости не спутавају примарни доживљај лирског исказа. Бити сонетиста у том смислу за њега је већ досегнута висина.⁴ Наиме, у његовом случају не препознаје-

4 „Сонет је роман у четрнаест стихова и четири поглавља – има своју фабулу, ликове, драматургију – и када човјеку пође

мо стратегију „стежања“ израза сонетном формом, него пре промишљену стратегију артифицијелне функције облика самог кроз један временски ток. Обратимо ли пажњу на развојни лук и хронологију сонетне семантике, мора се уочити логични прогресивни след остварен јединственом формом: почев од тематике безакоња, преко страшног суда и усуда косовских девојака, потом одјека ужаса на капијама раја, мотива смрти, страдања, жртве, цркве, иконостаса, најзад и крстоносца, све до другог доласка и крајњег молбеног обраћања Свевидећем да непрекидно бди над делима својих руку. У једном облику испредена је читава прича о сложености данашњег времена, деструктивног и безличног, о замаху опште угрожености, чиме се начинио први вид споја лирског и епског начела. Песник је „конвенцију сонета, оно што би сонет према нашем највероватнијем очекивању требало да буде, употребио као неку врсту структурне схеме или, сликовито говорећи, неку врсту мапе са обележеним местима“, закључује Новица Петковић (1984: 167).

Међутим, није садржајни аспект једина новина у Ноговом сонетизму којом се очитује живот облика у времену; просторна позиција сонета омогућила нам је лакшу потрагу за „значењским ми-нама“ (Поповић 2004: 248). Првобитно видимо да је песник, наиме, склонији груписању, обједињењу или, како сам каже, „букету сонета“ (2003в: 295), оствареном у две песничке књиге подједнаког броја песама (*Безакоње са 25* и *На капијама раја са 23*

за руком да га спучи и свеже, то га испуни задовољством што може да полети и са висине погледује оне што таљигају *пешке*“ (Ного 2003д: 324–325).

сонета), него појединачним песмама такве структуре. Сједињени, уpletени и увенчани сви сонети под јединственим корицама у поменутиим књигама емитују поетску експлозију дозвољавајући уједно и сагледавање засебних записа. А на том засебном нивоу посебно можемо довести у везу сонете у централном делу две последње песничке књиге (*На каијама раја* и *Негремано Око*). Њихов положај додатно подупире сонетну евалуацију; садржајна вредност у корелацији са графичким ликом интензивираће потенцијал сонета као знака. Управо позицијом ове две песме постају сигнали, маргинализујући и образац и норму коју треба испунити, да је сам облик функционалан и активни део песникове поетике. Први од њих, који у принципу и није сонет по традиционалним графичким конвенцијама, изгледом је пројектован као један од Ногових језгрених симбола,⁵ док је други сам у позицији језгра, или прецизније језгро језгра, с обзиром на то да је у средишту „лирског језгра књиге“.⁶

Збирка *На каијама раја* детерминисана је као венац сонета, што у овом случају није компатибилно сонетном венцу (*sonetto della corona*), у свом централном делу открива фигуралну песму „Сонет – Крстоносац“. Према сликовном аранжману четири дела крста јесу еквивалентна четвороделној структури сонета; асиметричност делова каракте-

5 Графички лик крста има „јак симболички набој, и улази у ред Ногових језгрених симбола. Крст симболише и васељенски простор и створену васељену. Крст уједињује и квадрат као симбол материјалног света и тежњу ка висини, ка узвишеном, ка божанском“, указује Никша Стипчевић (2004: 17).

6 О овом лирском језгру књиге *Негремано око* видети Делић 2003: 73–78.

ристична је у оба случаја, као и дводелност у врсти сонетних строфа и крстовних праваца. Међутим, уколико бисмо се питали шта је сонетно у овој песми, с обзиром на насловну детерминисаност, одговор бисмо пронашли у садржајној подлози о великим страдањима српског народа, тачније у знаковној улози сонета којом се преносе колективна искуства, а перципирају као индивидуална чувствена сазнања. Маниристичким поступком Ного је успешно уравнотежио слику и значење, тако да облик носи терет поетске идеје преносећи просторно концепт српских сеоба и деоба, док у својој целовитости симболички визуализује несрећу коју кроз векове подноси. Сучељавање, па и умноженост пресликавањем елиптичних исказа овде је компатибилно песниковој програмској сентенци о стиху као платну Боланом Дојчину; окупљене су и укрштене кључне речи, језичком редукцијом артикулисана визија егзистенције кроз време и простор: „косовским завјетом – вертикално – у небо, у изабрану смрт, дакле у вјечност, а испред освајачког насиља – хоризонтално – у простор, у расијање, дакле у *шућину*. И оним страхотним јамама – у земљу – у *дубину*. Зато се може рећи *да су Срби више народ у времену него у простору*“ (Ного 2003д: 312). Ову доминантну временску линију ефектно прати и дужи део вербалне конструкције у поменутој дуалности праваца.

Поверење строгом облику задржано је и у наредној збирци *Недгемано Око*, додуше ван правилног груписања, али са потпуно осмишљеном идејом сонетног градирања и позиционе повлашћености. Три песме лирског језгра триптиха већ су по свом

положају овенчане функцијом олтара,⁷ док је сама песма „Други долазак“ срж те уметнички плодно-носне осе симетрије која окупља семантику оба триптихонска крила – њоме се дозивају пагански слојеви, словенска митологија, национално предање, хришћанство, светитељи.⁸ Својом стиховном структуром ова песма упућује и на иновативно спајање сонетног обличја са њој не тако својственом метричком мером; дуг четрнаестосложни стих правилно је раздељен на седмосложне чланке кроз свих четрнаест стихова.⁹ Удвајању седмераца Ного радо прибегава и у другим песмама, не би ли измирио своју језичку еруптивност и простор задате конвенције; тако и поетички искази као и облици у које су уливени постижу стабилност и чврстину.¹⁰

7 „У њима је отајство, у њима је тајна, од којих ваља поћи у литургијски обред читања“, тврди Стипчевић (2004: 19).

8 „Други долазак је, наравно, Христов, али завршни стихови пјесме сугерирају да се у Христу може препознати и свети Сава по свом шареном, рачвастом штапу и по томе што липовом крсту приступа његово вучје стадо [...]. Пагански национални културни слој пробија у завршном стиху првог катрена [...] и у наведеним последњим стиховима пјесме, а често ће се јављати кроз цијелу књигу као једно од њених митских упоришта. На то упориште се ослањао Растко Петровић; на њему је Васко Попа изградио цио један пјеснички свијет. Ного их не понавља“ (Делић 2003: 75–76).

9 Компатибилност броја слогова у стиху са бројем стихова у песми евоцира једну одлику баладе као сталног облика песме код које важи правило да је дужина строфе пропорционална дужини стиха којим се испева, те на основу броја слогова у стиху добијамо и основне облике баладе.

10 „Тако песник, користећи дужи текстовни простор, увија, утеже у тврђе стиховно платно неретко болну, крхку и ломну садржину својих песама“, закључује Милосав Тешић у раду о разлогу и начину удвајања јампских седмераца на примеру песме „Кенотаф“. Видети Тешић 2004: 157–165.

Поменуће збирке, *На каијама раја* и *Негремано Око*, доводе се у још једну везу на основу положајне равни. Наиме, једини искорак од петраркистичке структуре свих написаних сонета песник је начинио у само четири случаја – два у једној и два у другој књизи. У питању су криптосонети астрофично конципирани, којима се окончавају обе лирске текстовне композиције, што већ одбацује могућност случаја у позиционирању графички измењеног сонетног аранжмана. Прецизније, у књизи *На каијама раја*, уколико песму у форми крста сматрамо средишњом, криптосонет „Увелак“ је на крају прве целине диптиха, а „Крај наметне громиле“ затвара другу целину, односно књигу; у *Негреманом Оку* на крају десног крила лирског триптиха су песме „На Калемегдану“ и „Дело твојих руку“. Нећемо избећи питање зашто баш на завршном месту, било целине било књиге, стоје скривени сонетни облици, као и какав ефекат се тиме постиже? Како је поентирање иманентно сваком крају, па тако и збирке, можда је управо најефикасније било употребити структуру у којој се то и графички постиже. Премда по римовном склопу очитују интенционално поигравање или, пак, петраркистичку структуру,¹¹ семантика ових песама разлива се у шекспировском маниру. Тако крајњи дистиси сва четири ова сонета, у већини и визуелно маркирани увлачењем реда, концентрују суштинске песникове исказе у вези са личним и колективним ситуацијама исписујући свеопшту поетику страдања:

11 „Увелак“ aabbccddeebbf; „Крај наметне громиле“ ababcccdedeff; „На Калемегдану“ ababccdefgfg; „Дело твојих руку“ ababbabacdcdcd.

Крај наметне гомиле читај кад озго сине
Здѣ лежи грешни дијак рашовић од старине

Дело твојих руку шта је Свевидећи
Ако га не гледа Око Недремано

У венцу сонета поменуће песме елегичне тематике и трагичног тона¹² испеване су епским десетерцем усклађеним са народним мотивима („Увелак“) и симетричним четрнаестосложним стихом („Крај наметне громиле“), док су потоња два криптосонета метрички уједначена симетричном дванаестерачком мером одјеци молитвеног обраћања, што је, увиђамо, адекватно задобијеној позицији завршног акорда књиге.

Полазећи од Ногових експлицитних референци управо можемо сагледати колику заиста улогу има избор метра у његовим сонетима и шта се њима постиже. Кад се већ писање (као „апшење речи“) приклонило сонетном калупу, једнообразност је надокнађена метричком варијабилношћу. Тиме је ипак донекле омогућено да стиховима дамара ритам осећања. С друге стране, активирањем појединих традиционалних стихова, од шест па све до четрнаест слогова, песник асоцијативно призива многе српске поете и нашу епску свест. Прва његова песничка књига сонета *Безакоње*, из 1977. године, метричка је ризница наспрам структурне

12 „Ногово песничко осећање света као трагички озарене драме у којој је све у некаквој симболичкој вези са свим другим, [...]“, истиче Светозар Кољевић у поговору књиге *На каицијама раја*, „[...] најбоље се види управо захваљујући ономе што је овим песмама заједничко, а то је њихова сонетна форма. Јер сонет је, не заборавимо, још од својих прапочетака био у знаку дозивања овоземаљске лепоте с оностраним светом“ (1994: 69–70).

униформности петраркистичких сонета. Чак се и поједини стихови користе са различитом чланковитом сегментираношћу или у комбинацији са каталектичким обликом. Тако је песма „Доме бивши доме“ испевана у правилној алтернацији шестерца и каталектичке верзије; песме „Док раде инструменти“, „Сијамски близанци“, „Док пахуљице лете“, „Мада узалуд све је“, „Идем у калуђере“, „То изгубљено сопство“ у четрнаестерцу од два седмосложна чланка, па тако песме у седмерцима „Мајка ми ниси“ и „Кад ђаво тикве сади“ могу бити пример стиха скраћеног на један одсечак; песма „Твоје се тужбалице ко успаванке чују“ правилно комбинује дужи четрнаестосложни стих са својим седмосложним чланком, уз три одступања; песма „Зрело жито вилов доле босиоче плави“ исто од четрнаест слогова, али трочлано сегментирана на 4+4+6. Молитвеним тоном последња поменута песма најбоље од свих у књизи илуструје антитетичност жељеног окружја и суровог света у којем смо се затекли. Стиховној подељености у овом сонету, симиларној тужбаличком дванаестерачком стиху, усаглашена је и унутрашња композиција по којој сестет, иако графички у два терцета, можемо посматрати као целину повезану три пут поновљеном речју *сiас*.

Ево горе бели живци старо иње душе
Спасите ме хлорофили да ме не избуше
 Ласер зраке у прецизној шаџи мафијаша

Ако ишта може спасти бесловесност ваша
 Ако спаса више има овој црној глави
 Златно жито и коприво босиоче плави

Песник њоме уједно и оправдава употребу строгог оквира предочивши могућност да се поетским средством не пристаје на рушилаштво вредности и одбацивање конвенција; „чврстина песничког облика за Нога је била начин у којем је он видео могућност чврстог окупљања свог бића, као што је некад без поезије у детињству и завичају било окупљено“, запажа Кољевић (1978: 253). Дакле, сонетни облик не само да је мера пројектовања интимних превирања и актуелних збивања, него је и сопственим нормама у функцији опонирања тематици безакоња и расточеног живота. Отуда потреба за именовањем облика, за подсећањем на конструкциону матицу као персонификацију читавог поетског делања („О ковитлаци безакоња / У законима тих сонета“, „Само да рикне гром из шума / Кад и поента из сонета“, „У строги ритам у стих шкрти / Смрт је код куће у сонету“, „Смрт кротко пева из сонета“, „Дим весео сонет пише“); као и потреба да се нагласи, стиховима и у есеју, дефинитивност сонетне форме и смрти на коју се мора пристати, „да је сонет некако њен природан облик, да дефинитивна, задата, слеђена, укочена и досуђена форма пјева људску досуђеност и дефинитивност и да се смрт у сонетној форми осјећа као код куће“ (Ного 2003в: 307). Дакле, тематско усмерење је сасвим далеко до некадашњег култа љубави, песник своје сонете управо тако „уздиже ка откривеном врхунцу или, можда тачније, ка стубу на којем се читав један пјеснички микрокосмос држи“, како сам тумачи развој сонетне тематике после романтизма (Ного 2003а: 202).

Збирка сонета *Безакоње* особена је и по преплету песама дужег и краћег стиха, а таквим контрастирањем, примећује Никола Кољевић:

Ного је открио и могућност контрапункталног певања у „два гласа“ на исте теме. У сонетима кратког стиха то је детиње једноставна и певна инкантација којом се и најтеже трауме могу, као у поменутом сонету, осећајно заоблити и исцелити лирским мелемом нежне попевке или успаванке. А кад сонет почне четрнаестерцем попут оног свечаног: *Тај ѿамјан боровине ѿа смола заборава (Идем у калуђере)*, онда Ногова песма добија драматичну скалу тонова зрелости, и из ње се помаљају искуства једног сложенијег света (1978: 261–262).

И сам песник, али и критика, највише су акцентовали десетерачки потенцијал¹³ у сонетном обручу. Јасно је да ова копча није иновативан изум; примера ради, а таквих је много, подсетимо се давно написаног циклуса сонета „Ох“ Јована Илића из 1848. године као показатеља сраслости страног облика са домаћим стихом у складу са идеологијом и духом периода у којем су испевани. Одабиром епског десетерца за своје сонете, осим што употпуњава стечено значење стиха, песник другује са претходницима: „Свака је употреба традиционалних пјесничких облика нека врста цитата: употребљавам оно што су моји претходници или преци употребљавали, и тиме као да их цитирам, а у најмању руку својим избором упућујем на њи-

13 „Десетерац је пракалуп за српску осјећајност, истовремено пећински изворан и културно високо стилизован стих наше велике рапсодије. На десетерцу, или отклону од њега, стоји читава наша поезија. Десетерац, то су плућа српске поезије – а има и оних који на шкрге дишу“ (Ного 2003д: 323).

хов избор. Бирам као и они, значи ја сам с њима“ (Ного 1995: 145). Песнику је епски стих подсетник на нашу националну ризницу; он је отклон од заборавања предачког пртљага. А да би начинио иоле приметан помак у историјату сустицања два традиционална облика – сонета и десетерца – он их боји атмосфером данашњице, актуелним догађањима која рефлектују осећање епохе. „Написати сонет у десетерцу, али и да је сонет и да је десетерац и да се нас данашњих тиче“, тај идеал је требало досегнути (Ного 2003г: 289), таквим калемљењем да „хартину прогори“. Тиме се Ного већ не би могло порећи активно делање у смеру иновација, као ни занемарити још један вид сагласја лирског и епског принципа. Међутим, од 25 песама у *Безакоњу*, само је један сонет у асиметричном десетерцу „Рашта болан оде у хајдуке“, у коме се техником колажа огледа наша књижевна прошлост у ововременом тренутку. Колико су Његошеви стихови у контексту десетерачког наслеђа и драматичности нашега доба тада били песнику лирска парадигма, толико ће се деценијама потом укрстити стихови Рајка Ного и Стевана Раичковића у сонету „Будница и успаванка“ објављеном у *Негрманом Оку* 2002. године. Ного, наиме, остаје веран поступку стиховног дијалога са претходницима, како би цитатношћу, метричком и обликовном, указао на оне који су у његовој поезици добили повлаштено место. Сонетни венац групе аутора настао по идеји Саве Бабића,¹⁴ у којем је Ного добио место уз магистрал, представља вид посебног прегнућа у досезању јединственог песничког венца, вид песниковог све-

14 Видети часопис *Књижевности*, Београд 1996, бр. 3–4.

дочанства о животу облика и његовој флексибилној примењивости.

Литература

- Делић 2003: Јован Делић, „Лирско језгро“. У: Рајко Петров Ного, *Недремано Око – шријих*. Прир. Новица Петковић. Београд – Врбас: СКЗ, 73–78.
- Кољевић 1978: Никола Кољевић, „О Петровићу, о Ногу, о Бећковићу“. У: *Иконоборци и иконобранишљи*. Београд: Нолит, 228–294.
- Кољевић 1994: Светозар Кољевић, „О дозивању речи“. У: Рајко Петров Ного, *На каијама раја – венац сонета*. Београд: СКЗ, 59–70.
- Ного 1995: Рајко Петров Ного, „И немаштина је баштина“. У: Александар Јовановић, *Порекло њесме – девет разговора о њезији*. Ниш: Просвета, 139–154.
- Ного 2003а: Рајко Петров Ного, „Сонет и поеме: облик и смисао“. *Есеји*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 191–214.
- Ного 2003б: Рајко Петров Ного, „Оцвале примуле: тле и традиција“. *Есеји*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 215–231.
- Ного 2003в: Рајко Петров Ного, „Позни сонети: одломак о Раичковићу“. *Есеји*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 290–308.
- Ного 2003г: Рајко Петров Ного, „Пораз је родно мјесто наше духовности“, разговор са Николом Кољевићем. *Кришике*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 285–291.
- Ного 2003д: Рајко Петров Ного, „Све питајући један за другога“, разговор са Слободаном Зубановићем и

Михајлом Пантићем. *Криџике*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 310–330.

Петковић 1984: Новица Петковић, „Лично и предачко искуство у поезији Рајка Ного“. У: Рајко Петров Ного, *Зимомора*. Београд: СКЗ, 151–173.

Поповић 2004: Ранко Поповић, „Три могућа читања *Недреманој Ока*“. У: *Рајко Пејров Ного, њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 247–255.

Стипчевић 2004: Никша Стипчевић, „Храм Рајка Петрова Ного“. У: *Рајко Пејров Ного, Песник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 15–23.

Тешић 2004: Милосав Тешић, „Ногови јамби на расклапање“. У: *Рајко Пејров Ного, Песник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 157–165.

Sanja Paripović Krčmar

RAJKO PETROV NOGO'S SONNET POETICS

Summary

Rajko Nogo uses the sonnet “as a riverbed for the river of poetic sensibility”, and a means to unite his destiny with the suffering of the people, to universalise his existential endangerment by symbolically depicting the horrors of the previous century and the present. The sonnet is not merely the projection measure of intimate struggles and recent history, its own norms function as an opposition to the motifs of lawlessness and a disjointed life. In Nogo's poetics of the sonnet we don't discern a strategy of “tightening” the expression into the sonnet form, but a well thought-out

strategy of the form's artificial function across a period of time. The content aspect and spatial position of the sonnet represent novelties that mirror the forms continuous life. In Nogo's poetry collections, metric variability compensates for pattern repetition, by activating traditional verse forms (from six-syllable to fourteen-syllable lines), evoking associations for many Serbian poets and our epic consciousness.

VII

Зорана Опачић

Учитељски факултет Универзитета у Београду
zorana.opacic@gmail.com

ДВА ДЕТИЊСТВА У ПОЕЗИЈИ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У раду истражујемо однос различитих позиција лирског гласа у поезији Рајка Петрова Нога о детињству, која проистиче из два искуства одрастања, властитог (која полази из одраслог доба и заснива се на сећању) и оног другог, у ком се пева из позиције недораслости, а намењеног младим читаоцима. У својим песничким збиркама од *Зимоморе* до *Јечма и калониера* лирски глас пева о добу које је неповратно нестало, па га призива као своју базичну тачку. Певање се заснива на дубокој рањености због нестанка породичног уточишта, осећању обездомљености. Ненавикао на топлину, лирски јунак себе описује аутоиронијски, као *зверчицу, брђанској койилана, жушнокљунца*. Завичајни простор (Пешов До, Борија, шума, планина) сагледава се као аркадијски, испуњен светлошћу, топлином и опонира потоњем осећају егзистенцијалне хладноће, скрајнутости. Лирски јунак свестан је да је једини повратак детињству могућ у језику, те га, као у митска времена, певањем отеловљује („Човек се враћа кући у домовину речи“).

У поезији намењеној најмлађима, насталом упоредо са збиркама за одрасле, пева се

из перспективе детета заштићеног породичним кругом. Ного у више наврата указује на јединствени дух своје поезије о детињству. Осећање света првог и другог лирског јунака је зачуђујуће сродно: они оспоравају правила света у који улазе, покушавајући да успоставе у том свету поштовање и властити простор слободе. Сlike детињства испуњене су топлином, само што је у првом случају она та за којом се чезне, а у другом она из које јунак хрли у спољни свет. Зато можемо рећи да без обзира на удаљеност песничких позиција у поезији Рајка Петрова Нога за читаоце различитих узраста, прва најављује другу, друга се наслања на претходну, а обе се виде као стране истог песничког лица.

Кључне речи: детињство, завичај, кућа, породица, мотив Аркадије, ојезикотворено и несвесно сећање, обездомљеност, бунтовни песнички субјект, песме за децу.

Певање Рајка Петрова Нога о детињству заснива се на својеврсној противречности. Она проистиче из чињенице да се у поезији овога песника о детињству (и са њим сродним сликама дома, породице и завичаја), јављају два песничка гласа која заузимају сасвим различите песничке позиције. Различитост певања проистиче из два искуства (и времена) одрастања. Један припада бившем дечку, а други пева из дечје перспективе. Или, прецизније, песме о изгубљеном детињству засноване су на сећању, и пева их лирски глас који детињство опсесивно призива, реконструише, а затим митизује, преноси са личног на општи план. Песме за децу певају се, како смо рекли, из детињства. Оне

садрже специфичну „нарогушеност“ недораслог лирског јунака према свету одраслих, који оспорава наметнути му систем правила и покушава да се избори за властито поље слободног делања. Њих ствара онај који покушава да изнова, а у другачијем кључу и околностима сагледа детињство неких потоњих генерација.

