

ПРЕДАЧКА
МЕЛОДИЈА АЛЕКА
ВУКАДИНОВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ

ПРЕДАЧКА МЕЛОДИЈА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

Поетичка исцраживања бр. 18

Уредници

АЛЕКСАНДАР ЈОВАНОВИЋ
СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ

Редакциони одбор

проф. др Јован Делић
проф. др Александар Јовановић
проф. др Александар Јерков
проф. др Слађана Јаћимовић
др Светлана Шеатовић Димитријевић

Рецензенти

проф. др Горан Максимовић
проф. др Горана Раичевић
др Драган Хамовић

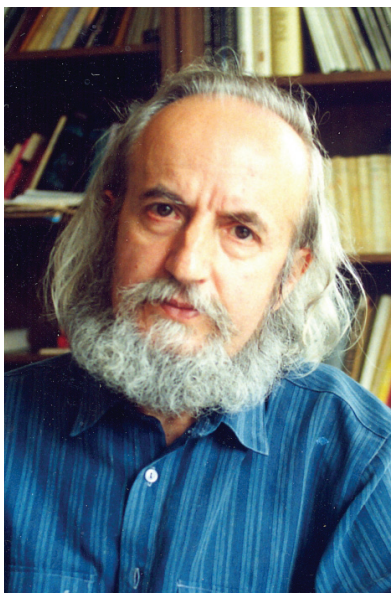
ПРЕДАЧКА МЕЛОДИЈА
АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ

Београд – Требиње, 2014.

Овај зборник је резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти* (178016). Објављивање књиге помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



Алек Вукадиновић

Кућа и Тоси

Устала кућа и Тоси става
Ништа је у сну не пресеца
Само меси росе меси месеца
Блато је с врха осветљава

Из ваздуха ко мз рова
У ноћ зуре блан петики
Кућа сава а Тоси светики
У подвесити негод крова

То кућа у сну Тоси става
Ништа јој плач не пресеца
Само меси росе меси месеца
Блато је с врха осветљава

Алек Поповић

Ловзев и јун

Нејаена, дивља, ноћ ја гражи ...
Она даже крила док свет сјава
Па у Пуноти илена тражи
Такоу њим што се удава

Сву ноћ ишину близу сивора
Ко да се цемон нај сјази иежи,
У сту се сјази и зивора
Ј шрејети илена који бежи ...

Але, Прокаршоет

САДРЖАЈ

<i>Александар Јовановић</i> Неосимболистички сјај Алека Вукадиновића (уводне напомене)	7
--	---

I

<i>Јован Делић</i> Положај Алека Вукадиновића у српској поезији друге половине 20. вијека	23
<i>Петар Пијановић</i> Књижевни погледи Алека Вукадиновића	41
<i>Светлана Шешиновић Димиријевић</i> Прстенасти циклуси у поезији Алека Вукадиновића	61
<i>Горан Рагоњић</i> Поезија Алека Вукадиновића: између ријечи и ствари	89
<i>Александар Јерков</i> Да ли се смисао (у поезији) чује?	101
<i>Марко Негић</i> Поетска проза Алека Вукадиновића	133

II

<i>Саша Рагојчић</i> Парадоксална читљивост. Поглед на свет као интерпретативни кључ поезије Алека Вукадиновића	153
<i>Слађана Јаћимовић</i> Пејзажи бића у поезији Алека Вукадиновића	175
<i>Персида Лазаревић ди Ђакомо</i> Поетика сна Алека Вукадиновића	193
<i>Бранко Вранеш</i> Алек Вукадиновић или искушење озбиљног	219

Зорана Ойачић
Пригушене боје Алека Вукадиновића231

Марко Аврамовић
Две фазе Алека Вукадиновића: од мита о златном
добу до апокалипсе259

III

Александар М. Милановић
Вукадиновићево лексикотворство283

Сања Парийовић
Метричка ружа Алека Вукадиновића307

IV

Љиљана Пешикан-Љушићановић
„Кућа немогућа“ Алека Вукадиновића у контексту
усменог песништва и традиционалне културе333

Андреја Марић
Дослух са Винаверовом *Надјирамајшиком* у поезији
Алека Вукадиновића361

Недељка Перишић
Предачка и матерња мелодија: Алек Вукадиновић
и Момчило Настасијевић379

Јелена Новаковић
Алек Вукадиновић у дијалогу са Валеријем401

Мина М. Ђурић
Душа сећања и *Душа светиа* – Вукадиновић и Тагоре.....429

V

Алек Вукадиновић
Поеиички љрилози451

Индекс имена487

Александар Јовановић

Универзитет у Београду, Учитељски факултет
aleksandar.jovanovic@uf.bg.ac.rs

НЕОСИМБОЛИСТИЧКИ СЈАЈ АЛЕКА
ВУКАДИНОВИЋА
(уводне напомене)

Сажетак: У раду се дају сажет опис песничке поетике Алека Вукадиновића и њено место у развоју српске поезије. Посебно се наглашава *предачка* мелодија и веза са фолклорном традицијом, односно описује се могуће деловање ове традиције у Вукадиновићевој поезији. Затим се описује поступак варирања у грађењу стихова, који је потом песник користио у компоновању појединачних збирки и књига изабраних песама. Посебно се наглашава Вукадиновићева доследна, готово монашка, служба својој поезији. На крају се наводе три претходна научна зборника о поезији Алека Вукадиновића и дају основни подаци о овом зборнику.