У напомени песничкој збирци *Планина и њочело* песник казује важну реченицу: „Уосталом, једну књигу пишем“ (Ного 1978: 147). Ако он сам експлицитно сведочи о јединству свог песничког опуса, онда диспаратне слике детињства треба видети као део једне песничке поетике. У време збирке за децу *Родила ме њејка коза* (1977), Ного пише аутопоетички есеј „Нешто као поетика“¹ у коме указује на сродност певања за децу и одрасле: „...између моје тзв. озбиљне поезије и ове моје ‘неозбиљне’ и за дјецу не треба да буде великих разлика. Сви моји тзв. опсесивни мотиви и тзв. архетипске слике, дакле, имају ту и те како шта да раде, само их треба прекодирати и из једног инфантилног и искошеног угла артикулисати. Поезија за децу није толико наивна да не би била озбиљна, њена неозбиљност је само дубља мудрост...“ (Ного 1982: 42). Зато, без обзира на удаљеност песничких позиција у поезији за читаоце различитих узраста, на моменте прва се ближи другој, друга наслања на претходну, а обе се виде као стране истог песничког лица.

1 Есеј је објављен у часопису *Умјетности и дијете* (Загреб, 1976, год. VII, бр. 47, стр. 27–29), и затим у часопису *Детињство* (Нови Сад, год. VIII, бр. 1–2, пролеће–лето 1982, стр. 41–43). У раду се служимо наводима из *Детињства*.

Дечак из Виловој дола

Књижевна дела о детињству сведоче о „потреби одраслог који пати од своје метафизичке бездомности да успоменама поврати детињство“ (Ewers, Hans-Heino, према: Тропин 2006: 26). Од своје прве песничке збирке *Зимомора* (1967), преко *Зверињака* (1972), баладе *Лазарева субота* (1989), триптиха *Негремано Око* (2002), па до *Љосе / лирске прозе Јечам и калојер* (2006) Ного поступно и систематски реконструираше оно што је неповратно нестало: време свог одрастања, ликове својих родитеља, завичайни простор. Упорно варирање мотива изгубљеног детињства има свој дубоки разлог: „Понављање има задатак поновног отеловљења, реактивирања, поновног оживљавања. Оно уткива прошлост у садашњост, оно оприсутњује кроз перфоративни чин рекурса“ (Асман 2011: 302). Потпуно је јасно због чега за песника детињство има такву важност и због чега је у сећању нераздвојно увезано са завичайним сликама. И једно и друго изгубио је већ у узрасту од десет година, када се, после смрти мајке, а затим и оца, нашао у сиротишту – када је *избачен* у свет на најтрауматичнији начин² („хоћемо ли на свијет,

2 Мајка Стана, чак седамнаест година млађа од супруга, после тешке болести, према биографима, али и мотивима песама, извршила је самоубиство ножем, кад је дечак имао девет година. Иза ње није остала ниједна фотографија. Сахрањена је у кругу болнице и не зна јој се гроб. Неколико месеци после мајчине смрти дечак је провео код стрица у Банату, и молио оца, иначе преког и ћутљивог, да га врати кући, у Борије. Тамо је затекао младу жену „са осмехом кривца“ и брата, који је морао да за кратко време преузме на себе све послове око куће и стоке. Измењена и невесела породична ситуација није дуго трајала. Отац

нико нас питао није, / тијело се ово svelo несретним свијетом вије“; „Рајковање“, Ного 1978: 16).

Рани излазак у свет из породичног окриља (у коме фигура оца Петра/Пеша и мајке Стане имају сасвим различиту емотивну важност) значи, такође, да та сећања нису могла бити нарочито подробна, а да су наједном добила важност самоодређујућег упоришта.³ Сећање је за дечака постало једино што му је, у новим, драматичним животним околностима, говорило ко је, и одакле је („Не били се нашао, изгубљен“; Ного 2006: 85). С временом, сећања се осипају, а аутор се упиње да их сачува, пошто она јесу *кичма* његовог идентитета⁴ („Стоји ли изван света / убоги онај дом? // Синија крај огњишта / и на њој хлеб и со, // постеља – у постељи / топао сан детета, // ако је бивши дечак /

умире а десетогодишњи дечак послат је у сиротиште у Требињу (Стојановић 2013: 8–36).

3 Због тога, и поред тенденције да се пева о „блиским стварима“, о несталој присности дома, у неким песмама види се сва оскудност тога сећања. То показује Новица Петковић на примеру песме, „Ствари које смо волели“, наводећи да су елементи несталог кућног огњишта исувише „апстрактно стилизовани“: „Тако мало своје и доживљено, и тако много туђе и споља виђено“ (Петковић 1990, 60).

4 Колика је важност детета одраслог у сиротишту да пронађе своје порекло на најбољи начин сведочи роман Гроздане Олујић *Дивље семе* (Београд, 1967). У овом роману показује се обескорењеност појединца који не може да изгради свој идентитет на основу празнине пошто не зна ко је, ни одакле потиче. Карактер девојке Лике, ратног сирочета, хладан је, деструктиван, садистички, искривљен трауматичним искуствима из сиротишта и суровошћу васпитача. Једина њена опсесија је да нађе траг о сопственом постојању, али га и поред свих напора не налази. Дезинтеграција њеног идентитета постакнута је и различитим именима које јој додељују у сиротишту из бизарно-практичних разлога, ради лакшег распознавања.

у свету нестао?"; „Изван света“, Ного 1972: 49). У певању се очитује снажна потреба да се из магновења спасе свет „са ивице несјећања“ (без обзира на релативну узалудност тих покушаја), односно да се сећања понављањем фиксирају и конзервирају („О како диван јер узалудан / напор је мојих прстију / тај блиски мир да ухвате, / у шкољку да затворе“; „Ствари које смо волели“, Ного 1978: 38). Алаида Асман разликује два модела памћења, ускладиштена у телу и језику, односно две врсте сећања: она ојезикотворена, свесна, опредмећена у језику и она нефункционална, ускладиштена у несвесном, која се не могу контролисати.

Само мали део наших сећања језички је обрађен и образује кичму имплицитне животне повести. Највећи део наших сећања, да то изразимо Прустовим језиком, „дрема“ у нама и чека неки спољашњи повод да буде „пробуђен“. Тада човек одједном постаје свестан тих сећања и она још једном постају чулно присутна и могу се под одговарајућим околностима изразити речима...

Чаробни штапић тих сећања ми не држимо у својој руци, јер сами нисмо агенс већ медиј тих деловања (...). Због тога није лако прићи том „сети ме“ памћењу: сећања похрањена у њему не можемо једноставно призвати, већ морамо да чекамо да се она сама јаве (Асман 2011: 23 и 153–154).

У интеракцији са одређеним пределом, предметом, ликом, она „с болном наглошћу продиру у свест“ (Исто, 160). Тога је свестан и сам песнички глас. Кроз читаво песништво видљива је потрага за „окидачима“, за *нейронађеним враћима* сећања:

Слепа и у несвести материја спава,
сја првотна плавет претпотопскога лета,
о магло мог детињства, жиласта и пребела,
(„Земљина тежа“)

у маглинама прапочетка, (...)
само је ехо бившег сјаја
са несећањем што нас веже („О даждевњаку“)

*Сећајући се немо, итражимо силни заборављени језик,
изјубљени крај сјаза у небо, неки камен, неки лисци,
нека нејронађена враћа* (Ного 2006: 41)

Осећај заштићености који је имао у раном детињству јавља се једино у сну⁵, о чему се пева у песмама „Обли златни врх Лелије“, „Сан“, у „Балади о коприви“, *Јечму и калојеру*. (У поезији за децу сан, видећемо, има сасвим другу конотацију.) За разлику од доминантног тона пркоса, бунта, помену-те песме испуњене су нежношћу и сетом, *злајне*. Идиличан тон којим се пева о ембрионалном стању „влажне тоpline и модре паучине“ даје мотиву прекинутог детињства статус и значење Аркадије: „преовлађујућа емоција у књижевним обрадама овог мотива јесте носталгија (*Heimweh*), чежња за завичајем, али и, шире гледано, за било чиме што је временски и/или просторно толико удаљено да се може посматрати као заувек изгубљено“ (Тропин 2006: 8). У *Јечму и калојеру* лирски глас истиче осећај безбрижности и заштићености у детињским данима: „Онако како смо и ми (...) безбрижно и расипнички ведро, управо згубидански трошили своје вилиног коњица осунчане дане. Како је тада

5 Мотив сна често је тумачен (уп. Јовановић 2003, Делић 2004, Хамовић 2004).

све било јасно. И присно. И ушушкано“ (Ного 2006, 24). Некадашњи дечак памти чулне опажаје, па у поменутиим делима оживљавају мириси, боје, пејзажи раног детињства (мирис сена, разног биља, житна поља): „У мирису кадуље душа куће почи-ва“ (Ного 1990: 31). У песмама „Обли златни врх Лелије“, „Исто је сунце сјало“ из *Лазареве субоше* и у *Јечму и калоперу* аркадијско време карактерише *обасјаноси* која проистиче из емоционалног става према изгубљеној Аркадији („У сну сам, ваљда. Лак. Свјетлошћу окупан. Около пљуште звијезде“; Ного 2006: 69). „Чудна је та светлост која допире из прошлости“ (Марковић 2013: 5). Насупрот светлости/топлини, време бездомности испуњено је тамом/хладноћом, а свет се опажа као пуст, испражњен, *зимоморан* – „Је ли иком ноћас као мени хладно“ („Крај пута“, Исто, 31). Позиција заштићеног детета мења се у маргинализовану, што се исказује већ самим насловом песме – песнички субјект своју позицију не види *на* путу, већ *крај* њега.

„Ного онеобичава и обогаћује старе митске мотиве Еуридике и мртве драге комбинујући их: функцију вољене жене преузео је завичај, а завичај је пресељен у *доњу, у кућу необичну*“ (Делић 2004: 86). Лирски субјект призива завичај из непостојања, као Орфеј који је, вођен својом великом љубављу према Еуридици, сишао у доњи свет („Зато те у доњој / у кући необичној / из смрти дозивам // мој завичају / моја Еуридико“; „Орфеј и Еуридика“, Ного 2003: 9).⁶ Но, „Итака је потонула у Хад“ (Делић 2004: 86) – нестали свет се, као ни Еуридика, не може врати-

6 „Завичај у подземљу, завичај као Еуридика, повратак у завичај као пут у свијет мртвих да би се из њега изнијела пјесма,

ти, него се мора изнова створити.⁷ Стога се сећања из несвесног и сневаног преводе у језичке слике, и тиме оваплоћују („Сећања су лабилна све док се не екстернализују и не фиксирају у екстерним складиштима“; Асман 2011: 61). Задржавајући улогу митског јунака, лирски јунак ствара свој завичај и дом у песми:

кад те туга свлада, (...)
бесмислене речи изговарај, залај – (...)
док тио изіовараи, ти иіоново стівараи

(„Шаша“, Ного 1978: 40; подв. З. О.)

Сусрет с бившим собом, детиња шумо моја,
кад именових: (...)
као некад, док именујем, ја завичајем владам,
као некад лепо ми је док ме облива језа

(„Земљина тежа“; Ного 1978: 48; подв. З. О.)

Човек се враћа кући у домовину речи
А реч уназад ходи у постојбину бола

(„Кенотаф“; Ного 2003, 35; подв. З. О.)

Процес реконструкције *иіоіоноулоі* хронотопа среће опстаје кроз целокупно стварање песника, баш као што не јењава ни осећање бездомности лирског субјекта, већ се, напротив, појачава и шири на општи план. То видимо из исказа поводом *Леч-*

односно шака жара – није ли то потпуно обртање мита о Орфеју, потпуни преокрет свијета?“ (Делић 2004: 86).

7 И песма „На Каракају“, граничном прелазу између две српске државе, оној која је везана за личну прошлост и оне у којој живи своју садашњицу, садржи мотив контакта са светом мртвих. Она се види као „несигурна граница два свијета“, „прелаз преко воде, са овога на онај свијет“ (Делић, исто).

ма и калопера: „Ову књигу сам писао целог века, 50 година и једну зиму. (...) То је писало сироче – а што смо старији све смо већа сирочад – које је нашло језик и у језику утеху“ (Вуковић 2006). Процес прекодирања несвесног у свесно – па затим у песничко – видљив је и у чињеници да су слике детињства са сваком збирком конкретизоване новим мотивима (*Лазарева субоџа* и *Јечам и калопер*). Са друге стране, живе појединости сећања у каснијим збиркама могу сведочити и о допунској фикционализацији. Сећања на детињство су „подложна накнадним разградњама и доградњама, тумачењима која се временом мењају и све више удаљавају од изворних осећања каква смо, као деца, имали прилику да доживимо. Са детињством је помало као и с временом“ (Марковић 2013: 5). Стварање надраста сећање и уткива се у њега: „ова сећања са саме границе несећања нису могла бити тачна“ (Ного у: Вуковић 2006).

Фигура мајке има кључно место у Ноговим сликама детињства. Мајка се изједначава са *кућом/домом*, а време њеног живота је *злајно* време „вјечног календара“. Однос мајка–син лирско је језгро Ногове поезије, а у *Невременом Оку*, указује Делић, добија и религиозно значење: „тема Богомајке неодвојива је од теме мајке, односно тема Христа од сина, па се Богородица и Христос преносе у емотивно језгро пјесничког субјекта и у само срце његовога интимног свијета“ (Делић 2004: 84). Мајчина болест знак је нарушавања породичне равнотеже и представља се метафорички, *напињањем* куће у песми „Листови вјечног календара“: „Разбољела се наша мати /и нагнула се кућа стара / и тако поче

опадати / лист по лист вјечног календара“ (Ного 1990: 19). Опадање листова календара сведочи о истицању мајчиног времена и разградњи породичног простора. („Не грије нас више са лончића пећ / наша мати жалосна обољела већ“; „Балада о ножу“). У *Јечму и калойеру* бивши дечак сећа се ноћи у којој га је пробудила очева прилика како се свађа са иконом свеца. Посредовани управни говор и удвојена перспектива, очева и синовљева, ефектно показују преплитање сна и јаве и слутњу извесне пропасти породице: „отац се час моли, час на свеца издире. Стар сам. Уморан. Сад им се и мајка разбољела. Ја их немам коме до теби оставити. Претварам се да спавам. По капцима и око срца ми се мрзне снијег“ (Ного 2006: 61).

Мајчина смрт представља коначни прекид детињства. То је тачка у којој се време зауставља. Од тог тренутка почиње нови период дечаковог живота („Страх нам за врат лијева злом одише зрак“; „Балада о сирочади“), а траума покреће раслојавање временских планова у певању: „Од тада си расцијепљен на онога који пати и овога који се сјећа“ (Ного 2006: 41). Њен лик је ишчезао и дечак га не памти („Наша мајка је у сјенци. Не видимо јој лице. Само руке“; Исто: 49), али се утиснуо у чула: она постоји у сенкама, обрисима, кретњама, у пропламсајима кандила иконе („Са иконе бјецне материна сјен / из таме нас лецне далек јецај њен“; „Балада о сирочади“). У песмама се обично описују њене кретње, глас („Мати је причом врт умивала“; Исто: 72), кућни послови („Мати мјесечину уводи у стан / и у брдо нити чунак распеван“; „Успаванка“). Чула памте њене нежне додире („У једној руци мати носи

крављачу. У другој тебе на прсима“; Ного 2006: 71), а најчешће се помиње мотив мајчиних руку („Обли златни врх Лелије“, *Јечам и калоџер*).⁸ Постоји још један разлог за појаву овог мотива. А он је везан за дубоку трауму, мајчино самоубиство ножем, који јој је, по сећању, додао сам лирски јунак. Лични, иако невољни, удео у породичној трагедији с годинама прераста у опсесивни мотив („Зашто ти је све чешће онај нож пред очима. Велики оштар нож који си јој додао. Да дувана искрижа. А у присјенку – јер дјеца знају – свитнуло ти је шта хоће“; Ного 2006: 85; „На поду је мајка а у мајци нож“; „Балада о ножу“, Ного 1990: 21).

Према оцу лирски јунак гаји противречан однос који осцилује од горчине и разочарења, гнева до љубави и сажалења. Отац је ћутљив, далек, прек, намргођен – и стар. Ипак, он је једино што им је од породице остало. „Залеђених бркова, у шал умотан, наш је отац све више на остарјелог вука личио“ (Ного 2006: 26). Непуна година коју су са њим провели појачала је у дечацима страх и језу од претеће будућности: „Наш је отац Петар колиба нам дом / (...) кроз бацу ће ђаволи и на прозор крт / ћаћу нико не воли ћаћа воли смрт // језу стреса шума шуми вјетар плах / гдје је мирис рума гдје је татин дах“; „Балада о сирочадима“, Ного 1990: 24). Лирски јунак са мешавином туге и разочарења сећа се очеве смрти и сахране. Очевом смрћу престаје да постоји

8 Петковић указује да је мајчин лик добио митско-религијске ознаке у песми „Лазарева субота“. „У тој, мислим, кључној песниковој слици мајка која га, према обичају, у праскзорје буди приказана је како из суботе (Лазареве суботе) изаткива цветну недељу“ (Петковић 1990: 50–51).

дом; он се измешта из стварности и сели у свет сени („Под земљицом Петар на небу му дом“). Наступа време таме – *зло вече* („Била једном кућа и у кући ми / свијетом се просусмо – кров нам иструли“; „Балада о ножу“).

Стварност у коју улази је више него страшна. Песнички глас пева о својој дубокој рањености због нестанка породичног уточишта („кад сам ломна сенка, кад сам само дијете, / ја, нахоче“; „Крај пута“, Ного 1978: 31), ужасима сиротишта („У кревету гвоздењаку памтиш ли нас / сиротиште / Невесиње-сиње-иње остављени ждрали пиште“; Ного 1990: 30) и затим туробним данима у интернату („прозукли дани моје младости / с окусом сиротињства (...) / у блату, с интернатом сасвим у позадини“; „Повуците ме за консеквенцу“, Ного 1972: 29).⁹ Иста трагедија сручила се и на његовог старијег брата¹⁰ који је, због тежине животних удара, прерано огрубео, повио се, онемео у својој муци: „А осим Пејова дола, камења, / нешто шуме, / имам и једног брата, / повијених рамена, мрког, угљениса-

9 У песми „Клетва“, из циклуса симболичког назива *Без крова*, присутан је гнев према онима који су га коначно обескућили – земљацима који су продали његову кућу („Никада нећу опростити Борјанима / што ми дигосе кров са главе / па протуреном кроз небеса / свијетом ходим / као какав обескућен пуж / дуж неке клупе у парку / чест подстанар и гост. / (...) па, не продаје се бабовина тек тако / – за смотак папирића – толико тежи и очев зној“; Исто: 27).

10 „Мој брат је за та неколика месеца напречац сазрео. Чујем како се пригушено препире с оцем, нарочито кад се Пешо спрема да иде у варош. Радован му сакрива документа у страху да ће нам, венчањем, ону жену привести као маћеху. Пешо се није оженио него се напречац разболео“ (Ного у: Стојановић 2013: 34–36).

на. / Заборавио је говорити“; „Брат“, Ного 1978: 29). Браћа обједињена заједничком муком разумеју се без речи, а скривена нежност између њих открива се једино гестикулацијом: „ко би то као он озбиљно, тврдо, на поздрав / дигао малу шаку // у којој згњечи све њежности, / све ријечи“ (Исто).

Несоцијализован, диваљ, груб, ненавикао на топлину и пажњу, подоста киван на своју судбину, лирски јунак себе описује аутоиронијски, као *зверчицу, брђанскої койилана, жуџокљунца*. Искуство „недужно нумерисаног“ наочета, које не зна „за другу топлину до ватре / цигарете“ („Рајковање“; Ного 1978: 15) чини доминантни мотив певања. Нелагодност коју осећа у *џућем* свету („и сада поново не знам како се оно хода / (...) са срховима жалосних нелагода“) пореди се са оном коју показују „плахе зверке“ („Суша“, 1978: 21). Гоњен страхом и нагоном за самоодржањем („Издржи, издржати мораш, младости непожељна“), неприпадајући субјект („који не бјесмо никад ничије дијете“; „Рајковање“; Ного 1978: 15; „једини пут је: самотан, пешке, и уз матицу реке“ „Мој случај“, Исто: 63) „далек сваком завичају“; Исто: 88; „Кад себе немаш. Кад си странац и сам“; Ного 2006: 64) он мора да успостави одбрамбене механизме и покаже макар и глумљену снагу („О Оче, мален бејак, а правио се важан“; Исто). Стога он наступа пркосно, силовито, покушавајући да се наметне (представља се као „пргав и пријек“, „незгодан“, „неспокојан“, динарски хитрог тела – „Брђански копилан“; „ко стршљен: скврчи, се, засикта, накостреши“ – „Жутокљунац“, Ного 1972: 24–25 и 11), пошто не зна како другачије. Бунтовнички дух који прераста у врсту штита пред светом

најближи је поезији за децу, о чему сведочи песма „А Ви?“ Њен почетни стих: „Што волим кад се сав одједном узјогуним“ (Ного 1978: 84) као да долази из песме „У зâо час и наопако“: „Ја не желим да се свидим / дошао сам да се срдим // (...) Наопако ћу-рак носим / белом свету да пркосим“ (Ного 2003). Најснажнији вид туђинства и одбојности развија се у односу на град, па због тога према њему гаји отпор, али, истовремено, градски простор представља изазов: „За овај град само ме пркос веже, / у њему живим једино из ината“ („Мој случај“, Ного 1978: 63); „Ако можеш, чудо, хајде уништи ме! / Ако ли не можеш – тебе није више. // Граде, кад те срушим (то ће бити скоро)“ („Магла“; Ного 1978: 81).¹¹

Насупрот урбаном, простор који осећа као део себе самог јесте онај завичајни, планински – *заштитни простор*,¹² који се идентификује са несталим домом, и његовим најснажнијим симболом – мајчиним окриљем: „У шуми, као у мајци, од сунца, вјетра, кише и снијега закриљен“ (Ного 2006: 29); „цела се шума из мене испарава“ („Планинска песма“; 1978: 67). Песнички глас осећа чежњу за „чемерним својим горјем“ (подв. З. О.), „густим сањем шуме“: „Шумно борје ме вуче, ма куда да се кренем / Виловом долу, виловном, изведреном, / рад ког ћу у туђини, изгубљен, да увенем.“ („Земљина тежа“, Исто: 48); „Све чешће идем у планине / међу звери, међу крволоке“ („Међу зверима“, Ного 1972:

11 Простор града је простор материјалног, пролазног, демонског, застрт маглом: „сад, док влада Њено Величанство Глина, / кога бога тражиш – овде је бог магла“ („Магла“).