Кључне речи: предачка мелодија, фолклор, књижевни развој, мелодијско-смисаоно јединство, стиховна варирања, метапоетски токови, родољубива поезија, изабране песме, научни зборници.

Осамнаести научни скуп у пројекту поетичких истраживања *Поетика српске књижевности*, а пети у циклусу „Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и ев-

ропски контекст“ посвећен је поезији и поетици Алека Вукадиновића. Истовремено, ово је шести скуп који је одржан заједно са *Дучићевим вечерима поезије* у Требињу: песнички врхови савремене српске поезије и један од најлепших српских градова, у којем су се укрстили херцеговачки пејзаж и медитеранска клима, дају посебну атмосферу, коју осећају сви учесници и која се, потом, у свом сублимисаном виду, осећа и у радовима.

За назив скупа узета је синтагма *предачка мелодија*. Не само да би се направио благи термилошки искорак у односу на Настасијевићеву матерњу мелодију него и да би се показала и природа односа модерног песника према националној традицији. Наиме, када се јавио, Алек Вукадиновић се доживљавао као апартан песник, без много сличности не само са својим савременицима него и са својим претходницима. Међутим, перспектива из које је ова поезија посматрана мењала се захваљујући његовим новим књигама, као и мноштву разноликих сигнала (емпиријских, културолошких, поетичких, итд.) расејаних по њима, али захваљујући, такође, развоју наше поезије, као и новим књижевноинтерпретативним увидима. Временом се све више поглед тумача и читалаца преносио са површине књижевног живота ка дубини књижевног развоја. Што се првом погледу чинило апартним и случајним, другом се чинило да је већ у великој мери припремљено књижевним развојем.

И још један моменат. На својим почецима Алек Вукадиновић је прихватан као песник снажне мелодије, која је чинила да стихови изгледају смиса-

оно затамњени. Овакво виђење можда је најлепше сажео наш велики песник Љубомир Симовић реченицом која је већ постала крилатица: „Слушајући ове стихове, ми можда мало разумемо, али много чујемо“ (Симовић 1985: 325). Симовићево *мало разумемо* односи се на семантичку непрозирност песникових стихова, а *мноџо чујемо* на мелодију препуну магловитих и тешко ухватљивих наговештаја. Временом – са сваком новом збирком Алека Вукадиновића и са сваким новим вредним тумачењем – постало је све очигледније мелодијско-смисаоно јединство ових стихова, без премца у нашој савременој поезији.

У песничкој вертикали на коју се наслонио Алек Вукадиновић већ су уграђена поетичка искуства наших песника, од Ђорђа Марковића Кодера до Десимира Благојевића, од Момчила Настасијевића до Васка Попе, од Станислава Винавера до Бранка Миљковића. Кроз ове песнике, али и непосредно из наше велике народне књижевности, у Вукадиновићевим стиховима чујемо древни језик нашега предања, његов бруј у басмама, враџбинама, бројаницама, пословицама. „Каква је то горка, тамна и тешка мелодија, и како лековита. Као да је од искона боравила у некој тами, запечаћена, па сад, ето, пробила. Ја сам то место из ког њена тама веје“ – рећи ће песник у „Белешкама уз књигу *Кућа и јоси*“, али деценију и по после првог издања, са појачаном самосвешћу.

Ту матерњу мелодију песник је ослушкивао од самих почетака свога певања и водио је своје лирске јунаке њеним трагом. Специфичан је то пут у

савременој српској поезији. Спуштајући се низ мелодију, његови јунаци, и сама његова поезија, стижу до тишине, која им у први мах говори све, јер им не говори ништа одређено; међутим, на крају се, у најдоњим просторима, суочавају са сопственим нестајањем, као завршном, али и најдубљом свешћу о себи. Сведочи овај пут о слојевитости и коначности нашега бића, али и о његовој укоренености у саме основе сопственог језика и предања. Као да све потичу из Тамног вилајета, схваћеног као један сложен и неисцрпан архетип наше културе, односно као синестезијска матрица боје, звука и језика, чије нејасне поруке допиру све до наших дана и наших најбољих савремених песника.

Зато је Вукадиновићев сусрет са нашим кратким народним умотворинама, посебно басмама, био готово нужан. Расклапајући и поново склапајући кратке фолклорне облике, песник је ослобађао њихову велику кодну енергију, и узимао је за подтекст својих стихова. Оно што се другима учинило као сажимање традиционалног/колективног искуства, као рационални глас који долази из прошлости, модерни песник је чуо и разумео као израз тамних и подземних порука и древнога страха да се не изговоре. Док су се древни стихови исцрпљивали у самом обредном чину и нису се односили на онога који пева, модерна песма, знатно сложенија, настаје у напору да се проговори у пределима ненаклоњеним говору, али и суочавању са чињеницом да се простори Небића непрестано отварају у ономе који пева. Оно што је у фолклору дато као потенцијално, модерна поезија претвара у постојеће, очишћено од свега случајног и пролазног. „Дати

чистији смисао речима племена“ – овај Малармеов стих-лозинку могао је и Алек Вукадиновић мирно да стави, и ставио ју је, на своју заставу. – Отуда је код тумача на овом скупу толика усмереност на фолклорни подтекст Вукадиновићевих стихова или на поређење са Момчилом Настасијевићем и Васком Попом, који су имали сличан стваралачки однос према фолклору.

Кад се појавио, Алек Вукадиновић је у још једном смислу био самосвојан глас, издвојен из традиције, наше колико и европске. Захваљујући понајпре извршним текстовима Јелене Новаковић, слика се временом мењала. Алек Вукадиновић се неколико пута у својој експлицитној поезици позивао на Малармеа и Валерија пре других, али сада, након нових читања његове поезије, имамо потврду за стваралачки дослух и у његовим стиховима. И није реч само о европској поезији него и о сликарству. Пишући поводом збирке *Трајом њлена и коменшари* у заиста антологијском тексту „Жижак који светли у тами“, Никола Милошевић је ову поезију упоредио са сликарством Жоржа де ла Тура (сликара иначе блиског и Бориславу Радовићу). Поједине песме из збирке *Тамни шам и беле басме* деле синестезијски доживљај са познатом сликом Александра Родченка *Црно на црном*; у *Песничком ашељеу* борави *Анђео смрши* Паула Клеа.

Вукадиновићева поезија се мењала, али толико и на тај начин да би, у складу са познатом изреком, остала иста. Многе своје мотиве и стихове он варира, да се питамо да ли су исти, све док их не упоредимо. То је карактеристично за стихове

из песама о кући, стихове из песме „Ружа језика“, из песама-басми. Поједине песме такође варира, преноси их исте, или делом промењене, из збирке у збирку. Слично је и са појединим мотивима. И не само то. За Вукадиновића песме, чак и оне најпознатије, нису заувек завршене. То су, углавном, ситне, једва приметне, али за песника веома битне измене. Само два примера. У „Кући и госту“ прва и трећа, завршна строфа завршавале су се истоветним стихом „Благо је с врха осветљава“. Иако је песма већ била ушла у антологије, Вукадиновић је тај стих на крају песме променио у „Осветљава је осветљава“. Овим варирањем избегао је понављање стихова и семантички отворио песму на њеном крају. У часопису *Повеља* објављује 2002. године песму „Косовски постер“. Иста песма је објављена у *Песничком аџељеу* (2005), са једном допуном и једном изменом, под насловом „МЕТОХИЈА, постер“. И у њој је делом промењен стих („Кући усред мртвог лишћа“ → „Шуми усред мртвог лишћа“) да би се уместо лексичке истоветности успоставио семантички паралелизам са одговарајућим стихом завршне строфе.

Овакав рад над стиховима, као и бројне поетичке песме – да поменемо само „Слово Григорија Дијака“, „Сев“, „Ружу језика“, „Песникову радну собу“, „Песнички атеље“, „Божјег геометра“ – као и поетички текстови и разговори, сведоче о наглашеној песниковој самосвести укрштеној са најдубљом стваралачком имагинацијом. Рецимо, супротстављајући се раздвајању своје поезије и поезије уопште на мелодију и значење, песник ће рећи:

Мелодија и значење, као два паралелна и истовремена света, живе у свакој песми. [...] Често се дешава да читалац, очаран мелодијом и имагинацијом, не осећа потребу за даља истраживања. То се потпуно поклапа са познатим Валеријевим ставом да песма треба да делује на читаоца „пре него се интелигенција упита о чему се ради“. Овај чувени Валеријев аспект данас имам потребу да допуним. Поезија, наиме, пошто задовољи први услов, треба да делује на читаоца и *post festum*, и пошто се његова интелигенција „упита о чему се ради“ (Вукадиновић 1995б: 119–120).

Вукадиновићеви аутопоетички термини, својеврсне слике-искази – као што су „даљинска имагинација“, „имагинативни пробој“, „језичка имагинација“, „стваралачка ентелехија“, „ониричка димензија“, „песме праслике апсолута“, „звук једне давне, тамне и далеке мелодије“, „песничка магија“ – од непроцењивог су значаја као могући путокази у разумевању његове поезије.

Песма „МЕТОХИЈА, постер“ добар је повод да се уочи још једна линија у Вукадиновићевом певању. Антологичар који би, рецимо, правио избор српске родољубиве поезије не би до 1992. године могао да унесе ниједну Вукадиновићеву песму. Наизглед чудно за некога ко непрестано у својим биографским белешкама наглашава како је рођен „у близини Високих Дечана“. (Вукадиновић је рођен у Милованцу, општина Пећ, на 15 км од Дечана.) Као да је предачка материја била потисла ову врсту певања. Године 1992. у *Ружи језика* је објављено „Слово Григорија Дијака“, у којем се модерни песник и средњовековни дијак/илуминатор међусобно

дозивају и поистовећују. Потом у *Божјем теометру* (1999) циклус „Златно Плаво – Хиландарски типик“, састављен од пет песама, јединствена је химна српској хришћанској духовности и симболичким бојама кроз које она проговара. У њему се песников глас стапа са гласовима Светога Саве и Светог Симеона – у првој, четвртој и петој песми непосредно, а у другој и трећој посредно. Одредница *тшшшш* из поднаслови дата је у додатном, помереном значењу и није знак песникове претенциозности већ његов сигнал којим указује на важност онога што жели да нам саопшти о *родном сјају*, који се уградио у савремени сјај савремене српске поезије и културе (в. Јовановић 2001: 133–134, 149–151).