12 „Заштитни простор, насупрот све агресивнијем спољном свету, његова је дубока опсесија“ (Петковић 1990: 58).

20). (Мотив повратка планини и завичају видљив је и у поезији за децу – „Кад дођете на Загорје“, али певан из позиције дечака који обилази очев завичај, Борија; Ного 2003). Сав биљни и зверињски свет песнички субјект види као део себе самог („док слушам шапутање трава / неухватљив дамар лагано док ловим – / огроман сунцокрет ако ми је глава“; „Ево ме опет стисла стара бољка“, Ного 1978: 43). У песми „Пејов до у сјечи“ евидентна је идентификација са бором-вршњаком из поткућнице („двадесет година-прстенова, / колико и у мени“; Ного 1978: 28). Пут у планину стога представља *йуиш* у *йочело*. Као први храм старих Словена, шума прераста из конкретног у митски пејзаж. Пошто се детињство и завичај граде у поезији, они с временом шире своје значење, и прелазе са појединачног на опште, национално: „менталне слике постају иконе, а приче постају митови чије је најважније својство њихова убедљивост“ (Асман 2011: 43). То видимо у песми „Огњиште света“ (Ного 1978: 98).

Глоса *Јечам и калойер* посвећена је сенима родитеља. Лирски субјект враћа се у место свог детињства и подиже споменике родитељима. („Оне што нас вољеше ту земљица покрива / расте зова убога и мирише коприва“; Ного 1990: 31). Трауматска места поседују посебну антејску магију, истиче Асман (Асман 2011: 289). На тим локалитетима отвара се тајанствена капија у неки минули свет, „повезују се простор и време, садашњост и прошлост“ (Исто: 282), нераздвојиве од мајчиног и очевог лика. Подижући им споменике, држећи опело њиховим сенима, лирски субјект још једном покреће сећање, можда најдетаљније: „Једноставно, живим

од сећања да сам имао кућу, и око куће калопер који јединствено мирише, да сам имао Пешов До и Вилон До у којима се жутио јечам-жито, семе племенито. То што их одавно немам, или, још тачније, што они немају мене, одсуством су присутнији. Па да уопштим: ми смо у свету имали дом, али свет нам није дом!“ (Гајић б. г.). Дарујући смирај њиховим сенима, као да заклапа своју велику тему.

Побуна зашћићеної дечијста

Сасвим другачија слика детињства опевана је у збиркама за децу *Родила ме шейка коза* (1977) и *Колиба и шейка коза* (1980). Иако су настајале отприлике у време треће песничке збирке, дакле упоредо са поетиком *обескућеної иужа*, лирски јунак из чије се позиције пева је, насупрот трауматизованом сирочету, збринуто дете навикло на пажњу и бригу уже и шире породице: „Тата каже да сам ждребе / мама вели да сам јаре / за деду сам и магаре“ („Мала раја“, Ного 2003¹³); „Имам тетку сваког петка / с њом не морам бити питом“ („Укинућу разне маме“); „Стрине ујне ах те жене“ („Са родом сам рашчистио“); „Чак и онда када спавам / шћо је сладак када чујем / морам да се измотавам / да се у сну осмехујем“ („Дајем главно за споредно“). Оптимистичка слика света постиже се не само хумористичким тоном, говорним стилем и лексиком дечјег света, већ и формом певања: кратким, римованим стихом, изостанком интерпункције. Све су

13 Наводи песама за децу су према издању Ного, Рајо Петров. *Родила ме шейка коза*. Београд: Просвета, Београдска књига, 2003. (без означених страница).

то карактеристике поезије за децу друге половине прошлог века (по формалним особеностима Ногова поезија најближа је песмама Љубивоја Ршумовића, Драгомира Ђорђевића и других), чиме се она смешта у контекст савремене поезије за децу.

Ако за тренутак занемаримо суштинску разлику у позицији из које се пева, а која се тиче постојања, односно нестанка породице која се о детету стара, осећање света првог и другог лирског јунака је зачуђујуће сродно. То видимо и из чињенице да се стихови из збирки за одрасле варирају у поезији за децу и обрнуто. На то је указала Валентина Хамовић: „Процес је двосмеран: ‘Колиба и дом’ и ‘Док мирише коприва’ биће, у нешто измењеном облику, и са измењеним називима, интегрални део циклуса ‘У Виловом долу’ *Лазареве субоше*, а ‘Жутокљунац’ и ‘Изван света’ ће из друге збирке, *Зверињак*, наћи своје место у Ноговој поезији за децу“ (Хамовић 2011: 252–253.) Оба лирска јунака оспоравају свет у који улазе, наступају превасходно побуњенички, покушавајући да успоставе у том свету властити простор слободе. Као што смо видели, у поезији за одрасле дечак из сиротишта бунтом скрива своју рањеност. Други дечак производ је савременог доба које намеће другу крајност у васпитању – презаштићење деце. Свестан чињенице да је центар породичног свемира, дечак показује бунт усмерен ка превеликој пажњи ближњих. Он узвикује: „Досадно је бити главни / штипају те па те цмачу / (...) Напорно је главни бити / мораш да се измотаваш“ („Дајем главно за споредно“). Осећај неприпадања из песама за одрасле у поезији за децу прераста у тежњу за напуштањем оквира, за ослобођењем. Лирски јунак

осећа се стегнут у координатни систем правила и вредности који треба да поштује („Смислили су за ме ево / где је десно а где лево“; „Доље горе горе доље“) и исказује нескривену побуну: „Чим ујутру сунце гране / мени одмах нешто бране“ („Што не чате моме деду“); „допустите најзад ипак / да на све то стиснем шипак“ („Доље горе горе доље“). Истицање сопственог става, противног ставу одраслих, постиже се рефренским варирањем стихова „Свако иде куда мора (*шреба*) / а ја идем куда хоћу“ (подв. З. О.).

Побуњенички дух није ограничен на подручје песничких мотива, већ представља и поетички став песника. Као и други савремени песници за децу друге половине прошлог века (Радовић и Данојлић пре свега), Ного се бори за успостављање модерног духа. Подручје песме за децу искоришћено је за полемички однос према традиционалној поезији, заснован на сентименталности, кичу. У песми „То не може тако дуље“ критички се наглашава постојање *наивних старих шара* у школским књигама: „Сликовнице и букваре / Ове нове ко и старе / Заузели да их кваре / Лептири и бубамаре // (...) / Зато ђаци и не маре / За читанке и букваре / За наивне старе шаре“. Млади лирски јунак обрачунава се са играчкама, снисходљивим односом одраслих, баналним садржајима које му намењују¹⁴ и обликован је

14 О томе каже: „С времена на вријеме мене је иритирала сладуњавост, извјештаченост и малограђанска сентименталност тих римованих разгледница, тих илустрованих лимунада, препуних лептирова и бубамара, срна и поточића, принцеза и пахуљица што су са официјелним педагошким штамбиљима служиле за дресуру и бескрајно заглупљивање дјеце. (...) То свакако подразумевијева извјестан полемичан однос према ономе

у супротности са моделом детета традиционалне поезије за децу, којом су се промовисали пожељни и непожељни модели понашања. У таквој поезији позитивно су се вредновали послушност и поштовање ауторитета одраслог. Непослушно дете било је приказивано критички, саркастично, иронијским коментарима песничког гласа. Стога побуна лирског јунака Ногових песама за децу има програмски карактер.

У неким случајевима, међутим, бунт проистиче из другог, прикривенијег разлога који показује како Ного добро познаје дечју психологију. Окретање правила на наличје, пркошење свету у песми „У з’о час и наопако“ („ја све волим наопако // наопако ћурак носим / целом свету да пркосим“) не служи да се прикрије страх (као у поезији за одрасле), већ проистиче из nelaгоде и стида што се дечак неком *goйага*: „ја не желим да се свидим / (...) шта ће мени да се свидим / кад од свидим ја се *сџидим*“. Ова песма сведочи о смештању побуњеничког духа у безазленији песнички оквир.

Говорили смо о симболичкој улози дома у песништву Рајка Петрова Нога за одрасле, који је у дубокој вези са осећањем сигурности (циклус „Без крова у Зимомори“, наспрам циклуса „Колиба и дом“ збирке *Колиба и шџејка коза*). Ипак, уместо гвозденог кревета сиротишта, односно оскудног покућства колибице у шуми, соба лирског јунака песама за децу испуњена је играчкама и сликовницама, а сам лирски јунак је несташан, енергичан,

што се затиче, моћ пародијске и ругалачке деструкције“. (Ного 1982: 41).

посвећен игри („Скачем трчим вичем / по вас дуги дан“; „Док дланом о длан“). И док лирски јунак *Зимоморе* и *Јечма и калојера* у сновима живи оно чега више нема, млади лирски јунак из поезије за децу покушава да превари сан и продужи време игре: „Нека љуби друге / што не воле дан / ја времена немам / за досадни сан“ („Док дланом о длан“). У тренутку утонућа у сан тон певања се мења из уобичајеног шаљивог и пркосног у лирски: „Ал ћарлија ветар / лелуја се сан / булке благо машу / ја тонем у сан“. Јунак песама за одрасле жуди за повратком у кућу, док млади јунак поезије за децу тежи да напусти дом због света који жели да истражује. За разлику од неповерења и скрајнутости из поезије за одрасле, лирски глас у песми „Комад неба кора хлеба“ радосно излази из познатих оквира дома: „Никог немам нит ми треба / док сам идем куда хоћу“. Пошто је реч о заштићеном детету, оно нема зазора пред спољним светом, у њему не слуги непријатност или опасност; доживљава га преваходно као радосни изазов. Младог лирског јунака опчињава свет природе („Ржем тако нови језик сричем“), у чему је близак субјекту поезије за одрасле. И зато, када је болешћу везан за кревет, он негодује и чезне за спољним светом: „А напољу клинци / и брбљиви врапци / жути канаринци / кркетави жапци“ („Оздравићу сместа“).

Време када кућни простор за младог лирског јунака има повлашћену вредност је зимско доба. Човек у кући завејаној снегом има појачан осећај *дома* пошто је кућни простор наглашено супротан спољном „не-простору“. Према Башлару, „космос зиме изван настањене куће је (...) једна не-кућа“ (Баш-

лар 1969: 71). За разлику од слике заспалог дечака кога из снега ископавају од сигурне смрти (*Јечам и калојер*), песма „Не може нам ништа зима“ пева се из безбрижне позиције детета удобно смештеног уз огњиште, који се диви леденим шарама на прозору („Не може нам ништа зима / ни мећава што фијуче / кућа пуна правог дима / чекаће нас ко и јуче // а мећава кад задрема / крај огњишта шћућурене / ко да ничег више нема / белина ће да нас прене“).

„Говорити о детињству као да подразумева западање у противречности, укрштање различитих нивоа дискурса“ (Марковић 2013: 5). У поезији Рајка Петрова Нога детињство је, као што смо видели, и носталгично сећање на минуло време и програмски обрачун са традиционалном поетиком. Песничке слике два детињства проистекле су из саввим различитих песничких порива и временских слојева, а опет, карактерише их заједнички дух побуне и обрачуна са светом одраслих. Чињеница да су се исти мотиви, па чак и стихови смештали у збирке намењене и једном и другом узрасту читалаца казује да се се једна слика детињства наслања на ону другу и обратно, да се обе могу сагледати као видови исте песничке поетике. Уосталом, песник каже да *једну књију пише*.

Извори

Ного 1972: Ного, Рајко Петров. *Зверињак*. Сарајево: Свјетлост.

Ного 1978: Nogo, Rajko Petrov. *Planina i počelo*. Beograd: Slovo ljubve.

- Ного 1982: Ного, Рајко Петров. „Нешто као поетика“ . *Де-ињсџиво*. Нови Сад, год. VIII, бр. 1–2, пролеће–лето 1982, стр. 41–43.
- Ного 1990: Ного, Рајко Петров. *Лазарева субоџа*. Балада. Београд: СКЗ.
- Ного 2002: Ного, Рајко Петров. *Негремано Око*. *Тријџих*. Приредио А. Јовановић. Београд: СКЗ.
- Ного 2003: Ного, Рајко Петров. *Негремано Око*. *Тријџих*. Приредио Н. Петковић. Друго издање. Београд, Врбас: СКЗ.
- Ного 2003: Ного, Рајко Петров. *Родила ме џеџика коза*. Београд: Просвета, Београдска књига.
- Ного 2006: Ного, Рајко Петров. *Јечам и калојер*. *Глоса*. Београд: СКЗ.
- Ного 2010: Ного, Рајко Петров. *Не џикај у ме*. Допуњено издање. Београд: Београдска књига.
- Ного 2013: Ного, Рајко Петров. *Заџиџи џо, Рајко. Заџиџи и најџиџи*. Билећа – Гацко: СПКД Просвјета / Београд: Филип Вишњић.

Литература

- Асман 2011: Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*. Prevela s nemačkog Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Башлар 1969: Башлар, Гастон. *Поетика џросџора*. Превела Фрида Филиповић. Београд: Култура.
- Вуковић 2006: Вуковић, Дејана. „Исписао сам породичну причу“ (интервју са Рајком Петровим Ногом). *Вечерње новосџи*, 7. октобар.
- <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:189130-Ispisao-sam-porodicnu-pricu>

- Гајић: Гајић, Radomir. „Da se ne zaboravimo“ (intervju sa Rajkom Petrovim Nogom). *Novine Toronto*, br. 1010. <http://www.novine.ca/intervju/intervju-1010-nogo.html>
- Делић 2004: Делић, Јован. „Два записа о поезији Рајка Петрова Нога“. У *Рајко Пејров Нога, њесник* (зборник). Уредио Хамовић, Драган. Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани, стр. 71–98.
- Јовановић 2002: Јовановић, Александар. „Божји заборав и лековито осећање стида“. У *Ного, Рајко Петров. Негремано Око. Трийџих*. Приредио А. Јовановић. Београд: СКЗ, , стр. VII–XXIV.
- Летић 2007: Летић, Бранко. „Ногова фреска завичаја“. *Зборник Мајџице српске за књижевности и језик*, vol. 55, ад. 3, њтр. 587–593.
- Марковић 2013: Марковић, Миодраг. „Детињство: једна историја“. *Детињство, тематски борј. Градац*. бр. 191–192–193, год. 40, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, стр. 5–6.
- Петковић 1990: Петковић, Новица. „Два Лазара“. У *Ного, Рајко Петров. Лазарева субоџа*. Београд: СКЗ, стр. 47–64.
- Стојновић 2013: Стојановић, Бранко. *Рајко. Илустрирована монографија*. Нови Сад: Православна реч.
- Тропин 2006: Тропин, Тијана. *Моџив Аркадије у децјој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Хамовић 2004: Хамовић, Драган. „Дом у Виловом долу“. У *Рајко Пејров Нога, њесник* (зборник). Уредио Хамовић, Драган. Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани, стр. 25–30.
- Хамовић 2011: Хамовић, Валентина. „Јединство два лирска тока (Још једном о поезији за децу Рајка Петрова Нога“. У *Поезија Рајка Пејрова Нога*. Зборник

радова. Приредио Станиша Тутњевић. Београд:
Десанкини мајски разговори / Задужбина Десанка
Максимовић, стр. 247–256.

Zorana Opačić

TWO CHILDHOODS IN THE POETRY OF RAJKO PETROV NOGO

Summary

This paper deals with Rajko Petrov Nogo's poems on childhood from two basic perspectives: poetry for adults and poetry for children. We were intrigued by the possible level of similarity between different positions of the lyrical voice and different images of childhood, since the poet himself states that differences should be sought more in the infantile spirit and "slanted angle" of his poems for children and less at the motif level.

One of Nogo's obsessive themes in his poetry for adults (from *Winterdeath* [*Zimomora*] to *Barley and Costmary* [*Ječam i kaloper*]) is the recreation of his vanished homeland and family. They are lyrically described by a deeply wounded lyrical subject, deracinated and bereft of his home. The image of childhood is created in an Arcadian manner, as a sunken world filled with light and warmth. The images of the present testify about fear, cold, displacement. On the other hand, the lyrical subject of Nogo's poetry for children is the sheltered child of the contemporary age, used to attention. However, the world experiences of the first and the second lyrical hero are surprisingly similar: they challenge the world they enter into, they present themselves as rebels, attempting, with obstinacy and revolt, to establish respect and their own free space in that world. The distinctive trait of his poetry for children is a serene world image, where the young lyrical subject's defiance appears both a

reaction to his first loves and transposed into a criticism of sentimentality in children's poetry. The poetic positions in Nogo's poetry of childhood for readers of different ages are essentially different and based on dissimilar temporal levels, but their lyricisation of childhood can help view them as various forms of Nogo's poetics.

Бојан Чолак

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

ПРИСУТНО ОДСУСТВО:
ПРОСТОР ДЕТИЊСТВА У ЗИМОМОРИ
РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: У историји књижевности забележено је да тема детињства представља једну од значајнијих у песничком опусу Рајка Петрова Нога. Њена присутност посебно се везује за стваралаштво настало осамдесетих година и касније. У овом раду преиспитује се заступљеност теме детињства у првој збирци *Зимомора* (1967). С обзиром на то да је друго издање објављено две године касније, са извесним изменама које су се тичале пре свега реорганизације циклуса (од првобитна три настала су четири), пажња је усмерена и на њихову анализу. Ради стицања што потпунијег увида у рану поетику Рајка Петрова Нога у разматрање су узимани и песнички текстови о другим књижевницима, превасходно они који су публиковани седамдесетих година XX века.

Кључне речи: детињство, природа, поступак опонирања, пантеизам, активизам, естрадно-побуњенички стихови, меланхолија, уточиште, композиција, реорганизација циклуса.

Проучаваоци дела Рајка Петрова Нога сагласни су око тога да тема детињства представља једну од средишњих у његовом песничком опусу. Већ књижевно-критички прикази који су пратили појаву прве Ногове збирке *Зимомора* (1967) указали су на важност и својеврсну особеност ове теме за поетски доживљај и визију света овога песника. Тако, рецимо, Новица Петковић исписује: „Nogo se [...] враћа svome detinjstvu kao нећем novom, odnosno kao izgubljenom harmoničnom odnosu sa svetom koji je istovremeno i pesnikov projekat. Ova tvrdnja izgleda protivrečna s obzirom na ono što je ranije rečeno. Jer ako je tačno da se u *Zimomori* jasno oseća jedno несрећно, slomljeno detinjstvo, onda izgleda da ne može biti tačno da se u тој истој поезији управо u detinjstvu nalazi idealno rešenje svoga položaja u свету. Међутим, detinjstvo kome Rajko Nogo тежи je transponovano detinjstvo, iz ličnog (koje je slomljeno) оно је уздигнуто до општег, до једног жељеног harmoničnog odnosa sa svetom u себи i oko себе“ (Петковић 1968: 42). Потоњи проучаваоци једно од исходишта оригиналности каснијег песничког опуса проналазиће у успостављању трагичног паралелизма између, с једне стране, личне судбине, и с друге, колективне судбине народа којем припада: „По мери извесне подударности (сеобе, бекство, бескућништво, смрт и погибије) баладични моменти личне и породичне песникове приче пројектују се и на поетску визију колективне историјске судбине, па отуд мотиви и ликови лиризоване епске повеснице делују неупоредиво присно“ (Паовица 2013: IV) и инсистирају на повезаности тематско-мотивског језгра прве збирке с каснијим песниковим делом: „Ретке су

прве песничке књиге у којима су назначена готово сва тематско-мотивска језгра која песник касније доследно развија у свом укупном књижевном делу као што је то учињено у Ноговој *Зимомори*“ (Ђого 2008: 8).¹ У овом раду преипитаће се у којој мери је тематика детињства присутна у циклусима *Зимоморе*, те ће се показати да ли је она заиста кроз одсуство присутна у свим циклусима, тачније да ли се однос песников према детињству налази у основи збирке, као што поједини тумачи сматрају, и да ли је посреди песникова немогућност, односно одбијање детаљнијег говора о родитељима (услед губитка, а самим тим бола и тежине) или нешто друго. С обзиром на то да коначан циљ рада представља увид у рану поетику Рајка Петрова Нога, анализи ће се подвргнути и његови критички прикази, посебно они објављени у периоду настанка прве збирке и непосредно после тога.²

Када је о рецепцији прве књиге реч, занимљиво је истаћи да су песнику највеће замерке изречене због некохерентности целине, већином и због бунтовног става, док се вредност проналазила пре свега у песмама „са танком лирском жицом“ које су се превасходно дотицале детињства и природе.

1 Занимљиво је да Р. П. Ного у последње издање *Сабраних дела* није уврстио ниједну збирку до *Безакоња* (1977), што би могло да укаже на својеврсно критичко ишчитавање и свесно дистанцирање од сопственог раног песничког опуса.

2 У књизи *Јеси ли жив* (1973) Ного је сабрао критичке приказе које је објавивао у периодичним гласилима (*Одјек*, *Израз*, *Књижевна реч*, *Књижевне новине*, *Поља*, *Лица*, *Спектар*, *Ослобођење*, *Животи*). На почетку књиге написао је: „Пишући о њиховим књигама, ја сам могао, са мање опреза, експлицитније изрећи и понеку своју теоријску премису“ (Ного 1973: 9).