Није случајно претходни косовски назив песме „МЕТОХИЈА, постер“ Вукадиновић заменио овим, метохијским. Ни што је песми додао годину 1999, када је вероватно настала. У данима опште, личне и колективне угрожености човек се – а томе нас учи и Андрић – нужно окреће завичају, тражећи у њему сигурност и уточиште. Чак и када је крајње неизвесно да ли тамо може уопште да га нађе: „Сред кућишта сред кровишта сред ровишта // Шуми усред мртвог / Лишћа / Ветар веје // Једна црта пита другу / Правац Где је // Сред кућишта сред кровишта сред ноћишта / Кући усред / Пепелишта / Пева Ништа“. У *Песничком ашељеу* читамо још и песме „Пред Иконом *Преображења*“, „Григорије Дијак са *Књиџом*“ и „Поклоњење Григорија Дијака *Књизи-Јеванђељу*“. Све ове песме су повратно осветлиле његове претходне песме, рецимо „Свети кров“ или „Откључавање празнине“ (из збирке *Први делиријум*, 1965).

То је унутарње, формално-мотивско пулсирање Вукадиновићеве поезије које траје све време. И које читалац примећује тек када је посматра изнутра, из ње саме. Стих из „Руже језика“ (и сам потом вариран у другим песмама): „Трепти траје / Боже шта је – / Нити друга ни иста је“ добар је аутопоетички коментар – *ирейиши* именује непрестана блага померања унутар ове поезије; *ираје* потврђује самосвојност и постојаност поетичких начела у целокупном његовом песништву. Тек тако други, оксиморонски стих („Нити друга ни иста је“) добија своју пуну заснованост.

Чини се да је ова померања песник наглашавао и својим изабраним књигама. Рецимо, у *Песмама поштоњеј времена* (1990) указао је на све јаче осећање апокалипсе у својим стиховима (мада ће се она и његовом народу и његовим песмама неупоредиво снажније показати девет година касније), али и на то да се његова поезија остварује као низ концентричних кругова, да његове књиге творе један модерни песнички еп. Сматрао ју је својом књигом-фугом. Изабраним песмама *Свети кров* (2002) Вукадиновић је – избором, насловом и сликом дечанске куполе – хтео да нагласи свој родољубиви ток. *Књија ирсџенова* (2007) најдоследније је компонована његова књига. Своје песме је у њој разврстао у шест књига-циклуса: „Поноћна чаровања“, „Тишине Белине“, „Гавран-доба“, „Песник и песма“, „Ружа језика“ и „Песнички атеље“. Иако се поједини од ових наслова подударују са насловима збирки или књига изабраних песама, реч је о Вукадиновићевом најдоследнијем и најсамосвојнијем избору (урађеном, за разлику од других, без суге-

стија писаца предговора/поговора или уредника издања), у којем је читаоцима и тумачима, кроз шест до сада у овом облику непостојећих књига, указано на многе, ако не и на све битне одлике његове поетике, почев од песникове опчињености мелодијом, бројних стиховно-семантичких варирања, све присутнијег певања о Злу до наглашавања метапоетских токова.

Често је и аналитички писано о Вукадиновићевој поезији. Да се овога пута оставе по страни појединачни текстови – а не могу се оставити јер је реч о таквим ауторима као што су Никола Милошевић, Светлана Велмар-Јанковић, Љубомир Симовић, Мирослав Егерић, Славко Гордић, Милосав Шутић, Милан Комненић, Богдан А. Поповић, Јелена Новаковић, Звонимир Костић, Радивоје Микић – довољно је да се подсетимо трију зборника, са радовима наших најзначајнијих проучавалаца савремене српске поезије: *Поезија Алека Вукадиновића* (Матица српска, Нови Сад, 1996), *Алек Вукадиновић, њесник* (Повеља, Краљево, 2001) и *Поезија Алека Вукадиновића* (Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2008).

Њима се сада придружује и зборник *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*, настао као резултат истоименог скупа одржаног 5–7. априла 2013. године у Требињу, у организацији Института за књижевност и уметност из Београда и Општине Требиње. У зборнику је заступљено двадесет радова, разврстаних у четири групе сходно врсти приступа: од поетичких увида, преко разматрања појединих аспеката ове поезије, испитивања њених језичких

и версификацијских особености до сагледавања њеног места у контексту националне и светске поезије. Зборник затварају песникови *йоеџички йрилози*, драгоцени за сагледавање како песникове експлицитне, исто тако и имплицитне поетике. Аутори радова су критичари различитих књижевно-критичких усмерења и различитих генерација. Међу њима је знатан број млађих и најмлађих тумача, више од половине. Знак је то непрекинуте рецепције Вукадиновићеве поезије, која се обнавља са сваком новом генерацијом читалаца и тумача.

Можда, на крају, ваља напоменути да иза нашег данашњег песника не стоји никакав друштвени ангажман, никаква културна и национална институција (па и на нашем пројекту, који се руководи највишим књижевним разлозима, испада да је, од живих песника којима су дати скупови и зборници, он први који није академик), да, упркос значајним књигама и наградама, није лако живео. Не наводе се ови подаци ради њих самих, него као још једна потврда вредности Вукадиновићеве поезије, иза које стоји она сама. На делу је монашко служење поезији, тако ретко код нас (по томе је Вукадиновићу био сличан можда само још Новица Тадић), у којем су се певање и појање временом све више преплитали.

А како је пред нама у рукопису нова песникова збирка *Слова и йечайџи*, са тридесет песама – о којој пре објављивања не треба ништа рећи, осим да потврђује највише домете ове поезије – Вукадиновићева служба српској поезији се наставља.

Извори

- Вукадиновић 1965:** Alek Vukadinović, *Prvi delirijum*. Novi Sad: Progres.
- Вукадиновић 1969:** Алек Вукадиновић, *Кућа и ѿсѿи*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1973:** Алек Вукадиновић, *Трајом ѿлена и коменѿари*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1979:** Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: СКЗ.
- Вукадиновић 1988:** Алек Вукадиновић, *Укришѿени знаци*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1992:** Алек Вукадиновић, *Ружа језика*. Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1995а:** Алек Вукадиновић, *Тамни ѿам и беле басме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1995б:** Алек Вукадиновић, „Песме су праслика бића“. У: Александар Јовановић, *Порекло ѿесме. Девѿи разѿвора о ѿоезији*. Ниш: Просвета, 117–136.
- Вукадиновић 2002:** Алек Вукадиновић, *Свеѿи кров*. Београд: Источник.
- Вукадиновић 2005:** Алек Вукадиновић, *Песнички аѿеље*. Београд: Рад.
- Вукадиновић 2007:** Алек Вукадиновић, *Књига ѿрѿиѿена*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.

Литература

- АВП 2001:** Алек Вукадиновић, *ѵесник*. Зборник радова. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“.
- Јовановић 1993:** Александар Јовановић, „Дати чистији смисао речима племена“. *Пољеди*, Крагујевац, бр. 132, 41–43.
- Јовановић 1994:** Александар Јовановић, *Поезија српској неосимболизма*. Београд: „Филип Вишњић“, 289–367, 386–390.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит, 7–33.
- Јовановић 2001:** Александар Јовановић, „Родни сјај у златној васељени“. У: Алек Вукадиновић, *ѵесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 131–152.
- Милошевић 1974:** Nikola Milošević, „Žižak što svetli u tami“. *Delo*, god 20, knj. 20, br. 5, мај 1974, 552–564.
- Микић 2001:** Радивоје Микић, „Симболизам и епифанија“. У: Алек Вукадиновић, *ѵесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 21–40.
- Микић 2003:** Радивоје Микић, „Тамновилајетска имагинација и еп“. У: Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: СКЗ, VII–XXXIII.
- ПАВ 1996:** *Поезија Алека Вукадиновића*. Зборник радова. Др Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска.
- ПАВ 2008:** *Поезија Алека Вукадиновића*. Зборник радова. Нада Мирков, ур. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.

Симовић 1985: Љубомир Симовић, „О једној грани српског симболизма“. У: *Српски симболизам и његова историја*. Предраг Палавестра, ур. Београд: САНУ, 321–326.

Aleksandar Jovanović

ALEK VUKADINOVIĆ'S NEO-SYMBOLIST RADIANCE
– Introductory Notes

Summary

This paper offers a condensed description of Alek Vukadinović's poetics and its position in the development of Serbian poetry. Particular attention is devoted to the ancestral melody and its link with the folklore tradition, i.e. the author describes the possible influence of this tradition on Vukadinović's poetry. Subsequently, the paper describes the device of variation in verse building, used by the poet in the composition of individual poetry collections and editions of his selected poetry. Vukadinović's unswerving, nearly monastic service to his poetry is especially highlighted. Finally, the author lists three previous collections of scientific papers dealing with Vukadinović's poetry, and offers basic information on this collection of papers.

I

Јован Делић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

jovandelic.delic@gmail.com

ПОЛОЖАЈ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА У
СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВИЈЕКА
Маргиналије уз поетику Алека Вукадиновића

Сажетак: У раду се, на основу увида у експлицитну поетику и поезију Алека Вукадиновића, и на основу постојећих критичких и поетолошких радова – скицира нацрт за поетику овог пјесника, сагледану у традицији српског пјесништва, а посебно у контексту српске поетичке мисли 20. вијека, превасходно авангарде и (нео)симболизма.

Кључне ријечи: (нео)симболизам, мелодија, слика, боје, значење, традиција, фолклор, мит, архетип, стара књижевност, сажимање, елиптирање, стих, (заумни) језик.

Ријетки су тумачи Вукадиновићеве поезије који је не сагледавају у контексту симболистичких тенденција у српском и европском – превасходно француском – пјесништву. Пјесник Љубомир Симовић сматра да Вукадиновић „припада оном симболистичком току српске поезије чији извор не налазимо у симболистичким школама и теоријама, него у диму и пепелу неких архајских времена, у којима се песма, над нечијим бунцањем и грозницом, зачињала као бајалица и гатка“, и придружује

га традицијском низу пјесника од Ђорђа Марковића Кодера, преко Станислава Винавера, Момчила Настасијевића и Десимира Благојевића до Бранка Миљковића. Вукадиновићев симболизам, данас, израста из архаичних слојева наше културе и нашег језичког памћења: „Вукадиновић своју поезију заснива на архаичном схватању језика као средства којим се не комуницира са људима, него са тамним и непознатим силама, и којим се не размењују практична знања, информације и поруке, него којим се изражавају садржаји и односи тајанствени, нејасни и неизрециви“ (Симовић 2008: 565).

Александар Јовановић такође истиче Вукадиновићеву повезаност са архаичним слојевима нашег језика и памћења, односно са митом, и посматра његову поезију у контексту српског неосимболизма, подвлачећи његов особен израз и специфичну позицију, и то већ од његове преломне књиге *Кућа и ѿостї* (1969). Прва Вукадиновићева збирка *Први делиријум* (1965) показује, сматра Јовановић, *очигледну сродност са Миљковићем* и у њој је очигледан Миљковићев утицај (вид. Јовановић 2014: 13–20).