Михаило Харпањ пише: „Postoji nešto u ovoj knjizi što umnogome krnji njenu zrelost i umetničku izbalansiranost. Kao da je cela knjiga sastavljena od fragmenata. Pesnik je pevao o različitim i raznovrsnim temama, ostavljao ih i nanovo im se vraćao, prihvatao je različite poetske žanrove [...] U knjizi *Zimomora* mislim da su umetnički najdorađenije lirske minijature [...] i pesme izvesnih poetskih preispitivanja svog emocionalnog sveta“ (Харпањ 1967: 9). Будућност песника видела се у описивању „фине, крчке нити између човека и природе, у коме ће се осећати ритам хуманизованих збивања у природи“ (Петковић 1968: 42). Међутим, из другог издања збирке (1969) Ного избацује песму „Вечерим рањене звезде“, а умеће чак три „бунтовне“³ (од укупно пет) образлујући притом уводни циклус од готово искључиво активистичких и побуњеничких стихова, из чега се може закључити о њиховој важности за тадашњу песникову поетику.⁴ И завршна песма збирке „Мој случај“ у знаку је пркоса, отпора према граду и истицања значаја сопствене појаве. Јован Делић поводом ове песме, али и прве збирке закључује: „О томе је, заправо, ријеч; о настојању младог, пре-

3 Драган Хамовић ове песме доводи у везу с „фоном 68-шког ‘јакобинства’, непосредно припремљеног и призваног ставом којим је иначе проткана *Zimomora*“ (Хамовић 2008: 13). Интересантно поређење мотива бунтовништва између збирки *Zimomora* и *Зверињака* извела је Ј. Лукић (в. Лукић 1985: 143). Види и: Јовановић 1993: 175.

4 Ногови естрадно-побуњенички стихови нису били усамљени у своје добу. Напротив: „Ногова прва књига, *Zimomora*, појавила се у тренутку кад је у српској поезији био у успону онај талас песничког говора који је [...] на једноме свом крају био исповедан и личан, а на другоме је био естрадно-реторичан“ (Петковић 1987: 167).

осјетљовог побуњеника да свој случај опјева, прене-се у поезију; да га универзализује и учини случајем *целога света*“ (Делић 2008: 22).

Уводни циклус „Под интернатским небом“ из збирке из 1969. године реорганизован је циклус „Ми смо прљава тмаста ријека без изворишта“ који је поред бунтовних, активистичких и песама заснованих на антиначелу (антиграђанска, антидруштвена, антиинституционалистичка, против песничких стереотипа, против равнотеже и склоности идеализацији и неприказивању истине, против учмалости, неактивности и општеприхваћених вредности...), садржао и оне које ће чинити основу другог циклуса „Без крова“, а у којима је превасходно реч о жељи песничког субјекта да се самоодреди и јавно представи. Или бројчано: „Под интернатским небом“ садржи четири песме из циклуса „Ми смо прљава тмаста ријека без изворишта“, затим песму „Рајковање“ која се у првом издању налазила уз песму „Твоје је да корачаш“ испред уводног циклуса, и три песме које су написане након првог издања и потом придодате. Циклус „Без крова“ чини шест од девет песама које су некада припадале уводном циклусу. Према томе, може се закључити да су прва два циклуса из збирке из 1969. некада чинила један, обједињен тематиком јавног представљања (оглашавања и самоодређења), активизма и побуне, што упућује на првобитну повезаност ових тема.⁵ Песнички субјект, огорчен на земљаке, Борјане, који му „дигосе кров са главе“ и тиме га

5 Михајло Пантић поводом ране поезије Р. П. Нога указује: „он је [...] у раној фази, певао лично искуство одрастања и непристајања“ (Пантић 2004: 61).

учинише „обескућеним пужем“, проклиње их зама-
рајући им на продаји његове бабовине („Клетва“).
Револт није усмерен само према Борјанима, него и
према грађанској култури („За инат“), као и онима
који су прешли „из опанака, с пашњака, у лакова-
не ципелице“ („Запис за блиједу за ову биједу“). (У
другом издању револт ће се експлицитно усмерити
и против западно-европске цивилизације уопште
– „Надиремо скитски“). Свему овом супротставље-
ни су природност, балканство, „приплодан бик“, те
пркос песничког субјекта и реч Истине (необмањи-
вање).⁶ О поезији седамдесетих година Јасмина Лу-
кић бележи: „Једна од значајних појава у српском
pesništvу 70-ih година jeste uključivanje elemenata
kritičkog odnosa prema neposrednoj datosti u okvi-
ru pesničkih projekata, pa se može reći da ovaj vid
aktualizacije pesničkog teksta postaje jedno od dis-
tinktivnih obeležja nove poezije“ (Лукић 1985: 23). А
поводом раног песништва Рајка Петрова Нога иста
ауторка указује: „Iskazivanje tog ličnog stava jeste
u neposrednoj vezi sa realizacijom određenog etički
obojenog zahteva koji pesnik postavlja pred sebe i
pred svoju poeziju. Kod Noga, reč je o zahtevu da sama
poezija bude angažovana utoliko što će uvek govoriti
istinu o svetu, bez obzira na cenu kojom se takvo go-
vorenje plaća, a pesnik da bude angažovan i tako što

6 М. Пантић пише: „Младачка песникова неснађеност у
савремености света, боље рећи, младићко песничко осећање
себе као делића паганско-пантеистичког изобиља природе,
чулно опажене материје, звериња, биља, неба, вода, планина и
свих других елемената који чине основни свет, у међувремену
су делимично кориговани осећањем друкчије врсте припаднос-
ти, коју прати и осећање колективне издвојености, посебности,
кажњености, уклетости...“ (Пантић 2004: 65).

će svojom ličnošću podupirati svoje reči. Iz perspektive ovog etičkog zahteva valjalo bi tumačiti i karakterističan Nogov duhovni stav, takođe jasno naznačen već u *Zimomori*: njegovu spremnost na buntovništvo“ (Исто: 141). Речи Р. П. Нога о егоцентричности и бунту лирског „Ја“ поводом једног другог песника, као да се односе и на *Зимомору*: „Ми јасно можемо видјети социјалне и душевне координате у којима се налазио када је почињао писати, ону извјесну уопштеност, затварање пред туђим свијетом, пред свим оним што је НЕ-ЈА (када му се учинило да је живот за њега затворен)“ (Ного 1987: 92).

У аутопоетичкој песми „Ипак се окреће“ устаје се против укалупљивања у поетске стереотипе (а тиме и опште човекове склоности да се пасивизује) и указује се на дужност песника да говори истину:⁷

Волимо тужно,
и опет цвијеће,
па ипак:⁸
вријеме је да се невријеме јави,

7 Поводом ове песме Ј. Лукић говори о одсуству десакрализације поезије и депатетизације улоге самог песника које се у то време јављају код већине песника који су припадали сличном поетичком кругу.

8 Први део песме у издању из 1967. године јавио се у знатно ширем обиму који омогућује још јасније ишчитавање песничковог ироничног става према одређеним песничким поетикама, особито оним које су у први план истицале љубавну драму, интимну патњу: „Волимо тужно / ох! са ах! ту је – / демодиране нарциске паролe, / у овом свету / много се пљује / и живи: / животно цвеће, / животни гној / па опет цвеће, / равнотеже ради и плави – / просјаци у љубави. / Ко ме ли ће смеће, / ко ме ли цвеће – / време је да се невреме јави...“ (Ного 1967: 18). У првом издању збирке *Зимомора* неколико песма штампано је екавицом, али су већ у другом преправљене у ијекавицу.

пјесници, пред ломачом будућих бујица,
и кад вам се неће,
дужни сте рећи:
ипак се окреће.

Лична драма у Ноговом уводном циклусу превазилази оквира говора о општим песничким темама попут оне о љубави младића према девојци. Критика је забележила ово одсуство (в. Делић 2008). Уместо љубави према жени наилази се на исказивање љубави према „бешћутним предметима“ („Крај пута“) која је последица сусрета са ноћним прогонима мисли, осећања неутешности, незбринутости, али и тешке стварности. Из те позиције изгубљености и немоћи песнички субјект – дете, нахоче – делује онако како једино може (могло би се одредити као апсурдно, али у складу с децјом вером у немогуће) – речју, и то која иако наредбена и исказана императивом, пре звучи као вапај упућен небу:

Шта од мене хоће пробавни органи,
кад сам ломна сјенка, кад сам само дијете,
ја, нахоче, небу наређујем: свани
јер на земљи љубим бешћутне предмете.

Став, тачније свесно опредељење које се исказује у песми „Крај пута“ социјално је мотивисано. Управо стога може се и поводом ове песме говорити о активизму лирског субјекта, али и о његовом настојању да дефинише идентитет једног бунтовног, самосвојног и независног гласа.

Инсистирање на сопственом социјалном статусу – симболично исказаном синтагмом „река без изворишта“ – тачније сирочета, друштвено неод-

ређеног и неприпадајућег бића, али због тога гласноговорника и истинозборника присутно је и у песми „Рајковање“:

за нас који смо већ и онако по милости божјој и
општинској
на земљи одржани, од бога сачувани, недужно
нумерисани,
(онај на броју осам уопште сисао није)
који не знасмо за другу топлину до ватре цигарете,
који не бјесмо никад ничије дијете –
зар за нас помиловање.

Потреба за самопредстављањем и преиспитивањем сопственога припадништва очитује се и у песми „Брат“ (у издању из 1969. уврштена у други циклус), али и у песмама „Клетва“, „Шта ће ми траве“ и „Пејов до у сјечи“ у којима се сусреће и активизам, односно исказивање одређене критике или става (такође у издању из 1969. уметнуте у други циклус).

Од песама које припадају уводном циклусу „Ми смо прљава тмаста ријека без изворишта“, критичко преиспитивање узрока сопствене друштвене позиције – сирочета – налази се у песмама „Клетва“ и „Пејов до у сјечи“. Помињање родне куће и оца у овим песмама јавља се пре у функцији изрицања критике друштва, него као сећање на породицу или жеља, потреба да се реконструише лик родитеља. Тако се у „Клетви“ указује на разлог сопствене обескућености и одвојености од завичаја („Никада нећу опростити Борјанима / што ми дигосе кров са главе / па протуреном кроз небеса / свијетом ходим / ко какав обескућен пуж“), и износи друштвена критика уперена против опште материјализације

(„Па, не продаје се бабовина тек тако, / за смотак папрића – толико тежи и очев зној“). У средишту је песме жал за конкретним завичајним простором за који се везује узрок властитог осећања искорењености и неприпадања. Тема безавичајности се „ovom mladom čovjeku događa kao egzistencijalna drama [...] i to zavičajno rasulo sada je tema“.⁹ Реч није о тихом, интимном болу песничког субјекта, већ о „Ја“ које показује и јавно куне. Н. Петковић запажа: „кохезиона снага *Зимоморе* [...] делом је заснована на отворености и, рекао бих, агресивности песникове личности, а делом на изворном осећању неуклопљености у свет“ (Петковић 1968: 42).

И у песми „Пејов до у сјечи“ наглашена је друштвена безочност („За потребе пиране овдашње / сасјечи све до коријена; // и јелу ону рад које / отац допуза из свијета / да заспи под њом / и да се не пробуди“). Опет је у центру исказивање односа према друштву и завичају, а не према родитељима или неком аспекту периода детињства. Жал који се опева у песми јесте жал за дрветом (јела) и простором завичаја, а не за очевим ликом. Непокојан у свету градске културе лирски субјект окреће се завичају: „Том завичају из кога је odagnan, s kojim su pokidane veze, u kome stranstvuje, ali koji još ima mitsku snagu za rustikalca koji se u časovima ravnoteže skladno uklapa u zavičajne prostore i panteistički poistovećuje s njima“ (Ного 1973: 167). Према мишљењу Ј. Лукић, Р. П. Ного се детињству „ne vraća kao vremenu harmonije i sreće, već prvih – pa zato i posebno teških – gorkih iskustava životnih

9 Речи Р. П. Ного поводом приказа поезије једног другог књижевника (Ного 1973: 164–165).

nepravdi i nesreće. I upravo zato što na prošlost ne želi da gleda kao na izgubljenu iluziju, Nogo svoj alternativni svet traži na drugoj strani: u idealizovanoj slici slobodne, ljudskom rukom neizmenjene prirode, koja takođe dobija funkciju utopije“ (Лукић 1985: 21).

У циклусу „Ми смо прљава тмаста ријека без изворишта“ најдаље се у дотицању рода и одређивању припадништва породици отишло у песми „Брат“:

А осим Пејова дола, камења,
нешто шуме,
имам и једног брата,
повијених рамена, мрког, угљенисана.
Заборавио је говорити.

Премда је лик брата овим стиховима оживљен, у њима као да изостаје она дубља, суштинска повезаност браће. Брат је датост која се ни по чему не издваја у односу на остале чланове низа (штавише последњи је у низу, чиме се и у овој песми акцен-тује важност завичајне природе за њега). Обојица суочени са суровошћу судбине и тешким животним приликама, потпуно се другачије постављају према њима. Док један оличава пасиван принцип, мукло трпи и препушта говор забораву, други се супротставља судбини не само речју већ и активношћу, покушавајући да преуреди друштво и промени свет. Отуда и однос међу њима није испуњен осећањем духовне сродности, колико покушајем проналажења разумевања за његову природу (преко брата сагледава и покушава да разуме улогу сличних људи за човечанство). Братовљева пасивна егзистенција оправда-

ва се, и на извештан начин осмишљава, подржавањем сопствене – активне и бунтовне – и омогућавањем, у тренуцима слабости, лакшег подношења суровости живота, усамљености и губитка: у ретким ситуацијама када се код песничког субјекта јавља потреба за човеком и сумња да не може све сам да изнесе, брат му самим постојањем пружа осећања пријатности и смирења; он је тај коме има да се врати, коме је могуће приписати пола сопственог бола (омогућујући себи тако делимично ослобађање); он је онај који га је школовао и који га увек испраћа (спутавајући притом могућу емоцију):

А да га немам, коме бих одлазио,
коме бих преписао пола четинарског бола,
у оној окрутної сјечи,
ко би ми цијењену школовао памет,
ко би ме тихо испраћао,
ко би то као он озбиљно, тврдо, на поздрав
дигао малу шаку

у којој згњечи све њежности,
све ријечи.

У збирци из 1967. године, речено је, уводним циклусом песнички субјект настојао је да се „објави“, да огласи постојање и властити значај. Отуда не изненађује као основна опозиција „Ја“/свет (друштво), што ће се задржати и у уводном циклусу у издању из 1969. године. Но први члан опозиције „Ја“ каткад звучи као да говори у име целе генерације или пак сирочади (оглашава се са „ми“) и то са циљем да агитује и мобилише. У првом издању то долази до изражаја у песми „Рајковање“ (испред уводног циклуса и у непосредној вези с њим, због чега му је потом и

придодата) – јединој песми с множинским лирским субјектом у овом издању (чини се управо због тога издвојена испред циклуса):

Ми смо патетична гримаса на усни овога вијека,
ми смо прљава, тмаста ријека без изворишта,
ми смо и поворка која зна дивно да – уједа.

У другом издању идентификација песничког субјекта с исконским, примитивним делом националног бића уведена је у песму „Надиремо скитски“ која је посвећена Гаврилу Принципу (такође ће се наћи у уводном циклусу):

Надиремо ситни, здепасти и тврди
освајамо мучки, лоповски, хајдучки,
косооки, кривоноги, пригушени, скитски,
трпки, полудивљи – надиремо митски.

[...]

прегризли смо гркљан досадној епохи
(напудрана госпа грациозно липти)

[...]

У вријеме тако утиснусмо стопе
пуцајући равно у срце Европе.

Светозар Кољевић истиче: „Ногов песнички обрачун са светом око њега, развија се у правцу једног пркосног антиинституционализма; у том песничком обрачуну није случајна идентификација властите студентске генерације са генерацијом Гаврила Принципа: она говори о младалачком полету и осећању залудности, полету који срља, који се ни на шта не обазире“ (Кољевић 1972: 60), док Александар Јовановић, анализујући песников однос према традицији, закључује: „Традиција је оно што нас спутава, тако би могло да се сажме искуство лирског субјекта прве Ногове књиге. Зато су Мајаков-

ски и Крлежа, два бунтовна песника, те исто тако бунтовни Гаврило Принцип, веома присутни у овим песмама“ (Јовановић 1993: 174).¹⁰

У обе песме исказан је револт против учмалости и лицемерја друштва (посебно грађанског) и исказан захтев за деловањем, за активношћу с циљем да се свет промени:

У ово листопадно, у анемично доба,
у овој мелодрами што тежи некаквој блиједој равнотежи,
ако на овом свијету не дишу само хуље –
вријеме под хитно да се окрлежи.

[...]

Па дођавола с човјеком који цијелог живота свога
ни мрава згазио није!

У интервјуу објављеном непосредно након изласка прве збирке Рајко Петров Ного можда најпотпуније своди тадашња властита идејно-поетичка начела која се у највећој мери очитују у уводном циклусу: указује на неопходност опреза према друштвеној тежњи за обезличавањем појединца, инсистира на независности и неконформизму, и истиче значај појаве сопственог гласа: „Danas se svi slomiše da mladom pjesniku pomognu. Ima ljudi čak

10 Рајко Петров Ного је у више прилика истицао значај песниковог одређивања према традицији чак и када је посредни негативски однос: „Tada mu se može desiti da prestane osjećati veličinu tradicije (makar i one koju treba negirati), a to znači i jezika u kome se čuva sva mnogolikost spoljne i mentalne strukture jedne nacije, a sa neosjećanjem veličine tradicije, sumnjiva postaje i draž za inovacijom“ (Ного 1973: 13). Или: „Šta znači za jednog mladog pisca odnos prema tradiciji? To znači da svaki pisac ili pjesnik u jednom određenom trenutku svoga zrenja mora raščistiti teren ispred i iza sebe, a naročito iza sebe. Raščišćavanje terena iza sebe znači iznalaženje mogućnosti njegove žice koja nije ispevana, odtamburana, koja bi bila svježja i originalna“ (Ного 1968а: 6).

zaduženih samo za to, to im je nekakva profesionalna orijentacija [...] odvlače ga od pravog cilja, uspavljuju ga, kolektivišu, uopštavaju, obezličuju, prave od njega masu [...] Ali i ja već odavna znam – meni niko ne može pomoći, ja neću da mi pomaže. Mene opština već od rođenja pomaže. Ona ima neospornih zasluga i u tom što sam se uopšte uspio roditi. Ostati sam. Izdržati. Zaratiti. Nikome ne pripadati. Ne podnositi tuđe gluposti; svoje potpisivati sam, još jednom izdržati na propadljivom putu u neizvjesno, Generacija, šta generacija? Generacija – to sam ja“ (Ного 1967а: 9).

Славко Гордић Рајка Петрова Нога одређује као песника „двоструког осјећајног идентитета, го-ропадних и нежних наизменично“ (Гордић 1988: 89) проналазећи узрок томе у „присној, људској [...] антрополошкој нужности да буде такав: и побуњен и кротак, и сатиричан и елегичан, и рушилац и сањар, узајамно оверавајући једну визију и позицију оном другом“ (Исто: 90). Светозар Кољевић тај осећајни диспаратитет прве Ногове збирке одређује следећим речима: „Поред [...] стихова који сведоче о првом распећу Ногове песничке речи између бунтовништва и слутње да оно никуд не води, већ и у збирци *Зимомора* има стихова велике резигнације“ (Кољевић 2004: 40). Слично бележи и Сузана Лаловић: „Прва збирка наћи ће се у распону између два основна осјећања – резигнације на једној и бунтовништва на другој страни. Први глас који затичемо [...] је, дакле, глас бунтовника [...] Други, пак, глас [...] је нешто стишанији“ (Лаловић 2008: 15, 16).

У издању из 1967. године у другом циклусу „Јутро ме светлом храни, дању се мени спава – у маховину детињства ноћу зараста глава“ у средишту је и

даље сукоб на релацији „Ја“/свет, али то више није „Ја“ које критикује начела друштва и систем (због чега се и напушта бунтован тон), колико „Ја“ које жели да проговори о себи кроз откривање простора сопствене интимае, душевних стања. Други циклус отуда је природни и логички наставак првог – након објаве „Ја“ и указивања на његов однос према свету (критика, жеља за променом) прелази се на ближе одређење тога „Ја“ кроз његово представљање у простору свакодневице (акцентује се однос „Ја“ према суровој стварности, његова осећања усамљености и одсуства блискости, те предочава могуће проналажење уточишта).

Чак девет од једанаест песама овога циклуса чиниће у другом издању трећи циклус „У маховини детињства“, а припојене ће му бити и две песме из првобитно трећег циклуса („Пејзаж“ и „Ноћобдија земље“), као и једна новонаписана („Изнутрица“). Имајући ово у виду, чини се, бар кад је реч о овом циклусу, да су се највеће измене тичале управо самог наслова друге целине. Његовим свођењем изгубило се „Ја“ као доминанта и оно одређујуће, саме-равајуће, а у први план истакао простор детињства. Анализа циклуса доводи у питање оправданост овог поступка, с обзиром на то да његова тематика више одговара првобитном, но сведеном, потоњем наслову. Наиме, тема детињства се, у другом циклусу збирке из 1967. године, односно трећем из збирке из 1969. године, не јавља у више од половине песама док је заједнички чинилац готово свих песама одсуство другог човека, чак и конкретне жене, те је услед тога присутно интензивно осећање усамљености и борбе песничког субјекта с меланхолијом.

Циклус „Јутро ме светлом храни, дању се мени спава – у маховину детињства ноћу зараста глава“ отварају песме „Сан“ и „Ево ме опет стисла стара бољка“ које најављују његову основну проблематику. Док у првој песнички субјект прибежиште од јаве проналази у простору сна и детињства¹¹, у другој се од нежељеног душевног стања брани контактом с природом:¹²

Ништа ми не можеш обељела туго
шетачу док слуша шапутање трава
неухватљив дамар лагано док лови –
огроман сунцокрет ако му је глава.¹³

Наредне две песме другог циклуса „Ствари које смо волели“ и „Обли златни врх Лелије“¹⁴ евоцирају простор детињства. До сусрета лирског „Ја“ с детињством долази у сну или приликом сањање. Носталгија „за кућном благошћу jeste zapravo nostalgija samotnika koji se nema kud vratiti“, у „dane u kojima se još osjećala toplina i ponoć svijeta što

11 Н. Петковић запажа: „Повратак у детињство код њега је, као и код толиких других, у исти мах био и повратак у завичај. Али се завичај његов није појављивао у слици неке насеобине, рецимо села или засеока или можда само двеју-трију кућа на окрајку села, него у слици празне удолине, дола, дуболине, думаче“ (Петковић 1989: 58–59).

12 Управо анализовањем односа песничког субјекта *Зимоморе* према свету природе Марко Паовица доводи у питање „тезу о трајној жудњи Рајка Петрова Нога за затвореним прибежиштем“ (Паовица 2004: 102).

13 У потоњим издањима треће лице једнине замењено је првим лицем једнине и у последња три стиха.