Сам Вукадиновић о Миљковићу мисли врло високо. Издвајамо два његова луцидна става која су истовремено и двије његове оцјене Миљковићеве поезије. Миљковић је, вели Вукадиновић, сваку своју пјесму пјевао као лабудову пјесму, као да му је посљедња и предсмртна (Вукадиновић 2014). То није метафора, већ суштински тачан став о природи Миљковићеве пјесме и пјевања, свеједно да ли је интуитивно погођен или је пјесник до њега дошао пажљивим и помним читањем поезије Бранка

Миљковића. Ако пјесма подразумијева силазак у подземни свијет, одлазак по Еуридику (а за Миљковића подразумијева), ако пјесник из подземља умјесто Еуридике изводи пјесму – онда је свака пјесма по једно умирање – одлазак у доњи свијет и повратак из њега, па је свака пјесма уистину лабудова пјесма. Онда је нужно истинит и стих:

Исто је певати и умирати

(Миљковић 1997: 132).

Вукадиновић, са добрим разлогом, посебно истиче Миљковићев циклус „Утва златокрила“: тим циклусом је пробио „звучни зид“ симболизма и нашао се у самом срцу тамног вилајета (Вукадиновић 2014: 461). И Вукадиновић је потпуно у праву.

„Утва златокрила“ је онај славни и доиста величанствени циклус којим је Миљковић покушао да се ослободи доминације грчке и римске митологије и да – ослањајући се на национални фолклор – створи систем националних симбола који не би били мање универзални од грчких и римских. То је водило у „тамни вилајет“, односно у ону духовну сферу која је Вукадиновићу изузетно блиска, драга и драгоцјена:

У нашој стваралачкој традицији постоји израз Тамни вилајет, за све што долази из имагинативне незнани, из највећих архетипских дубина националног бића. Тамни вилајет боје и звука, Тамни вилајет језика, Тамни вилајет смисла и значења. Колико је то до дна наше, и колико је то у самом срцу модерне епохе! (Вукадиновић 2014: 453).

Наћи се у „тамном вилајету“ за Вукадиновића значи наћи се у самом срцу архетипа и писати из

архетипских дубина националног бића, али и – досегнути универзално. Вукадиновић је ту сасвим близак Настасијевићу: он – као и Настасијевић – мисли да се национално и универзално не само не искључују већ да су у дубокој унутарњој вези (Настасијевић 1991: 44).

Што је пјесма дубље у националном архетипу, то је универзалнија. Штавише, свака добра пјесма мора задовољити три услова: мора, прво, изражавати снажну пјесникову особеност и наиндивидуалност; мора, друго, бити у националном архетипу укоријењена и мора, треће, бити универзална (Вукадиновић 2014). Тај спој индивидуалног, национално-архетипског и универзалног јесте Вукадиновићев поетски идеал и критеријум за препознавање добре поезије.

Пјесма мора бити у „матерњој мелодији“, у њеном духу, у српском звуку и језику; мора имати родно и матерње – „матичну имагинацију“. Пјесник је језикотворац, а језикотворство је урођени, Божји дар (Вукадиновић 2014). Језикотворство је, према Вукадиновићу, пренатално, а језик је носилац вјековитог, староставног знања и памћења; ризница знања и мудрости старијих од нас; он је искон онога што смо били, што јесмо и што ћемо бити. Нема пјевања – увјерен је Вукадиновић – изван матерње мелодије и изван свога језика. Ући у архаичне слојеве језика и упослити их у модерној пјесми – то је тема Вукадиновићевог пјесничког програма; кључно начело његове поетике. То потврђују критичке и лингвистичке анализе. То се види и из радова Љубомира Симовића и Александра Јовано-

вића, а још егзактније – из семиотички усмјерене анализе Александра Милановића „Боравиште јаких речи (Митски простор у поезији Алека Вукадиновића)“ (Милановић 2010: 149–160) и из рада Љиљане Пешикан-Љуштановић „'Кућа немогућа' Алека Вукадиновића у контексту усменог песништва и традиционалне културе“ (Пешикан-Љуштановић 2014: 333–359).

Фолклор је златна грана и непресушни извор српске књижевности и културе. Отуда долази Вукадиновићева склоност ка гномском и загонеци, а нарочито ка басми, бајалици и клетви – ка кратким фолклорним формама – што доводи Вукадиновића у пјесничко сродство са Растком Петровићем и његовим поетичким програмом, односно са Растковим сљедбеником Васком Попом и његовом антологијом *Од златна јабука* (1958), али и са Попином поезијом, која је налазила инспирацију на истом извору живе воде. Народна књижевност је заједнички подтекст пјесништва Момчила Настасијевића и Алека Вукадиновића. Вјероватно отуда и велики број стихова поријеклом из народне поезије: велики број симетричних осмераца, значајан број стихова од по седам и девет слогова (које је ревитализовао Дучић), прегршт симетричних, „лирских“ десетераца, неколико пјесама испјеваних у чланковитом, „тужбаличком“ дванаестерцу (4+4+4), низ пјесама које за узор имају басму и бајалицу, па отуда и њихов заумни језик.

Вукадиновића са Настасијевићем повезује и принцип сажимања, односно елиптирања: пјесма и стих се сажимају елиптирањем и своде на лексич-

ки и синтаксички минимум који је кадар да понесе матерњу мелодију и сугерише значење. Звучно-мелодијско је доминантно у пјесми. Оно се јавља као прво и изворно. Пјесма „Кућа и гост“ јавила се пјеснику прво као звук једне далеке мелодије, која је потом „обучена“ у језик и у језику остварена. Вукадиновићево пјесничко искуство потврђује оно што су свједочили многи пјесници, а доказивали версолози: ритам претходи пјесми; ријечи „попуњавају“ једну задату, претходно наслућену „мелодију“. Вукадиновић види своје пјесме превасходно као боје и мелодије:

Каква је то горка, тамна и тешка мелодија – и како лековита. Као да је од искона боравила у некој давној тами, запечаћена, па сад, ето, пробила. Ја сам то место из кога њена горка тама веје.