14 Д. Хамовић поводом песама „Обли златни врх Лелије“, „Клетва“, „Пејов до у сјечи“ и „Врати се у пећину“ говори о мотиву изгубљеног дома.

ga je tek trebalo osvajati“ .¹⁵ У првој песми сусрет је последица специфичног душевног стања песничког субјекта, а описују се усамљеност, одсуство мира, љубави и блискости:¹⁶

Ствари
које смо волели
зар изгубљене су
заувек:
зелена столица, очева шкриња
и благи мир са њима.

У пустом свету осаме
ја сањам блиске ствари.

О како диван јер узалудан
напор је мојих прстију
тај блиски мир да ухвате,
у шкољку руку затворе;

Лирски субјект сагледава немогућност досе-зања „блиског мира“, чиме се посредно простор јаве одређује као хладан, узнемирујући, претећи... Сан (сањарење) је, према томе, могућност да се бар кроз илузију оживотворе они аспекти вредности живота чије се непостојање уочава у свету стварности. Отуда је у песми „Ствари које смо волели“ нагласак заправо на представљању тог одсуства и опонирању простора сна (детињства, прошлости)

15 Речи Р. П. Нога.

16 И у интерпретацији дела других књижевника, чак и песама које припадају фолклорној традицији, Р. П. Ного пажњу посвећује овим стањима: „Ријеч је, наравно, о неутаживој људској чежњи за блискошћу, оданошћу и љубави, о душевности којом је натопљен сваки епски стих. Та чежња је нарочито јака код издвојених, усамљених, обиљежених“ (Ного 1987: 16).

са јавом (садашњицом) која се јавља у завршном дистиху:

ти прсти – пужа тицала
на друге, на јаве додире.

Гојко Божовић запажа: „Ногови стихови предочавају повлашћено, идеализацијом прожето и осмишљено, митологизовано некад [...] Ногово некад изражено је у контрасту са тврдом земаљском равни стварности, са оним сада...“ (Божовић 2004: 146). У књизи *На Вуковој сџази* сам Ного пак испишује речи који као да су прозни корелат наведеној песми: „Знам тај ужас напуштених кућа и зовкама обраслих кућишта, црвоточину и прашину остављених ствари које пружају руке за нама. Није ријеч само о накнадно пројцираном руралном рају ‘дјетињства, милоште’ из тамо неке урбане збиље. Одвајали смо се неповратно од облика живота који су ту трајали од нашег доласка на Балкан – читав један милениј – и пошто срце не иде укорак с напредком, то откидање је пратила дубока, пећинска туга“ (Ного 1987: 35).

У песми „Обли златни врх Лелије“ простор дјетињства опет се везује за сан и изнова се стварност (означена горчином и симболично представљена асфалтом) уводи као супротност осећањима безбрижности и мира која је могуће осетити изван простора властите свакидашњице.

У сну само у мени је
обли златни врх Лелије.
Горко ми се борје смије

и вуче ме са асвалта¹⁷
у мајкине руке двије
[...]
Све што јесте, више није,
кад се будим, све се брише...

У обе песме лирско „Ја“ окреће се сновима (сањарењу), а посредством њих и простору детињства, са жељом да одагна унутрашњи немир изазван осећањем незадовољства стварношћу. О тежини и суровости живота песнички субјект певао је и у „Успаванци“ (уводни циклус) у којој је смрт приказана као спас и одмор од живота.

Надомештање одсутних а жељених осећања постиже се њиховим пројектовањем на свет природе, која, такође, пружа прибежиште од стварности.¹⁸ Тако, пољубац завршава на кори дрвета уместо на уснама жене:

Овако ватрен
а окићен снегом
брези место теби
жиг усана врео
утискујем
па да се оледи
на њезиној кори
сребрн прстен бео.

(„Прстеновање“)

17 У каснијим издањима овај стих ће гласити: „и вуче ме ко и прије“.

18 Ј. Лукић истиче да је за Нора „od početka karakteristično da se taj povratak povezuje sa vrednosno obeleženim suprotstavljanjem sveta prirode kao domena pozitivnih vrednosti i čistote, i ljudskog sveta, civilizacije, kao ishodišta zla“ (Лукић 1985: 148).

Одсуство присуства вољене жене (она се не појављује ни у једној песми овога циклуса) интензивира и потцртава усамљеност песничког субјекта, а запажа се и у песми „Кад врео с мишљу на тебе“ у којој се наилази и на пројекцију осећања лирског „Ја“ на природу:

Кад врео с мишљу на тебе
умирем
у сутон бео снежни –
не рађавајте ми околину.

Ко оно тамо стреса
цветове снежне
са грана голих.

Идентификација песничког субјекта с природом уочава се и у песми „Прољеће“, док се супротстављање тузи, побуна и зазивање стваралачког полета у простору немогућности остварује речима и буђењем унутар себе свемогуће воље детета („Шаша“).

У једном критичком приказу Р. П. Ного бележи следеће речи које, чини се, описују и овај његов циклус: „*Za tim prvotnim, pećinskim, ljudskim porivima u svakom našem današnjem, kultivisanom i kamufliranom činu traga ovaj pesnik, kome je strah opsesivni motiv našeg represivnog vremena*“ (Ного 1973: 126–127).

Претпоследња песма другог циклуса „Пир вукова“ још једном дочарава суровост судбине (симболичном сликом вучјег пира), али је овога пута она уздигнута на општи план. Песму уоквирује осећање угрожености – мира, топлине и блискости, дакле оних стања која су према песничком субјек-

ту могућа само у периоду детињства и то у окриљу породичног дома:

У думачи мојој пировали вуци...

А јутро босо ко тигрова шапа
и росно беше и помало језе
белоногих бреза, дрхтаве и сиве.

У мекоти маховине ницале су гљиве,
меке и стидљиве, а недеља бела
сипала је румен по топлим гнездима
и плавим и топлим од топлине ноћи:

вукови ће доћи, вукови ће доћи...

Последња песма циклуса доводи песничког субјекта до сусрета с некадашњим собом, тачније до потребе за интензивним некадашњим осећањем додира с исконском материјом, с природом. Преко евоцирања радости и језе искуства некадашње (дечје) спознаје света око себе, у окриљу завичаја, рађа се неутажива туга за њим и осећање изгубљености:

Сусрет са бившим собом, детиња шумо моја,
кад именовох: вода, небо, кад именовох: бреза,
ко некад док именујем ја, завичајем владам,
ко некад лепо ми је док облива ме језа.

Не може сав свет у моје зенице стати.
Шумно борје ме вуче ма куда да се кренем
Виловом долу, виловном, изведреном,

рад кога ћу у туђини изгубљен да увенем.

У другом циклусу, тако, акцентована су душевна стања песничког субјекта која су последица његове борбе с простором стварности (негативно одређен) и дехуманизованим светом око себе. Конструисање породичне идиле за којим се посеже није иницирано жалом за конкретним родитељским ликовима, већ потребом за „чистотом порива“, за стањем када се свет доживљавао на одређен начин и био прожет другачијим вредностима, а у циљу елиминсања садашњих осећања резигнације, усамљености, меланхолије.

Наслов последње целине „У живот као у храм укочи и оста посве нем“ у другом издању сведен је на „Посве нем“. Циклус је у издању из 1967. чинило тринаест песама, од којих је у другом издању задржано десет, три су пребачене у други („Сунцокрет“), односно трећи циклус („Пејсаж“, „Ноћобдија земље“), а „Љубавна“ му је придодата.

Као и претходна два, и овај је циклус пажљиво компонован и на тематско-мотивском плану ослања се на њих. Свима им је заједнички исти лирски субјект (изузимајући песму „Мој случај“ – последња песма завршног циклуса, али је заправо реч о последњој песми читаве збирке – која се више ослања на песме испред првог циклуса него што се уклапа у последњи циклус).

Уводне две песме треће целине у знаку су негативног самоодређења, готово самонегације. Песнички субјект самоодређује се као утвара, као онај кога више нема („Ово што још ходи светом“, „Песма о смрти“). Но већ трећа песма уноси промену. Лирско „Ја“ запажа раскош природе која га окру-

жује и примећује њено транспоновање у себе које га преображава („Оздрављење“):

Синоћ корачах над амбисом
још ноћас све би тако срамно
о мено мено спаситељко
благословено небо мамно.

Шта ће та раскош изван мене
прашници – цврнци што сте се смели
осећам данас оно највеће:
природа како у ме се сели.

У критичком приказу једног савременика Рајко Петров Ного исписује „*Otuda će se on [...] vraćati prirodi, i u najboljim trenucima, kao u ekstazi, panteistički, 'velikim uhom sveta' slušati njeno srce – ostajući nijem pred tim tajanstvom*“ (Ного 1973: 109). Ове речи можда на најбољи начин описују однос песничког субјекта према природи у овом циклусу.

Следе песме у којима се пева о сједињавању гласа природе (шуме) с песмом лирског субјекта („Пејсаж“), потом о могућности да се у окриљу природе, полагајући се у њене благе руке оствари контакт с вечношћу („Осети мирис земље“ у другом издању названа „Мисао погибљења“) – у песми „Обли златни врх Лелије“ руке су метонимија за мајчинску љубав и бригу, па се може рећи да се у природи налази супституција за мајчино одсуство – да би у песми „Сунцокрет“ дошло до новог поистовећивања, и овога пута са делом природе (цветом). Песнички субјект у непрестаној је тежњи за сунцем (активним духом и проницањем у истину света) и, упркос свему, не посустаје и не одустаје:

Па и кад обелео, од туге свео,
стидљиво огромну главу срцу ближе пригне
и кад му зенице ситне поиспадају,
он и тад сунце упорно сања –
као у мају.

Лирско „Ја“ одређује се и као Земљин Ноћобдија („Ноћобдија Земље“) који издвојен и супротстављен свима, а свестан властите неопходности свету, стрепи над његовом судбином:

Ти спокојно спаваш: као све ће проћи –
Ноћобдија Земље, ветровима мета,
самозван, јер незван, а потребан добу,
ноћас збиља стрепим над судбином света.

У песми „Повратак“ (у другом издању насловљена „Врати се у пећину“) песнички субјект се у другом лицу једнине обраћа себи, резимира сопствену позицију (након што је сунце спржило налази се изгубљен и обезглављен) и позива на умирење властити активни дух, указујући притом на трагичност своје судбине – онај ко се против воље налази издвојен и мимо свих:

Врати се у пећину, у напуштени дом –
спржило сунце, спржило сумануто,
па шта још изгубљен по свету тражиш белом,
шта обезглављен.

[...]

Са земљом да будеш једно,
на земљу глава нек пада –
шта се ту измотаваш
упорно изван шуме, а лудо жељан хлада.

У аутопоетичкој песми „Зимомора“ лирско „Ја“ суочава се са одсуством инспирације, те јаловошћу и бесмисленошћу сопствених руку:

С руку чама ми капље путем којим те нема,
са гране лишће спаде па јадно виси гола –
зимоморан сам и мрзне ми се тело,
и мрзну ми се прсти, немоћни и без бола.

Бесмисла пуни су ноћас. Јалово прашнично злато.

Песма се завршава очајничким уверавањем себе да се „сен чиста, неземљаска вратити [...] мора“, али након кога ипак „бесмисао руку и даље језно траје“.

Објашњење наслова збирке, ипак, можда најбоље предочавају речи из једног прозног записа у коме се Ного критички осврће на стање у поезији, а с похвалом истиче ситуацију у прози: „*Naša savremena proza je progovorila iz posve autentične pozicije 'poniženih i uvrijeđenih', elementarno i muški hrabro proširujući sive horizonte [...] U samom srcu današnjeg haosa, od svuda zapljusnuti beznađem, prozni pisci puštaju da njihova zimomorna čula cvokoću na opštoj promaji*“ (Ного 1973: 76). Овим је редовима Ного описао и сопствену позицију и поетичка начела.

И другу песму с насловом „Повратак“ (након песме „Хроми Хефес“) треба читати у контексту трећег циклуса, а не мимо њега како се то неретко чинило. Фигура ратника симболично представља однос песничког субјекта према свету:

Сморен ратник се враћа
да опет загрли свет.

Умор је овде последица вишевременске одвојености од друштва и осећања неприпадања, те непрестаног пркошења свету и борбе с њим. Рађа се потреба за смирајем, за превазилажењем сам-

ствовања и за окретањем ка свету, тачније за уклапањем у њега. Преовладавају осећања опрезности и страхопоштовања до тада лирском „Ја“ непозната. Уместо куражи, активности духа и директне акције, наилази се на покорност:

Ни травку згазити не сме
ни драгој убрати цвет.

Реч је о новој позицији песничког субјекта и успостављању другачијег односа према свету који прати спознаја да рођењем човек већ почиње умирати, уз истицање стања посусталог духа:

Јер негде дете плаче,
а колевка на гробљу,
а одбачени шлем.

Последњи дистих песме у први план истиче прихватање света какав јесте, препуштање судбини, и указује на нов однос према друштву – одсуство критике, побуне, гласноговорништва:

У живот као у храм укочи
и оста посве нем.

Ови стихови узети су за наслов читавог циклуса. Посматрано с тематско-мотивског аспекта, чини се да можда и више одговарају трећој целини но наслов „Посве нем“, јер указују на повезаност пасивизирања песничког субјекта с његовим укључивањем у друштво и прихватањем света.

Наредна песма „Нема вечност“ потврђује овакво тумачење песме „Повратак“. Лирски субјект је изгубио идеале („све је овде једном хтело бити друго“), окружен свеопштим мртвиллом и одсуством промене („ова мртва студен, залеђено време,

/ вечни мир и покој, одсуство промене“). Једино подручје за које се везује могућност активизма песничког гласа и супротстављања свету јесте простор сна („у сну стари немир отвара им зене, / за покрет, и у сну, опет све би дали“).

И у овом циклусу претеже одсуство другог човека, истицање сопственог „Ја“, свевидећег и свезнајућег чак и када се представља да није такво (добар пример су две прве песме), као и супротстављање тога „Ја“ свету око себе.

Завршна песма „Мој случај“ враћа бунтовни глас песничког субјекта, тиме и његов ранији однос према свету (негативан однос према граду, пркос и инат према друштву), уз истицање балканског и словенског неприлагођеног духа, а посебно властите горопадне младости, те независног и самосталног „Ја“ одлучног да промени свет. О *Зимомори* Јасмина Лукић исписује: „Dramatičnost suočavanja sa saznanjem o sopstvenoj različitosti od ostalih navodila je [...] pesnika da sebe vidi kao tragičnu šekspirovsku ludu [...] ali ga je nagonila i na buntovnički zahtev za uspostavljanjem drugačijeg poretka stvari, da se iščaćeno vreme vrati u svoj zglob“ (Лукић 1985: 143).

Уз песму „Мој случај“ и уопште за композицију збирке *Зимомора* могу се поновити речи Н. Петковића из предговора за *Лазареву субошу* (1989): „У добро компонованим књигама лирике прво место обично добија нека од програмских песама, док се последње најчешће оставља за ону која може уназад бацити светло на претходне, или чак може тако сажети општи смисао да нас враћа на сам почетак“ (Петковић 1989: 50).

Премда *Зимомора* Рајка Петрова Нога без сумње дотиче тему детињства, може се закључити да се она ипак не налази у основи збирке. Однос према родитељима није у средишту интересовања песничког субјекта, већ критика савременог света, те оглашавање и представљање сопственог „Ја“. Уместо теме детињства (а опет у вези с њом) пре се може говорити о теми безавичајности, тачније завичајног расула. С тим у вези је и однос песничког субјекта према природи (симбол исконског, првотног), али и простору града („infernalni prostor pustoši i jalovosti [...] kao tuđina u kojoj tavori nekakav bivši život“). Лирско „Ја“ каткад се оглашава у екстази бунта и жеље да мења свет, а каткад с резигницијом и меланхолијом, али опет са свешћу о неопходности властитог постојања и деловања. Завршна песма у знаку је превазилажења туге за завичајем порицањем важности припадништва и истицањем самосталности („Шта мост, ја ни газ не признајем – / једини смисао је самотан, пешке, и уз матицу реке“). Одривање од свих, објава егоцентризма, указивање на нову побуну и коначни „велики“ обрачун налазе се у завршници песме, али и читаве збирке, чиме се истовремено и заокружује и отвара прича о једном песничком „Ја“ које насупрот свима, упорно, корача. Све ово указује да се у *Зимомори* може говорити о јасно изведеној поетичко-идејној концепцији, а самим тим и о добро оствареној композицији збирке.

Литература

- Божовић 2004: Гојко Божовић: „Поезија као митопеја“. У: *Рајко Пејров Нојо, њесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Делић 2004: Јован Делић: „Два записа о поезији Р. П. Нога“. У: *Рајко Пејров Нојо, њесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Делић 2008: Јован Делић: „Плодно сјеме *Зимоморе*“. У: „Савременик плус“, бр. 158–160.
- Гордић 1988: Славко Гордић: „Песма као говор у говору“. У: *Поезија и окружје*. Нови Сад: Матица српска.
- Ђого 2008: Гојко Ђого: „Четрдесет година *Зимоморе*“. У: „Савременик плус“, бр. 158–160.
- Јовановић 1993: Александар Јовановић: „На северу, источно од Косова“. У: *Песници и њреци*. Београд: СКЗ.
- Кољевић 1972: Светозар Кољевић: „У Ноговом зверињаку“. У: Рајко Петров Ного: *Зверињак*. Сарајево: Свјетлост.
- Кољевић 2004: Светозар Кољевић: „Од бунтовништва до молитве“. У: *Рајко Пејров Нојо, њесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Лаловић 2008: Сузана Лаловић: „*Зимомора* и почечи освајања завичаја“. У: „Савременик плус“, бр. 158–160.
- Лукић 1985: Jasmina Lukić: *Drugo lice*. Beograd: Prosveta.
- Ного 1967: Рајко Петров Ного: *Зимомора*. Сарајево: Свјетлост.
- Ного 1967а: Rajko Petrov Nogo. U: „Index“, Novi Sad, br. 132, 4. novembar.

- Ного 1968: Rajko Petrov Nogo. U: „Index“, Novi Sad, br. 155, 20. decembar.
- Ного 1969: Рајко Петров Ного: *Зимомора*. Сарајево: Свјетлост.
- Ного 1973: Rajko Petrov Nogo: *Jesi li živ*. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Ного 1987: Рајко Петров Ного: *На Вуковој сџази*. Крагујевац: Светлост.
- Пантић 2004: Михајло Пантић: „Рајко Петров Ного: од бунта до молитве“. У: *Рајко Пејров Нојо, ѿесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Паовица 2004: Марко Паовица: „Лирске евокације традицијске духовности и историјског искуства“. У: *Рајко Пејров Нојо, ѿесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Паовица 2013: Марко Паовица: „Из бола даворје“. У: Рајко Петров Ного: *У голу шушџи јечам*. Нови Сад.
- Петковић 1968: Novica Petković: „Novo pesničko ime: Rajko Nogo“. U: „Polja“, Novi Sad, januar-februar, god. 14, br. 113–114.
- Петковић 1987: Новица Петковић: „Лично и предачко искуство у поезији Р. П. Ного“. У: Рајко Петров Ного: *Зимомора*. Београд: СКЗ/БИГЗ.
- Петковић 1989: Новица Петковић: „Два Лазара“. У: Рајко Петров Ного: *Лазарева субоџа*. Београд: СКЗ.
- Хамовић 2004: Драган Хамовић: „Дом у Виловом долу“. У: *Рајко Пејров Нојо, ѿесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Хамовић 2008: Драган Хамовић: „Испуњено обећање“. У: „Савременик плус“, бр. 158–160.

Харпањ 1967: Mihailo Harpanj: „Pesme i poezija“. U: „Index“, 16. 12., br. 135.

Bojan Čolak

THE PRESENT ABSENCE: SPACES OF CHILDHOOD
IN RAJKO PETROV NOGO'S *WINTERDEATH*
(*ZIMOMORA*)

Summary

The history of literature notes that the childhood motif is among the more important ones in Rajko Petrov Nogo's lyrical output. Its presence is particularly linked with the poetry created from the eighties onwards. This text re-evaluates the present of childhood themes in Nogo's first collection *Winterdeath* (*Zimomora*, 1967). Considering that the second edition, published two years later, contains certain alterations, mostly pertaining to the organization of cycles (the three original cycles were transposed into four) attention is devoted to their analysis as well. In order to achieve a more complete insight into Rajko Petrov Nogo's early poetics, we also examined the poet's texts dealing with other authors, chiefly those published in the seventies.

Although Rajko Petrov Nogo's *Zimomora* undoubtedly deals with childhood, we can conclude that this theme is not at the heart of this collection. At the centre of the lyrical subject's interest is not the relationship with his parents, but rather a critique of the contemporary world, the announcing and presentation of his own Self. Instead of the childhood motif (yet related to it) we can discern the theme of homelessness, more precisely a disintegration of one's homeland. This is also related to the lyrical subject's attitude towards nature (the symbol of primeval, the original) and urban space ("the infernal space of devastation and sterility [...] as an alien place where some kind of ex-life

goes on”). The lyrical subject sometimes declares its ecstasy of rebellion and the wish to change the world, sometimes its resignation and melancholia, but always with the awareness that it’s necessary to exist and to act. The final poem signifies that the sorrow over the homeland is transcended by negating the importance of belonging and emphasising independence. The poem’s ending and the entire collection announce the poet’s renouncement of everyone, egocentrism, another rebellion and a final “grand” confrontation, at the same time finalising and opening the story of a lyrical self that follows its own way, despite everyone else. Everything points to the conclusion that Nogo evidently executed his poetic-ideological concept in *Zimomora*, and that the collection’s composition is well-realised.

Јелена Панић Мараи

Учитељски факултет Универзитета у Београду
mazepa@sezampro.rs

ENFANT TERRIBLE У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Апстракт: Рад истражује обликовање фигуре *enfant terrible* првенствено у првој Ноговој песничкој збирци за децу. У том смислу прати се унутаркњижевно конституисање фигуре *немоућег гејшеша* у оквиру српске књижевности за децу, као и извесне спољашње датости које провоцирају њену појаву. При томе се има у виду да је аутентичним гласом у поезији за децу Ного донео оригиналан начин певања о деци, другачији приступ детету и нову лексику, али и осликао многе противуречности које долазе из света одраслих који је безмало увек дат насупрот свету детета. Иако је поларизација између ова два света у раду могла бити шире назначена, па би с једне стране – стране одраслих – стајали конвенције, правила, дисциплина итд, а с друге бунт, слобода, неспутаност, она је, ипак и на изванредан начин, релативизиована с обзиром на доминацију лирског ја у Ноговим стиховима које наступа из визуре детета, али и из једне позиције која готово да се приближава самом песнику. На тај начин је удвајање гласова показало и нека општа својства Ногове поезије за децу, водећи рачуна и о оном њеном слоју који је тесно повезан са лирским и сентименталним, а који су опет понајпре

присутни у једном кругу песама из друге Ногове песничке збирке за најмлађе. Коначно, рад сугерише присуство завидно уобличене педагошке компоненте Ногових бунтовних стихова, и то тамо где се по правилу она најмање очекује – у гласу и ставу детета које је *enfant terrible*.