Кућа, гост, лампа, ноћ, ти тамни петли који однекуд зуре, све то долази однекуд, из неке тајне незнани, као из душе и сећања, и натапа ми мозак топлином, неким топлим струјама чије је зрачење благотворно.

Те песме, ти зраци – они су у првом реду мелодије и боје, а ипак кроз њих струји сва моја духовна суштина, сви предмети мојих мисли, и то исказани и том самом мелодијом и целим збивањем у песми (Вукадиновић 1998: 273).

Пјесма је сама по себи тамни вилајет језика, боје, звука и значења. Она је по својој природи „тамна“, „нејасна“, „херметична“, и по тој идеји Вукадиновић је близак Миљковићу, односно Попи. Значење се одмах не види; оно је у наговјештајима. Не понавља случајно Никола Милошевић толико пута ријеч *наговјештај* у тијесној вези са значењем

поезије Алека Вукадиновића у данас већ класичном и, када је ријеч о Вукадиновићевој поезији, незаобилазном есеју „Жижак што светли у тами“ (Milošević 1974: 552–564). То је знак потврде припадности пјесника симболистичкој традицији. Према Вукадиновићу, то што се значење пјесме не види, знак је да је пјесма потпуна. То што се види у једној пјесми, није та пјесма. Пјесма је језикотворно здање, језичко-мелодијско плетиво иза кога се, у позадини, слуги значење, значењско здање. У Вукадиновићевој пјесми значење није, нити треба да буде, у првом плану, читљиво и уочљиво, већ треба да се слуги и да се наговјештава бојама, сликама и, више од свега, „мелодијом“. „Мелодија“ је у првом плану, па онда слике и боје. Значење пјесме није „роба у излогу“ (Вукадиновић 1998: 274).

У кратком аутопоетичком тексту „Пред једним призором“, Алек Вукадиновић описује како је у једном излогу угледао „мали модел“ сопственог доживљаја имагинације:

Била је то једна посуда од финог стакла, елипсастог облика, у којој је нека густа течност непрекидно кружила и у том непрекидном кружном току (чији је извор и покретач био невидљив) непрекидно илуминирала и опализирала у најраскошнијем спектру пригушених и патизираних боја, у мноштву чудесних кругова, од све самих претакања и преливања. Боје су се сваког трена смењивале, опализирале: од ултраљубичасте, затворене, пригушено тамне, до исто тако пригушене, затамњене тамнозелене, кандиласте, па до благо засенчених, патинираних боја старог злата – све у истој атмосфери. Непрекидна исијавања, непрекидно смењивање боја и облика, а исто биће, иста ентелехија.

Био је то неограничени, неисказиви ток бескраја, онај „шаролики свет новоплатоновске филозофије“ у непрекидном кружењу, у најспиритуалнијим размерама флуида и наговештаја, у вечном току.

Одмах сам се сетио пригушеног спектра своје поезије, пригушено љубичастих затамњених боја *Поноћних царовања* „Коловрата“, „Пејзажа куће“, „Лампе и ноћи“, које су се мешале с бојама старог злата, као у песмама „Ружа језика“, „Слово Григорија Дијака“ (и читавог низа песама из књига *Кућа и јоси* и *Ружа језика*) – преко затамњених плавокандиластих боја из *Трајом ѿлена* („Ловчев сан“, „Вечна слика“, и др.), до загаситих тамносивих зрачења *Куће најјишиших слика*.

Своје песме сам одувек видео као боје и мелодије (или боје-мелодије), као зрачне монаде, иза којих увек стоји једна иста срж духовног јаства, које управо кроз њих, те боје-мелодије, њихова исијавања, показује своја бројна лица, себе саму, неисцрпне облике своје истости, своју бит и ентелехију. Сведочећи увек један исти, отворени бескрај као неограниченост и неисцрпност битка у нама (Вукадиновић 1998: 276–277).

Сматрали смо да је неопходно навести овај текст безмало у цјелини јер је у њему дат веома прецизан и врло сажет поглед на боје у Вукадиновићевим пјесмама и описан „мали модел“ пјесникове имагинације.

Инсистирање на звучној симболици, „мелодији“, бојама и на затамњивању смисла упућује нас на закључак да Вукадиновић није био равнодушан ни према високој симболистичкој „школи“ – да је имао узоре у француским симболистима, Малармеу и Валерију прије свих. Од Малармеа до-

лази повјерење у звучну симболику и „мелодију“ пјесме, а од Валерија свијест о пјесми и пјесничком чину, и настојање да се зарони у дубину сопственог језика и културног памћења. Вукадиновић је увјерен да наши пјесници треба да раде што и европски, али у сопственом језику, сопственој „матерњој мелодији“, у „матичним оригиналима“, у „предачком и коренском“, јер ће једино тако досегнути универзално. Валеријевска тежња за пјесничком самосвијешћу води Вукадиновића у прецизну артикулацију своје поетике и у програмску борбу против једнозначности, а за поезији иманентну вишезначност.