Кључне речи: *enfant terrible*, бунт, лирски субјект, поезија за децу, „рђаво дете“, мушка позиција, „дресура“, лирско и сентименатално, конвенција.

Недавно је на наш језик преведена збирка текстова о начинима, моделима, приступима, методама тумачења књижевности за децу под насловом *Тумачење књижевности за децу*, коју је приредио Питер Хант. У оквиру ње један есеј је посвећен тумачењу односа између иконичног и текстуалног („Дешифровање слика: илустрација и сликовнице“ Перија Ноделмана). Аутор овог есеја разликује два типа приступа обраћања деци, један који је конципиран тако да позива децу да се, како тврди, „сами ману ‘детињарија’“ и други коју децу учи „како да буду детињаста“, у чему се уочава „процес колонијализације: одрасли пишу књиге за децу да би их убедили у замисли о себи као деци која се служи потребама и циљевима одраслих“ (Хант 2013: 119). Чини се да ово последње у српској поезији за децу ни у једној песничкој збирци није у толикој мери доведено у питање као у првој песничкој збирци за децу Рајка Петрова Нога из 1977. године *Родила ме шешка коза*, која некакав обрт, преврат у односу на дотадашње певање о детету, а самим тим и песничку традицију, сугерише чак и самим насловом.

Својим особеним и аутентичним гласом у поезији за децу Ного је донео оригиналан начин певања о деци, другачији приступ детету и нову лексику, употребивши их да би исказао поглед на књижевност за децу, на дете, махом дечака, а онда, или можда понајпре, на свет одраслих. О томе је и сам много тога важног рекао одређујући сопствену позицију писања за децу. Поред удела личног („увијек постоји неки клинац од кога се ‘преписује’ или за кога се пише“), песник мотивацију за писање поезије за децу образлаже и стањем „затеченим у поезији за децу“, при чему користи изразе попут „иритирање“, „сладуњавост“, „извештаченост“, „малограђанска сентименталност“, а њену дотадашњу форму види у категоријама „римоване разгледнице“, „илустроване лимунаде препуне лептирова и бубамара, срна и поточића, принцеза и пахуљица“, а све у циљу „дресуре и бескрајног заглупљивања деце“ (Nogo 1982: 41). Његова реакција на такав доживљај поезије за децу јесте потреба, како каже, за прављењем „дар-мара у уснулим лицидарским кућицама“, који резултира „весело стиснутим, здравим дечјим шипком“ са циљем да „нешто опорјим мушким строфама успешно запраши ту традиционалну гамад која је већ увелико јела ово поетско лишће“ (Nogo 1982: 41). Чини се да би се баш уз помоћ истих ових израза које користи и сам песник могли дочарати ефекти његових стихова намењених деци, који приде осликавају и доминантну фигуру која се јавља у његовој првој песничкој збирци за децу, а то је *enfant terrible*.¹

1 *Enfant terrible* је фразеологизам преузет из француског језика којим се означава и именује особа која претераном отворе-

Узгред напоменимо да у српској поезији за децу све до појаве Рајка Петрова Нога фигура немогућег, несташног детета, дерлета, што би заправо били покушаји превода француског фразеологизма *enfant terrible*, није била уобличена. Ако бисмо се потрудили да трагамо за њеним отисцима они би се у неком удаљеном и апстрактном смислу могли, рецимо, назрети у Змајевом „Пура Моци“, коме заправо мањка бунтовништва јер као дете у поезији 19. века и традиционалном педагошком оквиру поезије за децу и нема суштинску могућност да „пева“ из сопствене перспективе, већ једино да се о њему пише из позиције одраслих, истих оних који спроводе, како би то Ного рекао, „дресуру“ деце² или, савременом терминологијом говорећи, „процес колонијализације“.

С тим у вези треба приметити да се иза Ногове мисли о „дресури“ деце може отворити тема васпитања, дисциплиновања и култивисања која има своје дубље историјске корене и која је у основи

ношћу и необичним и неконвенционалним поступцима доводи у неприлике средину којој припада. Изворно, означава дете које избрбља све што види и чује. Исто тако, *enfant terrible* је израз за особу која показује тежњу за независношћу од групе или средине којој припада. Уједно, *Les enfants terribles* је наслов чувеног романа Жан Коктоа из 1929. године који је на наш језик превео Бора Глишић под насловом *Дерлаг* („Минерва“, Суботица, 1957).

2 Занимљиво је уочити да се сличан отпор према „дресури“ деце може уочити и у неким другим уметничким остварењима крајем седамдесетих година 20. века. Тако, примерице, стихове песме чувеног британског рок састава „Пинк флојд“, „Another Brick in the Wall“, тј. „Још једна цигла у зиду“, која је настала за потребе рок опере „Wall“ (Зид) 1979. године, могао би да казује и лирски субјект Ногове поезије, јер су они у дослуху са природом његовог бунта.

постављена, како нас уверава и Фуко у делу *Нагзираиши и кажњаваиши*, тако да сузбија, гуши индивидуалност. Када Фуко тврди да се још у 17. веку о „ваљаној дисциплини“ говорило као о „вештини добре дресуре“, он уједно сугерише да се иза ње крије „стални притисак да се сви подвргну истом обрасцу, да сви буду принуђени на ‘потчињеност, на послушност, на пажљивост у учењу и вежбама, на редовно извршавање задатака и на дисциплинованост сваке врсте’. Да сви буду слични“ (Фуко 1997: 207). Тако се може тумачити и наглашена индивидуалност која чак иде до својеглавости Ноговог песничког субјекта, а која се јавља управо као последица онога што Фуко назива „репресијом“ над појединцем. Бирајући, симболично, да на њу одговори оним стиснутим шипком којим се песничка збирка завршава, *enfant terrible* бира бунт, отпор, непристајање на наметнуте оквире детињства – и то на начин који је деци близак јер са њима дели сличан доживљај, искуство и поглед на свет.

Књижевноисторијски трагови фигуре *enfant terrible* можда би се могли уочити у Вучовој дружини „Пет петлића“, тим пре јер је Ного уверења да је „надреалистички вапај за немогућим“ у основи поезије за децу, али и стога што је дечацима из Вучовог остварења са Ноговим лирским субјектом заједнички можда једино бунт, који је у случају Вучове социјално ангазоване поеме усмерен према друштву и капиталистичком систему, док је код Нога у складу са доследно изведеном фигуром *enfant terrible*. У Ноговој поезији за децу бунт је окренут ка свету одраслих, правилима, као и противуречностима која долазе од њега, али и, како тврди Бранко Стојано-

вић, „Ного не би био то што јесте а да побуна његовог малог јунака не буде обележена и оним ‘не’ своје добу, идеологемама овога столећа“ (Стојановић 2008: 164). Стога се чини да циљано бирајући поезију за децу, а онда у оквиру ње проговарајући преко фигуре *enfant terrible*, дакле несташног, бунтовног детета, Ного на једном општем нивоу преко света детињства проблематизује, како се то већ терминолошки стручно каже, „идеје друштвеног света“. С обзиром на то да се деци „прашта“ понашање које испољава Ногов песнички субјект, док би одрасли за исто такво понашање „изазвали категоризовање у ексцентричност“ (Џејмс 2004: 145), *enfant terrible* има неопходну слободу у изразу и мишљењу да пружи отпор, негира, проблематизује наметнуту идеологију која се онда пресликава и у идеологију књижевности за децу.

Управо је бунт основни тон, главно, доминантно обележје лирског ја које се, из ма које позиције да пева, буни понајпре у односу на свет одраслих, а потом и према играчкама које они намењују и креирају за децу, књигама које им нуде и пишу за њих и управо због тог и таквог бунта Ногова поезија за децу и даље плени необичношћу и оригиналношћу.³

3 Рецимо Радовић је разумева на следећи начин: „Не био он ни Рајко, ни Петров, ни Ного, ако и сам не би умео написати *нешто онако*, кад га је већ родило некаквог онаквог, доброг, а не-васпитаног, нежног и дрског, мудрог а лудог. *Нешто онако* Рајка Петрова Нога је збирка песама за децу. Некаквих као песама за некакву као децу, колекција траспарената који се могу носити и употребити на сваком протестном митингу: ТО НЕ МОЖЕ ТАКО ДУЉЕ – ДИДИТИ ИЛ РИБЉЕ УЉЕ!... ЈА НЕ ЖЕЛИМ ДА СЕ СВИДИМ, КАД ОД СВИДИМ ЈА СЕ СТИДИМ!... ШТА ЈА ИМАМ ОД ТОГ СВЕТА – СВЕ ИМ МОЈЕ САМО СМЕТА!... ЧИМ УЈУТРУ СУНЦЕ ГРАНЕ, МЕНИ ОДМАХ НЕШТО БРАНЕ!... ДА

Треба придодати, међутим, да се у песниковом разумевању поезије за децу побуна, бунт налазе у њеним темељима, те с тим у вези песник саопштава: „Побуна као дубљи вид припадања свијету основно је начело овог пјесништва. Она долази спонтано по законима првих виђења, а то значи у чуђењу што је на свијету све онако како јесте. Пред том побуном пуцају шавови наше конвенционалности, васпитања и цивилизације којима смо *као* једном за свагда уредили свијет, а то почесто значи – којима смо се оградиле од свијета!“ (Nogo 1982: 42). Без обзира на то колико се Ногова песничка побуна поетички оцртава у његовим стиховима, она се исто тако може тумачити и из социолошког аспекта с обзиром на то да је негде у време појаве његове прве песничке збирке за децу дошло и до устоличења оне гране социологије која је посебно посвећена проучавању детињства, а које се данас разумева и као конструкт које друштво конституише унутар своје заједнице. Те тако када Ного аутопоетички указује на читав низ противуречности света одраслих, на једном општем нивоу он у ствари сугерише одређене „парадоксе“ који се налазе у релацији свет одраслих – свет детињства.

Треба, међутим, приметити да се бунтовни тон суспендује пред светом природе (посебно уочљиво у песми „Кад дођете на Загорје“), али исто тако да није у потпуности и искључиво усмерен према свету одраслих, с обзиром на то да овај није у целости хомогенизован, те се из њега посебно издваја фигура оца (песме „Има један Марко“, „Укинућу разне

ОБИЧНО БУДЕМ ДЕТЕ – ДАЈЕМ ГЛАВНО ЗА СПОРЕДНО!...“ (Радовић 2006: 443).

маме“) и, додатно, деде („Што не чате моме деду“), чији ауторитети су за *enfant terrible* готово неприкосновени. То нам сада о фигури детета у овој поезији каже да иако је побуна, бунт доминантно стање и расположење, основни став и доживљај света, али и темељно осећање, они нису само и једино сведени на рушење конвенција и правила која се детету од стране одраслих намећу, већ се иза њих разгрће један прикривен простор лирске осећајности и доживљаја, који је готово „замаскиран“ бунтовним ставом лирског субјекта. Та осећајност, или прецизније говорећи сентименталност, тек ће бити развијена у другој песничкој збирци Рајка Петрова Нога Колиба и шешика коза (1980), посебно у седам песама обједињених под насловом „Колиба и дом“, које слично као и поједине песме из збирке *Лазарева субота* (1989) тематизују затворени простор, простор колибе, куће. Тај простор, како примећује Новица Петковић, сигнализира лирски осећај „заштићености у кућевном простору“, а песников рани губитак те сигурности „узроковао је каснију дубоку опчињеност њоме“, те отуда, по Петковићу, „и долази опсесија затвореним простором као прибежиштем“ (Петковић 1990: 60). О вредности и значају дечјих склоништа пише и Гастон Башлар у *Поезији простора*. Па поред стварне, родне куће, која је по овом аутору „укорењена у подсвест“, он уочава и читав низ скровишта које свако дете поседује, а која су „места сањарења“, а онда сва та скровишта која имају „функцију заштитника снова“ чине „ониричку кућу, кућу сећања-сна, изгубљену у сенци нечег даљег од праве прошлости“ и стога је онда та „ониричка кућа“ у ствари „крипта родне куће“

(Башлар 2013: 125). Управо се чини да би се преко ових натукница могао разумевати топос куће у другој Ноговој збирци за децу, понајпре у песмама „Изван свијета“, „Колиба и дом“, „Сањајући колибу“ и најизравније у песми „Сан о кући је ли кућа“, у којима доминирају осећања туге и сете и где се укрштају глас детета и глас одраслог, али и изоставља фигура *enfant terrible* на начин како је уобличена у Ноговој првој песничкој збирци за децу. Тиме што је суспендована, не значи нужно и да је укинута, већ само да фигура немогућег, несташног детета није дата клиширано, него је обдарена и једном посебном осећајношћу на којој би јој и многа друга деца могла позавидети.

Спона лирског и меланхоличног присутна је и у Ноговом есејистичком дискурсу, рецимо у есеју „Витез тужног лика“ посвећеног Бранку Ћопићу, тим пре јер је његово читање првенствено опуса за децу Бранка Ћопића, тј. дела као што су *Орлови рано леће*, *Башћиа слезове боје* или *Јежева кућица*, обојено читањем по идентификацији која се спроводи или по завичајној блискости духа или стога што је Ного сироче као и Бранко које се „свило уз свога дједа Рада“ (Ного 2003: 113), безмало стожерног лика у једној од последњих Ћопићевих збирки прича – *Башћиа слезове боје*.

Управо се чини да због овог сентимента, који се ту и тамо назире иза доминтаног тона побуне против света и конвенција које од њега долазе, о лирском субјекту који је доминантан вид певања у Ноговим стиховима за децу тешко да се из данашње позиције може говорити као о „рђавом детету“.

О категорији *рђавої* детета, а поводом Ногове прве песничке збирке за децу, пише Душко Радовић у тексту симболичног наслова „Нешто онако“. Радовићево читање Ноговог *enfant terrible* нам је тим значајније ако се зна какав однос према деци у својој поезији развија и негује свакако један од најзначајнијих песника за децу 20. века у чијем се богатом и раскошном опусу не би могла извести поларизација на добру и рђаву децу, што самим тим може имплицирати да се у његовом опусу тешко може издвојити фигура *enfant terrible*. Радовић је, наиме, мишљења да „ако већ има добре и рђаве деце, литература би морала бити потребнија рђавој. И док се за добру децу могло писати добро и лоше, јер су она била добра и послушна, за рђаву децу требало је запети и измислити нешто паметније. Рђава деца су толико рђава да говоре ‘не разумем и ‘нећу’ за све што им се не свиђа. Све што хоће да кажу, рђава деца почињу обавезном реченицом ‘по мом мишљењу’, што се није могло замислити код добре деце“ (Радовић 2006: 442). Јасно је да истакнути песник под *рђавом децом* заправо мисли на децу која поседују читаву лепезу особина којима би се могао одредити јунак Ногове поезије за децу: паметна су, знатижељна, имају став и радо износе мишљење, не пристају на било какву литературу већ их једино може привући она оригинална и паметна. Уосталом, управо тим епитетима, али себи својственим начином, и Ного описује јунака своје поезије, тј. као „клинца који *кужи* ствари, кога није лако префарбати, који изнова и по своме уређује свијет, који укида, смјењује, поново успоставља и комбинује, који све може, свашта хоће...“ (Nogo

1982: 42), те придодаје да је уједно и „дијете и филозоф“. Управо на тај начин би се можда могло и разумевати одређење *enfant terrible* у стиховима за децу Рајка Петрова Нога.

С тим у вези треба подвући да лирско ја у Ноговој првој песничкој збирци углавном пева из позиције детета, али се исто тако каткада прелива у фигуру песника који онда у појединим стиховима и наступа из позиције одраслих, али задржавајући својства *enfant terrible* (на пример у песмама „Зна се ваљда шта је за што“, „За наивне и будале“). Ово удвајање, без обзира на позицију из које се пева, чини се да сугерише два важна својства Нога као песника. Први би се односио на везу између поезије за децу и једног дела осталог Ноговог песништва о чему је и сам песник посведочио одређујући поезију за децу као неку врсту коректива тзв. „озбиљној“ поезији: „За мене је то значило да између моје тзв. озбиљне поезије и ове ‘неозбиљне’ и за дјецу не треба да буде битних разлика. Сви моји тзв. опсесивни мотиви и тзв. архетипске слике, дакле, имају ту и те како шта да раде, само их треба *ірекодираіти* и из једног *инфаніилноі* и *искошеноі* уіла *аріікулісаіти*. Поезија за децу није толико наивна да не би била озбиљна, њена неозбиљност је само дубља мудрост а њена лудост је заправо систем којим је увек отворена за све животне садржаје“ (Nogo 1982: 42, подвлачење је наше). Додатно, веза између поезије за децу и „озбиљне“ поезије примећена је и од стране критичара, те су тај однос и разложно показали.⁴

4 Примерице Валентина Хамовић уочава да се песник највише ослања на себе у набоју побуне која краси његове стихове

Друго својство стапања лирског ја као детета и одраслог у фигуру *enfant terrible*, како се то нама чини, као да призива она својства те фигуре која нису искључиво везана за дете, већ и за одраслог. Чини се да се тим поступком имплицира један веома успешан, талентовани појединац који је при том веома неоубичајен, каткада отресит, а у неким случајевима чак и дрзак. Овакав утисак није у толикој мери поткрепљен искључиво стиховима за „одрасле“, мада се може и у њима пронаћи, посебно у првој песничкој збирци *Зимомора* (1967) која можда остварује и најтешњу везу са поезијом за децу, колико у ономе што чини једну песничку ауру. А песничка аура Рајка Петрова Нога, ако нам је уопште дозвољено да нешто тако приметимо, као да се може разумевати преко фигуре *enfant terrible*, тим пре јер се она издваја од осталих песника његове генерације својом особеношћу и аутентичношћу како појаве, тако и певања.⁵

за децу и додаје: „Очигледно, мешање разнородних текстовних нивоа, видљивих у вишеструким метафоричним и значењским слојевима који се међусобно преливају, указују да је песник свој младићски бунт из наведених својих раних збирки пренео и на поље дечје књижевности, мирећи на тај начин потребу да артикулише сопствени покретачки и поетички импулс, с том разликом што је, у овом случају, начело субверзије зазвучало, по речима самог песника, љупкије и безопасније“ (Хамовић 2011: 250).

5 Тако у једном од последњих интервјуа Ного саопштава: „У младости сам рушио конвенције, у зрелости покушавам да их изнутра мењам“, да би се потом осврнуо и на сопствени карактер: „Мој незгодан карактер заобилазиле су године и свакојака искуства. Живот те најзад отеше, ако си ‘неотесан’“ (Ного 2014).

Лирско ја које наступа из позиције детета призива сличност са фигуром *enfant terrible* јер деконституише, деконструира и разоткрива све оне добро чуване митове детињства, попут оних о родома („Са родом сам рашчистио“) или о Деда Мразу („Деда Мраз открива карте“) и готово непрестано преиспитује, доводи у сумњу или критикује свет детињства који одрасли креирају за дете, а који се распознаје у књигама („То не може тако дуље“), играчкама („Ја се онда нарогушим“), дружењу, начину опхођења („Не патим од предрасуда“) и доследном спровођењу правила („Авај авај авај авај“), чак и у болести („Оздравићу сместа“). Поред тога, у Ноговој поезији за децу бунт се изражава и према годишњим добима, било да је у питању лето („Доста ми је и тог лета“) или зима („Не може нам ништа зима“), али и према сну („Док дланом о длан“) и људском језику („Ржем тако нови језик сричем“) или свету природе („Зна се ваљда шта је за што“), што се на изванредан начин може тумачити као револт према оним доминантним и много коришћеним мотивима у поезији за децу, који постају нека *оштра места слудуњавости* попут песама о годишњим добима, певања о свету природе или успаванки.

Занимљив је и начин на који наступа *enfant terrible* у овим песмама, а он је уско скопчан са осећањима која са испољавају. Најчешће се јавља осећај љутње, увређености када разоткрије неку табу тему попут оне како се рађају деца. Није ускраћен ни за агресивно понашање које настаје као последица „лажи“ и ограничавања које долази из света одраслих, након чега наступа „мир у души“ („Ја се онда нарогушим“), али ни за толерантност

за недоследност одраслих у понашању („Авај авај авај авај“). Често испољава инат и негирање према свему што долази од света одраслих, али и немир који га хвата у пролеће, а пева из позиције садашњости или будућности, уз обилато коришћење жаргонских израза, колоквијалних речи и фразеологизама, који сугеришу један степен модерности у изразу који се може пратити још од Вучове поеме „Подвизи дружине ‘Пет петлића’“.

Чини се да је важно нагласити још један момент, бар када је реч о фигури *enfant terrible*, а то је да се она у Ноговим стиховима чита као доминантно мушка. Томе у прилог иде и Радовићев увид да се са поезијом за децу песника о коме је овом приликом реч отвара „период м у ш к е литературе за децу и љубитеље“, а она заправо кореспондира са Ноговом опаском с почетка овог рада о „мушким строфама“ у његовом песништву за децу које износе револт и бунт. Полност *enfant terrible* посебно долази до изражаја у песмама „Ловачка“, „Укинућу разне маме“, „Има један Марко“. Овај акценат на маскулинитету као да додатно утврђује лирски/песнички субјект у фигури *enfant terrible*, њеном необичном, неконвенционалном понашању, а онда и певању, које иде у правцу преиспитивања оквира детињства, света детета, али и света одраслих, на који се готово увек враћа, као у песмама „У зао час и наопако“, „Дајем главно за споредно“, „Доље горе горе доље“. Међутим, преко ових песама може се исто тако отворити и питање положаја *enfant terrible*. Лирски субјект непрестано промишља своју позицију, али не усамљено, апстрактно, издвојено ван општег контекста, него тек у релацији са њим, те он заправо образ-

лаже свестан избор скрајнутости, маргиналности и стога „даје главно за споредно“, јер је „дошао да се срди и све воли наопако белом свету да пркоси“, а то је управо позиција која му омогућује „да на све то стисне шипак“, што је уједно и последњи стих који затвара прву песничку збирку песма за децу Рајка Петрова Нога.

Отприлике на сличан начин као и у стиховима Ного одређује позицију песника за децу пишући есеј о Душку Радовићу језгровитог наслова „Спокојно, без наде“. Ного есеј почиње исказом: „За нас који се, каткад неодговорно, мувамо и по просторима тзв. књижевности за децу, права је срећа да постоје два велика учитеља – Змај и Душан Радовић“, и додаје: „Књижевност за дјецу је могла дати, и давала је привремени азил разним дезертерима из озбиљне књижевности. Ту су се могли разбашкарити и љенчарити, окријепити и распасати. Ту су, на привременом раду, могли бити и субверзивни. Љупко и безопасно субверзивни, јер се и дворској будали штошта опрашта баш зато што је будала. Али брзо се и лако прокоцка та олако стечена улазница“ (Ного 2003: 139). Ногова поезија за децу тешко да се може описати преко ових категорија: нити је он „дезертер из озбиљне књижевности“, нити се у поезији за децу разбашкарио, љенчарио, окрепио или распао, али је та поезија и данас субверзивна, мада не „љупко и безопасно“, већ пре „оштро и мушки“.

Тиме што је лирски субјект његове поезије дат кроз фигуру *enfant terrible* који упорним питањима *зашто* и *како* попут: „зашто морам да дишем, зашто не могу да летим, зашто је ово лијево, а ово

десно, зашто је данас петак, зашто неко има а неко нема, зашто..." (Nogo 1982: 42) доводи у теснац свет одраслих, а песнику омогућава да испостави баш кроз поезију за децу „радикалну критику свега постојећег и непостојећег“ (Nogo 1982: 42), остварује се једна завидно уоквирена педагошка компонента његових стихова. Управо тамо где се најмање очекује, у демитологизацији роде или Деда Мраза, у рушењу *мишова геињсџива*, Ного подучава о детињству, животу, овом нашем свету не идеализујући ни једно ни друго, те његови стихови за децу кажу нешто што се до тада није смело и није хтело рећи, кажу оно што једним делом деца прижељкују да чују, јер у сваком од њих има нечег од несташног, немогућег детета. Те „истине“ о овом нашем тешком и тамном свету одраслих премреженом недаћама и несрећама, сујетама и осујећеностима, противуречностима и лажима, Ного деци песничким језиком и песничким начином саопштава и тиме им заправо каже оно што би можда и многи „одрасли“ желели деци да кажу, али од тежине истине негде на пола пута поклекну. Управо стога што те „истине“ Ного исказује кроз фигуру *enfant terrible*, оне можда деци постају ближе, а то чини тако што их насмеје, одобровољи, расположи, али и подучи на начин на који у српској поезији за децу готово ниједан песник није чинио.

Литература

- Ашлар 2013: Башлар, Гастон. „Непрекидно детињство“. *Градац, бр. 191, 192, 193*, Чачак.
- Ноделман 2013: Ноделман, Пери. „Дешифровање слика: илустрација и сликовнице.“ *Тумачење књижевности за децу* (уредник Питер Хант). Београд: Учитељски факултет.
- Петковић 1990: Петковић, Новица. „Два Лазара.“ *Лазарева субота*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ного 1981: Ного, Рајко Петров. *Колиба и шешка коза*. Крагујевац: Светлост.
- Ного 1982: Nogo, Rajko Petrov. „Nešto kao poetika“. *Destinjstvo, br. 1/2*, Novi Sad.
- Ного 1990: Петров Ного, Рајко. *Лазарева субота*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ного 1997: Ного, Рајко Петров. *Родила ме шешка коза*. Бања Лука: Нови глас.
- Ного 2003: Ного, Рајко Петров. *Есеји*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ного 2014: Ного, Рајко Петров. „На бранику културног памћења“. Вечерње новости, 7. април 2014, разговор водио Б. Ђорђевић, <<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:486132-Rajko-Petrov-Nogo-Na-braniku-kulturnog-pamcenja>>
- Радовић 2006: Радовић, Душан. „Нешто онако.“ *Баш свашта*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стојановић 2008: Стојановић, Бранко. *Нојова жеравица речи*. Београд: ВИБРАС.
- Фуко 1997: Фуко, Мишел. *Надзирајући и кажњавајући*. Београд: Просвета.

Хамовић 2011: Хамовић, Валентина. „Јединство два лирска тока.“ *Поезија Рајка Петрова Ногоа*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.

Џејмс, Алисон и група аутора 2004: Џејмс, Алисон и група аутора, „Теоретисање о детињству.“ *Социологија детињства*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Jelena Panić Maraš

THE ENFANT TERRIBLE IN RAJKO PETROV NOGO'S POETRY FOR CHILDREN

Summary

This paper investigates the delineating of the *enfant terrible* figure, predominantly in Nogo's first poetry collection for children. We trace the literary constitution of the *enfant terrible* figure in the context of Serbian children's literature, as well as certain extraneous facts that provoked its appearance. We bear in mind that, with his authentic voice in children's poetry, Nogo introduced an original type of poems on children, a different approach and a new vocabulary, and also depicted many contradictions from the world of adults, almost always contrasted with the child's world. Although this paper could sketch a broader polarization between those two worlds, placing conventions, rules, discipline etc. on the adult side and rebellion, freedom, independence on the child's side, it has to be qualified by the fact that Nogo's dominant lyrical subject encloses both the child's position and another position, approaching the poet's self. Thus, the union of two voices in one figure shows some general traits of Nogo as a children's poet, bearing in mind the layer closely linked to the lyrical and the sentimental characteristics, chiefly present in another cycle of

poems from Nogo's second collection of children's poetry. Finally, the paper also suggests the presence of a finely wrought pedagogical component of Nogo's rebellious poems, in an unexpected place – the voice and attitude of the *enfant terrible* figure.

Бранко Брђанин

Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву
bajobrbr@yahoo.com

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО: ДИЈАЧКИ РАСТАНАК – МАЛО ДОКУМЕНТАРНИХ ДЕТАЉА –

Апстракт: Да ли је, заиста, разлика између животне – и животодајне – поезије и (накнадне) *поеџизације* (чињеница) живота, иста као разлика демократије и демократизације, или канала и канализације? Будући увјерени како се и из поезији паралелног свијета – пара-биографског – могу излучити драгоцјено грумење, камичци племенитог метала или барем мало злаћаног праха којима се „доправља“ (уз *мало документарних деџаља*) већ одраније изаткана и зна на Пјесникова *ново-хајдучка* „поетска биографија“, ово „повјесно слово“ би могло понијети и наслов *Поеџички џраї самозаџајне Творачке Руке у џућим џјесмама*; завирујући „иза кулиса“: самозбором-исповијешћу – својеврсном „ауто-биографијом о Другоге“ – наводимо властите стихове, откривајући (немали) удио Рајка Петрова Нога у њиховом коначном уобличавању.

Стихотворац и Писац: лирски прозаиста (*Јечам и калоџер*, 2006), антологичар (три обимна избора српске епске поезије: 1987, 1989, 2001), пјесник за дјецу (*Родила ме џеџика коза* 1977. и *Колиба и џеџика коза* 1981/82), књижевни научник, есејиста, критичар (стални у *Одјеку*, 1970–72), биограф и *усмени заџисивач-*

параисторичар савремене српске књижевности (*Зайиши шо*, Рајко, 2011); уредник часописа (*Лица*, 1967–68) и издавачких кућа (сарајевска *Веселин Маслеша* и београдски БИГЗ), факултетски предавач књижевности и академик АНУРС, ама и скривеноскрајнути тихи дјелатник у неспокоју „врта анонимности“ и *своје безначајности* (како сâм има обичај да каже), Рајко Ного очитује властиту Поетику и у стиховима које није „потписао“; али, за неке од тих *верса* ће се – гле чуда! – показати како их не би ни било без Његове Руке (или не би били онакви какви су објављени). Уосталом, речено је: „то је песник који је волео и неговао друге песнике, а не своје апартно усамљеништво“ (Кољевић, 1994: 9).

На примјерима збирки поезије Б. Б. Бајовића, *Лирика Ашике* (БИГЗ, 1993) и *Из небеске земунице* (СКЗ, 1994) – којима је Рајко био Први Читалац, уредник и рецензент – показује се и својеврсна Ногова скривена-имплицитна „поетика“; а пјесма „Дијачки растанак“ (завршна у књизи *Пророк на Гори Љељеној*, Торонто–Канада, 2001) је „огледно поље“ интертекстуалности и прожимања поезије-поетике Рајка Петрова Нога са пјесмама (11 година млађег) савременика.

Кључне ријечи: поезија, поетика, Р. П. Ного, интертекстуалност

Све што *мислим* о Поезији сам докучио сâм, за свој грош; о свом руху и своме круху. У оно што *мислим да знам* о Поезији упутили су ме средњошколски професор Слободан Ђурасовић у сарајевској Трећој гимназији (иако ослобођен полагања матурског испита, писах рад о *Сеобама* Црњанског;

који је – тада, уз Миљковића – био моја Звијезда у *бескрајном ѿлавом крућу* Литературе); а на Филозофском факултету професор опште лингвистике (предаваше и стилистику) Новица Петковић. Прво ме дугујем „еластичност духа“ и дисциплиновање младалачког полета и одушевљења, *бујносћи и ѿлаховићосћи* (без „штурма и дранга“); Потоњем, увиде (рецимо, у Настасијевићеву синтаксу или Попине „спискове“ и „игре“: *коња, ѿаћке* или *облућака*), али и вјештине помоћу којих се овладава алатима и занатима „пјесмотвора“ (метафорама и алегоријама, са све Миком Аласом), те „окретање“ тектонским слојевима српске епике и народног памћења¹.

Како се пјесме и књиге стихова *ѿправе* – да буду, наравно, *целе леје!* – научио ме је, наравно, Рајко Петров Ного. (Признаћу вам како је наслов *Песмарица* лепши, ако ви мени признате да је наслов *Пјесмарица* љепши: Земљак са Загорја ме је поучио – а њега, ваљда, Андрићев *Знак ѿоред ѿућа*, онај о „јужном наречју“ у коме речено изгледа не само дуже него, ако је тужно, и нешто тужније – и да *бијега* у поезији звучи бједније од *беге!*)

Још као дјечак упамтио сам млађаног Ничеанског Бркајлију са те-ве-екрана: упознали смо се НА ТИ! („Омладинска емисија“ ТВ Сарајево, гдје је кочоперни *Са Борија Рајко*, као на *Порћирећу уметћ-*

1 „Наслеђе епско, а позиција лирска“, како је ТО давно исказао Никола Кољевић (још један од „предавача“ на особеној „усменој школи поезије“), који је посебно уважавао моју пјесму „Злопоглеђа“ (испјевану 1979), објављену у збирци *Тамница* (Пожега, 1997), а која – заиста – собом представља оно што је Поштовани Професор сматрао продужењем-коракком даље од онога гдје стадоше моји претходници.

ника у младосџи: љонизаван и самовањем љоган, промовисао један – до тада, у доктринарно уштогљеном комунистичком медију – сасвим нов, не-виђен-немогућ „лик и дјело“)... *Мрки брче, ђе ђеш окаџаџи...* А и поезија му је била „телевизична“; просто, имао је смисла-за-јавне-наступе, као што се види и на оном (*кад хранила нас УНР-а, а бранила нас УДБ-а*) црно-бијелом „нијемом филму“, гдје се Пркосни Дјечарац – током *lipanjskih gibanja* – са терасе сарајевског Филозофског факултета ребелски-револуционарно обраћа студентској тевабији и „побуњеницима“ (а говораше и Радован Караџић; *joш виџак*, чини ми се), кџ НА КАПИЈАМА РАЈА: *Где је данас лево, уџиџаџи ко сме, младоџ Јакобинца из шездесетџ осме!*

Ного (а већ тада се запитао: „Какав је то писац без барем два имена-презимена?“; истовремено и одговарајући: Петар Петровић Његош, Владислав Петковић Дис, Августин ТИН Ујевић, Војислав Јовановић Марамбо, Борислав Михајловић Михиз, Рајко Петров Ного, и други!); тај Писац – са два презимена, *очесџвом* и породичним знамењем; старином Рашевић, из Куча, са Фундине и Медуна-сродник Марка Миљанова – био је први, водећи и најгласнији међу СУДБОНОСНИМ ДЈЕЧАЦИМА (*џрви лисџ, или можда корен тог бршљана младих срџских џесника који су кренули у хлорофил сџиха /Кољевић 1994: 9–10/*); нараштају што је „на бину“ ступио бурних шездесетих, а који је српској (тада, „политички коректно“, говорило се: *нашој*; да се Власи не обсјете ил’ да се они-неки-други-МИ не увриједе!) посљератној *модернисџичкој џоезији* до-нио провокативну комуникативност, значењски и

изразом „отворенију“, дезилузионистичку, коју је – још онда – Никола Кољевић крстио именом НОВЕ ЕСТРАДЕ.

Мада је умιο и да се склупча у себе, да стиша глас (*ӣако сам мали, мали, мали*) и „олиже ране“ (*да ска̄иа, како вуку и ӣриличи*), Ногова рана поезија (*Зимомора*, 1967. и *Зверињак* 1972), „рецитативна“ је – узвикујућа и, попрлично, „егоцентрична“ (*окрлежио сам вријеме, ӣа сада РАЈКУЈЕМ*); наглашено „распричана“ и реторична (*Брђански ко̄илян*); испјевана, углавном, у слободном стиху и – нарочито – гласно бунтовничка, пркосна (*ко како – ја овако, ӣа коме цикне*), чак и изазивачка: *Повуцӣше ме за консеквенцу!* А онда је дошло *Безакоње* (1977) – мени Рајкова „најпјесничкија књига“ – и строгоћа форме, сонета. (Чему ће слиједити *Планина и ӣочело*, 1978.) Као што је Андрић рекао да је од „Алије Ђерзелеза“ (1920) увијек исти, тако се и Ногов пјесмотвор – по моме осјећају – дијели на периоде *до-безакоња-и-од-Безакоња*. (Поезију је, наравно – мимо шпијуна – „пратила“ *ӣое̄ишка*; и ДВА БАТИНАША: *балканска ӣаст̄орала-босанска варијан̄иа*.)

Понекад бисмо у истом сарајевском „вашингтонцу“ (трамвају *двигици*) „путовали“ од Ченгић виле према Граду: мрк и ћутљив, Рајко би обично читао неки (туђи?) рукопис; старајући се да се – са разлога „опште“, али и *хӣијене душе* – превише не очеше о *Дух Чаршије*.

Дремуцају у мӣшском ӣтрамвају / У несрећи раздра̄гани славски... // Заковани у ӣокре̄ӣној кући / У ӣтрамвају ко у каран̄шину... // У ӣтрамвају ко у

лазарету / Свак је за се рођаче љубави... // Са људима
 сџанђаше се звери / Ушом трамвај сџиже у ремизу.
 (Ногова „Балада о трамвају“ – *Негремано Око*, на-
 равно, испјевана је много касније: у доба-недоба
 кад су се наши „оводрински“ земљаци *јојорелци-*
дујо-ијекавски, од невоље „возуцкали“ Београдом;
 али је Пјесников суздржани-саучеснички болећив
 поглед са стране био позиција изабрана још онда,
 давно, кад су НАС у Сарајеву – не само трамваји
 – возали укруг! А *ремиза*, ТО је ДЕПО, ако – почему
 – има некога коме се мора толковати; сарајевски
 трамвај-депо: ето трага оног жига и биљега којим
 је *Остављеној Жграла* обиљежило странствовање, у
кревету воздењаку; Ојшинском Дешету Наги Си-
рошшшша као да се заратило *ошкô* је... *кô* гавран...
јоцрнио, како је на свијет настануо: *Невесине, сиње,*
иње... У свијету – *Сивоме Дому На Празнике Позне!*)

Климнуо би ми Пјесник главом, другима тек
 једва видљиво; а и не знајући баш-баш одакле зна
 тог младића, дубоко усађених сивозелених очију
 испод широког чела, које је коса већ добрано била
 почела да напушта. Вазда, изнова, призивао бих
 причу Мајке Станиславе како су у некој ратној
 ноћи, у збјегу из Калиновика – пролазећи путем
 преко Борија према Фочи, гдје ће јој отац – мој деда
 Љубо Нинић, кога никада нисам ни видио (као што
 ни другог Ђеда, Филипа нисам), погинути од ави-
 онске бомбе – осмогодишњој дјевојчици показали
 свјетло покрај друма: „Тамо је кућа Пеша Нога“.
 Данас, на омеђини Рајкова дома ниче зова. А оним
 зараслим путељком нема ни путника, ни погорела-
 ца; осим ријетких *намјерника*, о Петрову Дне, када
Калиновачки вијенац окруњује главе изабраних

пјесника-добитника награде, што је још једна Ногова поетичка „смисленица“ и одуживање Завичају (након младалачке *Клеџве Борјанима... и никада не увели елекџрику... кô некакав – успјешно положен – „поправни“ из Српског, из Домољубља*).

Никола Кољевић му је показао мога „Злопоглеђу“ – причао ми Срђан – ама, само је фркнуо кроз брчине: „Је ли то ОНАЈ што пише радио-драме?“ (Рајков Кум је питао: „Има ли ОВОГА још?“) Никад није волио позориште (ваљда му је разних *драма* прековише) и наше казалишне „сценске керефеке“, па их не воли ни данас: у театар иде само кад мора (из „социјалних обавеза“), или кад је тамо неко књижевно вече (а и тада невољко). Кад сам му понудио рукопис *Доскочице* (циклус пјесама објављен доцније, 2004. у књизи прозе!), рекао је: „Не знам шта ћеш с ТИМ... Можда за позориште... Види, нешто.“ Никад нисам добио крађу, језгровитију и тачнију „рецензију“. (Рукопис – сонетни вијенац, са акростихом – *љубавне џемаџике*, „стаљинистички“ је одбио и да погледа: „Љубавне пјесме ваља штампати у два примјерка; један аутору, а други вољеној особи!“) „Нема истински велике поезије, а да није *национална*: по мотиву, тематици, приступу, садржају или духу; по значају“, добро сам утувио РАЈКОВАЊЕ.

Лирика Аџике у рукопису (под истим насловом; анонимно!) добила је крајем осамдесетих награду у Црној Гори (мада нисам отишао на ту „манifestацију“); а *Поџоњи Гроболомац* (члан тог црногорско-завичајног Жирија, тада уредник у „Маслеша“) вели: „Одлична ти је књига; нећемо је објавити. Може да буде још боља.“ И, била је; по-

стала је! (Одштампан књижни блок, прошивени табаци, спремна за укоричење, иструнула је у Ратном Сарајеву, априла 1992; свједочи Славојка Матаругић, тада технички секретар Редакције.) Октобра 1993. *Лирика Аџике*² објављена је у БИГЗ-у; иста књига – у другој држави – код Другог Кума! Да ли, заиста, рукописи не горе?

„Ово је трећа најбоља *прва књиџа* коју сам видио у животу, након Тешине и Јагличићеве; а они су добили *Црњанској*“, рекао ми је Рајко за моју *Лирику Аџике*, која је објављена у БИГЗ-у исте године кад и *Лирика Иџике*: Милошева у боји, са ружичастим дрветом; моја црно-бијела, са истим дрветом. (Није *Случај Комедијанџи* него Ногова уредничко-поетичка вертикала; као што ни наслов није пуки „анаграм“ и „премјештаљка“, но дихотомијски контрапункт: Одисеј и Агамемнон, Итака и Атика, лутање и повратак; живот и смрт!)³

Упознао ме је Р. П. са Високим Стеваном, и са Матијом, и са Момом (коме је дугим путем по Коридору Живота – од Бијељине до Крајине⁴ – у ауту,

2 Рајко ми је претходно дао „шифове“ и наложио да још једном добро прегледам, да се није поткрала нека грешчица *од свеџа сџирашџиџа*. Није било грешака; штампано је, а онда сам отворио и погледао у *Садрџај*: наслов прве-уводне пјесме умјесто *Пролој* (има ли примјеренијег?) гласи: *Прилој!* „Ради урока“, рекох; стидећи се. А тај стид и до данас ми пали образе; са унутрашње стране, наравно. Тако је и ова причица ПРИЛОГ сагледавању Поетике Рајка Петрова Нога.

3 На сајамској промоцији Р. П. Ного је најавио како *Лирика Аџике* добија награду „Милош Црњански“; што су и неки медији објавили. Није добила; али се ни Награда није уручивала наредних пет година, ако се не варам.

4 Долажаху – са Браном Црнчевићем – на прославу обнове приједорске Цркве, гдје сам припремио сценски програм (у

напамет, рецитовао моје стихове *Из небеске земунице*; неке је потом Капор „ставио“ у своје новинске записе: *Нас и браће Руса као и без Руса*). Са Милосавом Тешићем бијах цимер на Јахорини с краја октобра 1993. за првих и јединих „Сарајевских дана поезије“ (које је – опет – организовао највећма Рајко Ного; доводећи усред рата, дословно СВЕ у Српству што иоле вриједи, а да пјева – осим Бећковића, који слави Светог Луку – што је још један „невидљиви“ беочуг рама за поетичку „слику“ Рајка Петрова⁵). И са Владом Јагличићем ме је (посредно) „упознао“, да до данас останемо блиски; не само на *џучини књижевности*: зар и то није отјелотворење Ногове скривене Поетике?

„Чему да шипчи пјешке онај коме је Бог дао крила“, проповиједа Пјесник. И вели да пишући *џиједи суву дреновину*. (Чучак се шалио: „Пишем мало, али зато лоше!“) „Сваки мој сонет је абортирани роман“, рекао ми је Ного, једном-давно. Када сам га, доцније – током дискусије у оквиру неког Скупа – на ОВО подсјетио, јавно је изјавио: „Не

коме је покојни Милорад Малиш говорио своје монодрамско казивање *Пустинџак Цетињски*): Момо ми је на ређекеш-хонорар донио „штеку“ америчког „марлбора“, одакле ће Докторка Зелен-Карацић узети двије кутије; „док не купи“, рече. „Правите државу са мојих леђа“, нашалисмо се. За „компензацију“ сам „украо“ Момову причу о Жандару у Билећи, и „ставио“ је у сценску монодраму *Дневник о Новом Чарнојевићу*; која ће понијети прву награду за најбољу монодраму Српске, у ратном Српском Сарајеву-Хацићима, фебруара 1995.

5 Рајкова је заслуга што је БИГЗ (издавачи СРНА-ФЕСТ и тада, лицем на Лучиндан, основано Удружење књижевника Српске; из Српског Сарајева) штампао *Зборник поезије*, који документује – поред осталог – претходне наводе: 50 пјесника, са по двије пјесме, поредани азбучним редом!

сјећам се ТОГА, али ми се допада“⁶. (А приповиједао ми је Рајко, шкрто – кô циједећи кап из дреновака – да је, читајући поезију Ђорђа Сладоја, *чак и неку сузицу њусџио!*)

Опазивши да – док смо „преправљали“ моје стихове – *усеби* бројим, издрељио је очи: „Шта радиш то?“ „Бројим слокове“, бленем; а све мрмљам под браду. „Ја никад не бројим: ТО знам, онако, од себе; онтолошки!“, одбрусио је. (Можда сам и зато одлучио да – умјесто да пребрајам Ногове стопе и метре, парне, правилне или женске риме и сву скаламерију *џехне* и *кали-џехне*; што ми је, одавна, дојадило – скунатурим ово животно-упамћено Слово: не бих ли, како-икако, какав-икакав „допринос“ дао сагледавању еР-Пе-Поетике.)

Први приказ Чучкове⁷ поезије објавио је Рајко Ного; приредио је *Пјесме* Алексе Шантића (1981), *Приче код воде* Ђамила Сијарића, 1982. („Влашчади и пашчади ништа не може бит!“), *Поезију и ѡрозу* Бранка Ђопића у четири књиге (1987), први и трећи том *Дела* Јована Дучића (2000); магистрирао Скендера (*Обиље и расај материје*, 1978). *Јеси ли жив*, Ноговим насловом (књиге есеја, из 1973) годинама смо се „питали“ за јуначко здравље: *У живоџу*,

6 Упиташе га, једном, колико има истине у неким причама о давној младости – које Рајка представљају као инацију, уколици и *усовно-урљивог* – опет је рекао: „Право да кажем, не сјећам се. Али, познајући себе из тога доба, могуће је; све је могуће!“

7 *Во времја*, Рајко и Бранко скупа су постављали спомен-плочу Тину Ујевићу у Сарајеву, и *двојили* о смислу поезије и бесмислу покушаја да се *дохватиш дуџа*. А онда је неки пијанац, тетурајући из кафане, наочиглед двојице „Судбоносних Дјечака“ издекламовао *Ноћас се моје чело зари*. И, то је – поново – Ногова имплицитна поетика!

ама у рђаву, ил' у који други добар час. (А присно се – братски – челима „боли“ кô Петрашинови бакови; до данас!)

Свакога 13. маја позивам *Друѣа Криуна*, да честитам рођендан. „Како не заборавиш“, пита. „То је дан оснивања УДБ-е, *од љаве до четиресѣише*; а и Свети Василије је дан уочи тога“, вадим се. „Родити се на Светог Василија, слава му и милост, било би помало претенциозно!“

Више ми је „науке о животној поетици“ Ного пренио савјетом свога љекара, него што има у стотинама учених књига: *Не игише ѿамо љдје вас не воле; не љегајше људе у лице, љегајше у небо или у дрвеће. И шеѿајше, шѿо више и шѿо чешће; ѿо мо- љућностѿи сами*. Рајко је и моја мала-лична историја и теорија књижевности; поетика која (још увијек, хвала Богу) ХОДА!

Већина писаца, као људи, нимало не личе на своје дјело. („Лијепо је писати пјесме као Он“... а кад кажем Он, мислим на Њега; наравно, не могу рећи о коме се ради, јер бисте одмах знали ко је Тај... рекао је Душану Праћи Душко Трифуновић. „Није лијепо бити човјек као Он!“) Ного, међутим, личи на своје дјело; а и дјело му личи на Рајка. Колико год је у праву Јово Тонтић (Стеванов род, из Грдановаца): *Најбољи су људи које не ѿознајем; у овом „случају“, најбољи Човјек је онај Рајко кога ми је Ного омогућио да познајем*. (Као што седамдесетих, у *Заузданој ѿсовки*, испјева Праћа: *Ни о чему се ѿу, у стѿвари, не ради; не ѿ је ѿо, једностѿавно, ѿако!*)

Тај Бунтовник (с разлогом), за *Анџолоџију српске народне поезије* што је – са више издања – приредио, рече да је то најбоља „његова књига“ коју су му други написали. Тако и мени остаје да покажем неке пјесме и стихове које ми је Други (Р. П. Ного) написао!

Моју прву објављену збирку пјесама, *Лирику Аџике*, „компоновао“ је Рајко Ного, премјештајући пјесме, мијењајући редослијед, бришући стихове, али и тако – у ствари – дописујући. Књизи *Из небеске земуннице* је промијенио и наслов (истина, мојим стиховима): умјесто несуђеног-првобитног *Из Босне-из јаге-из деведесет грује*. (А унио ми је ТО и у биографску биљешку: *Живи и ради у Небеској Земунници!*)

Три верзије пјесме *Хајка* – мада има гласова (Бранко Поповић) који сматрају да је свака нова „верзија“, у ствари, засебна творевина – „пријератна“ из *Лирике Аџике* (објављена 1993; написана осамдесетих година, у „мирнодопском Сарајеву“), „ратна“ (она из зборника *Сарајевски дани поезије '93*, објављеног 1994) и „послије-рајкна“ (из *Земуннице*, октобар 1994) зорно илуструју Ногов „рад“ у мојим стиховима.

Понекад је човек чисти блесак
Покрет у иње У иглице зарастао
У ова распасана времена
Кад и дисање треба да је с мером
Ко некадашња ватра
Кад након свега још само живимо
Од корака До корака
Од артије и од печата И од печали

Кад свет се доживљава још само
У сликама
Кад у нама постоје велики и мали
Ниукуд изведени скокови
Ниушта исцеђени сокови
Кад тесно је И страшно
Кад се не сме утећи
А одвајкада се није могло стићи
Кад киша коначно постане све
Што разликује један свет од другог
Кад стража стане да спроводи
Једно по једно
Кад детињство дође Као бајалица
И Свети Сава И седамдесет седам
Сувих сепета шљива

Страва се салева слабом
Слаби се страве страши
Халачу пашчад касабом
И друмом хајка праши

Уредник *Зборника*, Ранко Поповић, открио ми је како је потпуно свјесно-поетички, намјерно објавио ранију-ратну верзију; коју је – поред ове *рајковане* – имао, као „необјављени“ рецензент нештампане књиге, што је требало да се „појави“ као први наслов у издању новопокренутог-ускоро угашеног часописа *Оїњишїе*, у ратној престоници Републике Српске, на Палама: „Треба вама отимати те пјесме, прије него им ти и Ного потпуно уништите душу ТОМ формом“. Рачунали смо на вјечност; а Уредник је срцем – досљедно, кô и данас – бранио крхотине поезије и у стиховима ухваћене одсјеве душе-на-тренутке. (Паљанско *Оїњишїе* има те „ратне верзије“ мојих пјесама; али нема одавно нашега *оїњишїа!*)

Свет се доживљава још само
У разбијеним сликама
Уско је и тамо и овамо
Небо је осуто приликама

Страшно је: Не сме се утећи
Киша је коначно постала све
С неба ће нам и свеци истећи
И никад бити што беше пре

Чарно детињство: Бајалица
Скида се с небеских њива
Сава са седамдесет варалица
И седам сувих сепета шљива

Страва се салева слабом
 Слаби се страве страши
Халачу пашчад касабом
 И друмом хајка праши

Ево колико је „дјелатна поетика“ Рајка Петрова
Нога, заиста, „уљудила“ загрцнуту „Хајку“:

Дршћу живци Труну кости
На ченгеле шкљоцну брва
Јаре вречи Иду гости:
Башибозук и Бадава

Јаду ради доконамо
Живодерци недоклани
Уско тамо и овамо:
И ускоци и слугани

Тесно свуда Срам утећи
Киша земљу стрмо јаше
У кап ће нам свет истећи
Неће бити што бејаше

Чар детињства – Бајалица
И небеских плева њива
Сестра Сава – Варалица
И сепети сувих шљива

Салива се страва слабом
А слаби се страве страши
Докле лају пси касабом
Царским друмом хајка праши

У пролошкој пјесми „Јабука“ „окренуо“ је елемементе поређења: умјесто *барјак кô бор бoде небо у висини*, сада је *бор кô барјак*. (Вели: „Како ћеш неживо да поредиш са живим.“)

Не знајући одакле је пошалица: „Ви сте, Васојевићи, кô кромпири; што вам ваља, то вам је под земљу!“, знам да и у мојој поеми и у Рајковом „Извјештају Владике Атанасија“ има по једна „верзија“: *Срби су ши ко кромпири Под земљом су бољи* (пјева Рајко, *На кайијама раја*); *Ми смо ѿлеме ѿрдно Истио ко кршoла / Кажу што нам ваља што нам је ѿод земљу* (поема *О четресници и другим духовима*, 7. пјевање; *Из небеске земунице*).

Велика слова – динамизацију стиха – у мојој „Небеској Србии“; збирка *Из небеске земунице: Ам И Јарам – Кус Рей: Небеска Суштина*, и *Нас И Браће Руса Као И Без Руса* (пјесма „На Романији“), или *Ој Раци Јунаци Не Бојте Се Рана / Ником Смрти Нема До Судњега Дана* (5. пјевање поеме „О четресници и другим духовима“), препознајемо из неколико Ногових пјесама; наведимо насумце, рецимо: *Живош Је Грех Казна Карма Меса* („Врата Спаса“, *На кайијама Раја*) или „Успаванке Руске Криза Око Трста“ („Где је овде лево“).

Завршна пјесма *Земунице*, „БОСНА“, сурвала се у вулгарну псовку... „Немој да псујеш у поезији“, благо ме је укорио и поучио... Сада је: *у шри српске мајерине*; макар!

Само да рикне њром из шума кад и њоенџа из сонџа, и ТО ме је – имплицитно и експлицитно – научио: томе дугујем каплете-поенте својих елизабетанско-шекспировских сонета из *Земунице*, али и стиховне „епске ударе“ на антиклимаксу низа пјесама из *Тамнице* (1997).

Коначно, и књизи два сонетна вијенца (са акростиховима; *Пролоџом* и *Еџилоџом*) Рајко је био кум: промијенио је наслов *СВЈАТО СЕРПСТВО* у *ТРНОВ ВИЈЕНАЦ* (2000).

Има тога, још (дописаних или изнова сазданих стихова, наслова, па и читавих строфа), и видљивог и невидљивог; и запамћеног и заборављеног. (Ко има уши, чуће; глумима је – ионако – узалуду говорити.) Уосталом, данас више не могу са сигурношћу упријети прстом ни у властите стихове (*Из небеске земунце*) и потврдити како су „изворно“ моји. (Варљиво је људско сјећање; кô што и *зрелосџ је све!*) У *Паликуће џале жиџо* (а и наслов је Рајков), Ного је – „прерађујући“ постојећи „материјал“ – допјевао два катрена: *Да ми џамеџ не озебе / Носим завој око џлаве / Чини ми се дише џебе / Само да нас не осџаве // Сџарије од нових јада / У завежљај чедо скриџо / Дише џебе живне нага / Паликуће џале жиџо*. (Како су гласили ОВИ „моји“ стихови, раније, не памтим!) А за пјесму „Град“ Ногова рука је – поуздано, ја вам јемац – исписала први стих трећег катрена: *Кайље худи восак шрохеј црноџ слоџа*.

„Дух завереника“ носи Рајков каплет: *Из Милоша Принциј не њуца а може / Вреди ли бар њуцањ Гаврилове коже; као и пјесма „Погорелци“: Дрино водо њлемениџа међо / Ко њолазник ни ја џе не ѡређох.* За „Границу“, пак, Самозатајни Пјесник је скнадио други и трећи катрен: *Је ли срѡске земље ѡриџиснула џама / Делимо се богро и без душманина / Као да је мало и кама и јама / Праѡови нам дошли већи од ѡланина // На гну ѡало цвеће а скрама ѡо врху / Сиње удовице ѡреду црну вуну / И хуље би хџеле ѡлоџиње да врху / Сџожина да бугу на маниџу ѡвну.* Коначно, ама не и посљедње: пјесма „Никола куша снагу властите воље“ и њен иктус-каплет: *Можебиџи јуначко али није нашко / Срце удовичко Од данас монашко; или „Никола у храму“: На Твоме ѡеџелу сви смо од ѡеџела / Нишчи ѡѡгорелци са сажѡаних села; и каплет 6. пјевања Поеме: *А умесџо свеђа нек звездице ѡреџише / Шџо даље од џебе ѡосрнули свеџе.* (Кад би се негдје пронашле оне у Оџиџиџу изгубљене „верзије“, видјело би се да ни ОВО није све; да има ТОГА, још, и-ха!)*

Не памтим ни своје стихове („Неподношљива лакоћа цитирања“, Р. Поповић), али знам, напамет, Бранино: *Неки слуѡа, ѡо имену Лазар, скуџи народ на ѡље Косово; народ неук, несређан и храбар, добра ѡозба беше за Таџаре.* И Пајиђево: *Био сам џи у Србији, Србија је на робији.* А знам, и кад не знам: *Нек ѡада снијеѡ, Госѡоде! И знам да и сад Светџи Ђорђе, у раџничком сјају, на Вождовцу, коџлем, убива аждају; да су у цркви на зигу свеци и сељаци, а виш Србије крвави барјаци.* Знам „Сестрице јелице лековите руке“; *Сџих је шџо и ѡлаџно боланом дојчину.* „Дору на рамена – гори у хајдуке.“ И знам, боље но

да сам сâм то испјевао, да – упркос свему и свима – у инат: из *Сербља* и сад *стара шӯїа веје*, јер није све *проїало*, кад *проїало све је!*

Записујући оно доба када је Сарајево било стјециште неких од најмудријих глава српске књижевности, Рајко је упамтио и вријеме које је и мене у себи УЧЕСТВОВАЛО. И опет је – кô Путовођа кроз Пакао – пружајући братску руку преко понора, успио да ме проведе и пренесе.

Ненадић се жалио како је, препјевавајући Еминескуа (пошто не зна румунски; Илеана је превела, наравно), жртвовао на Румуна „две свеске својих стихова“; Високи Стеван је *служио на двору* Великог Шекспира („Све ове риме /2. 156 – прим. наша/ изгубио сам за своју поезију“, свједочи); али, Рајко Ного је „служио“ у колиби сиромаша, анонимно; унизујући и „ништећи“ себе пред другима, у *малом* подобан Господу Нашем Исусу, Христу; не би ли како нас недостојне и сав Људски Род, незахвални, узвисио.

Парафразирајући Ђорђеове стихове, остаје да се запитам: „Шта бих био без Рајка, кад сам и с њим једва ово?!“ Отуда и „Дијачки растанак“. (Веле да су Мирослава Максимовића „поливали водом“ кад је угледао у подгоричком часопису *Овгје* објављену⁸ пјесму, „велику кô поњава“, како каже Рајко; а Макс мислио да је Ногова, ауторска, пошто носи наслов – као и овај рад – *Рајко Пејров Нојо: Дија-*

8 Год. 29, бр. 337/339 (1997), стр. 86. Иста пјесма (без неопростивих штампарских грешака) објављена је и у Бањој Луци, исте године, у часопису *Пушеви*, год. 43, бр. 1, стр. 10-11. У библиографији је пјесма поближе одређена као *Поема посвећена Р. П. Ноју*.

чки расīанак.) Ево како ТО изгледа (у карактеристичним стиховима), остварујући најдиректнију интертекстуалност, а да не буде плагијат:

Ноћ једна с ране јесени: Платани бодро зелени
Звездице чкиље у сјени У навјештеној студени
Кошћеле зрију скривене Ко стидни трнци љувени
Да се у тмушу удјене У свилен гајтан сплетени

Ноћ била варка срозана Са беочугом небесним
Док светло труси с месеца и мрак укусо расеца
Баштина нам је продана А гробови нам претесни
Од Дубца са мора бјеца А звоно болано јеца

Тврдоша туку клепала Ко покора и покуда
Са бронзаног се цјепала откиде цилик свечани
Саливен Раде изгледа једа Јована откуда
Или су опет с нерета Нису ли упразно звечали

У парку усред ничега На тргу испод зидина
Ударена је белега између двају јецаја
Ко крст поизнад ћивота Да га не здроби хридина
И Лазарева субота На капијама од раја

Ноћ била царска Звездана Ноћ једна с ране јесени
Тајна је давно предана Не да му да се скамени
Ноћ дужа била вијека је Мук изнад глувог гробиња
А ко ће да је окаје До ова скаска детиња

Ноћ била јама бездана Ко шкрапа испод Дедиња
Тама у таму срезана Ноћ једна с ране јесени
Страва се с неба салила Ублеха и аветиња
Ту ми се песма јавила Тихо ко миш из мекиња

У кости ми се свалила ко студен из Невесиња
Под грлом ми се скутрила У души распукла диња
Ево се опет причиња И сад у оку пламиња
У коси сплетеног иња Под кожом и из чекиња

У ноћи рано с јесени Тог звука нујан сетим се
И као манит пешице Док капље језа у мени
Стуштим се у њу ницице И клекнем И причестим се
Да стресем покров ледени којим смо погребени

И видим лете улице са силе нашег печала
И видим лице Растково што изнад свега свети се
Дошло је оно Буково: Извалила се вешала
И ближе земљи згурих се Под траву мора грети се

И чујем звуке слеђене Кондире прте сестрице
И пешкире у леђене Влас сплићу у плетенице
Лебде по чапри маглице Премећу кости сметене
Утежу нам поребрице и братске главе слубљене

Ноћ-врана тица с пепели А озго чипка откана
Од ње ли смо ослепели Њом нам је кичма проткана
У то ли нас је справила Том ли смо били вођени
Ту ли су наша правила Ако смо уопште рођени

Те ноћи у сну зачујем Васкрснуле су светиње
А сањам како уснујем убогог раба мајаног
Арамбашу азбукије док зобље суве дрењине
И суче ко из буклије главњачу плама воштаног

Сасвим на рубу несвести На уској ивици ума
Стешњен ко усред бескраја На крају миленијума
У цепу притискох пести Искапах зеру очаја
Из ноћи што се предваја На капијама од раја

Извори

- Брђанин 1993: Б. Брђанин, *Лирика Аџике*, Београд: БИГЗ;
- Брђанин 1994: Б. Брђанин, *Из небеске земунице*, Београд: СКЗ;
- Брђанин 2001: Б. Брђанин, *Пророк на Гори Љељеној*, Торонто: Источник.
- Сарајевски дани поезије '93*, Пјеснички зборник, Српско Сарајево: СРНА ФЕСТ–Удружење књижевника Српске.

Литература

- Кољевић 1994: Н. Кољевић, *Беседа ѿошћредседника РС ѿроф. Николе Кољевића на ошварању Сарајевских дана поезије '93*, Сарајевски дани поезије '93, Пјеснички зборник, Српско Сарајево: СРНА ФЕСТ–Удружење књижевника Српске, 9–10.

Branko Brđanin

RAJKO PETROV NOGO: LA SEPARATION DES CLERCS
– LE PEU DE DETAILS DOCUMENTAIRES –

Le résumé

Est-ce que la différence est vraiment la même entre la poésie de la vie – qui est en même temps la poésie qui donne la vie – et ce qui suit, c'est-à-dire, la poétisation (des faits) de la vie que la différence entre la démocratie et la démocratisation ou entre le canal et la canalisation? Convaincus qu'il est possible d'extraire du monde

parallèle de la poésie – le monde para-biographique – des pierres de grande valeur, des cailloux des métaux précieux ou au moins un peu de poudre d'or qui peuvent « remplir » (avec *le peu de détails documentaires*) ce qui est fait et connu d'avant, la nouvelle-brigadière « biographie poétique » du Poète, ce « récit historique » pourrait porter le nom *La trace poétique de la main secrète du Créateur dans les poèmes des autres* ; jetant un coup d'œil « derrière les coulisses » : les confessions qui se parlent – une sorte de « l'autobiographie de l'Autre » - nous citons nos vers, découvrant la partie (qui n'est pas négligable) de Rajko Petrov Nogo dans leur forme finale.

Le Versificateur et L'Ecrivain: le prosaïste lyrique (*L'orge et la menthe-coq*, 2006), l'anthologiste (trois grandes anthologies de la poésie épique serbe : 1987, 1989, 2001), le poète pour enfants (*Je suis né par la tante chèvre*, 1977 et *La hutte et la tente chèvre*, 1981/1982), le scientifique littéraire, l'essayiste, le critique (régulier à *Odjek*, 1970-72), le biographe et le gardien oral-parahistorique de la littérature serbe contemporaine (*Ecris-cela, Rajko*, 2001) ; le rédacteur de la revue (*Lica*, 1967-68) et des maisons d'édition (*Veselin Masleša* de Sarajevo et *BIGZ* de Belgrade), le professeur universitaire de la littérature et l'académicien de l'ANURS, et aussi le-caché-dans-le-coin, le travailleur silencieux dans l'angoisse du « jardin de l'anonymité » et de son insignifiance (comme il avait l'habitude de le dire), Rajko Nogo manifeste sa propre Poétique même dans les vers qu'il n'a pas « signé » ; mais, pour certains de ces vers il se montrera – comme par miracle! – qu'ils n'existeraient pas sans Sa Main (ou qu'ils ne seraient pas comme dans ses versions publiées). Après tout, il est dit : « c'est le poète qui aimait et soignait les autres poètes, pas son propre isolement » (Koljević, 1994: 9).

Sur les exemples des recueils de B.B. Bajović, *La Lyrique d'Attique* (BIGZ, 1993) et *Du caveau du ciel* (SKZ, 1994) – dont Rajko a été le Premier Lecteur, rédacteur et critique – on montre une sorte de la poétique cachée-implicite ; et le poème *La séparation des clercs* (la dernière dans

le livre *Le prophète sur le Mont de Liéliéna*, Toronto-Canada, 2001) est le « champ expérimental » de l' intertextualité et de l'interaction de la poésie-poétique de Rajko Petrov Nogo avec les poèmes de son (11 ans plus jeune) contemporain.

ПОЕТИКА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Требиње

За издаваче

др Бојан Јовић
Славко Вучуревић

Лектор и коректор
Недељка Перишић

Преводи резимеа на енглески
Тијана Тропин

Именски рејистар
Марко Аврамовић
Марко М. Радуловић

Тираж
500

Штампа
Чигоја, Београд

ISBN 978-86-7095-216-4