У краткој, прегнантној и за Вукадиновићеву поетику важној бесједи, одржаној 13. марта 1993. године приликом додјеле награде „Бранко Миљковић“, Алек Вукадиновић полази од Лазе Костића и његове теорије укрштаја, видећи „укрштај као судбину“ српских (не само) симболистички усмјерених пјесника. Са Лазом Костићем је, према Вукадиновићу, „симболистичко јеванђеље 'укрштаја' започело свој живот у просторима српске националне лирике“. Чекало се „читавих пола века“ да се ово јеванђеље настави, док се није појавио „песнички геније“ Бранко Миљковић, да га испуни. „Миљковић је унео понор у 'укрштај'“ – и то је, за Вукадиновића, била епохална иновација – „не допуштајући ниједног тренутка да се његов песнички импулс објективизира“, док су, насупрот њему, „картезијанци, француски симболисти, песници 'подневног сунца', као што знамо, посегли да укрштај објективизирају, не дотакавши његов понор“ (Вукадиновић 2014: 460).

Нијесмо сигурни колико је право рећи за француске симболисте да су „картезијанци“; чак и за Валерија. С друге стране, и српски пјесници су заносно пјевали о подневу и љету (Јован Христић, Иван В. Лалић), иако је Иван В. Лалић био и пјесник *црної сунца* („Па подневно ово сунце црно бива / Унутрашњем оку путника певача“, Лалић 1998: 274). Али сад то није најважније; важнији су – у овом контексту и за ову прилику – Вукадиновићев поетички ставови. Вукадиновићу је овдје стало до тога да истакне ту димензију *понора* и *понорної* у Миљковићевој поезији и поноћно сунце српских пјесника:

Али нама, српским песницима, као да је једино суђено, једино задато Поноћно сунце, црно сунце песничке имагинације, које каткада и сажиже [...] Сунце ноћно и поноћно, сунце свих тама и свих понора наше словенско-византијске духовности, увек нас чека на крају сваке пустиловине (Вукадиновић 2014: 460).

Поноћно сунце је амбивалентно: оно јесте и сунце упркос поноћној тами, али сугерише трагично осјећање свијета, као што сугерише и отвореност за ирационално, сновидно, ониричко и фантастично, што је основно значење ове синтагме у наслову антологије Васка Попе (*Поноћно сунце*, 1962). Вукадиновић – и то је веома важно за његову поетику – везује *поноћно сунце* за дубљу традицију, за стару, средњовијековну српску књижевност, односно за српско-византијску традицију.

Из већ наведених Вукадиновићевих поетичких ставова провијава трагично осјећање живота и свијета, што пјесник и експлицитно потврђује

дајући том трагичном осјећању метафизичку димензију: „Трагично осјећање света је друга страна песниковог осећања надживота“.

Као битну особину српског пјесништва – српске духовности уопште – Вукадиновић види укрштај историјског и аисторијског, односно метафизичког.

У целом средњем веку имамо овај укрштај као парадигму, ово умирање у историји а васкрсавање ван ње, у „небесима“, у песмама и бајкама ванземалских светова. [...] И духовно песништво српскога народа одржава овај мученички крст [...]. Историја је хтела да он буде најсимболичније верификован управо код нашег највећег нововековног песника, Његоша. Као у народној песми, као она два крила која не могу „једно без другог“, тако небесна, метафизичка *Луца* стоји поред *Горској вијенца*, огрезлог у овоземаљски свет и историју. Парадигма за нашу поезију, песник између „славуја“ и „змаја“, или, боље речено, песник са славујем и змајем у себи, као Љубомир Симовић, кога видимо како са оба своја крила, оба висинска, узлеће и траје у нашем песништву. Симовић, песник *Словенских елеџија*, али и Симовић, са љутим змајевским жаром у *Источноцима* (Вукадиновић 1989: 135–136).

Вукадиновићу је стало до континуитета српског пјесништва од српско-византијске до савремене књижевности, у који би се и сам могао укључити. По томе је он следбеник Миодрага Павловића и његове *Антологије српској песништва* (1964), али и Васка Попе и његове *Усјавне земље* (1972), односно Попиног ослањања на нашу средњовијековну поезију, читљивог из постхумно објављене антологије српског средњовијековног пјесништва немањићког доба – *Јујиро мислено* (2008).

Никако не смијемо сметнути с ума Ивана В. Лалића и његов однос према Византији и према српско-византијској традицији. Вукадиновићево инсистирање на „божанској компоненти“ у словенско-византијском универзуму доводи овога пјесника у Лалићеву духовну близину.

Вукадиновић настоји да у својим пјесмама успостави живу везу са нашим старим пјесништвом. Отуда избор Григорија Дијака за духовног двојника у традицији. У пјесми „Слово Григорија Дијака“ Господ кријепи својим крилом пјесника у времену мрака и зла, тако да је и у таквом времену могућно уткати златну искру своје душе у пјесму:

Свуд около време мрака
(Крепи крилом Бог Дијака)

Боже, зло је!
Златну искру душе своје
Утках овде –
Ето, то је.

(Вукадиновић 2007: 189)

Не бирамо вријеме у којем живимо. Оно нам је задато и досуђено. Али упркос свим злима, човјек у сваком времену побјеђује зло стварањем, Књигом и Словом, златном нити спасења. Тако пјева Вукадиновић у пјесми „Григорије Дијак са Књигом“:

Време звер је Круг се зла не мења!
Тмине, шуме, морне море, стења,
Препуна је,
Боже,
Ова Јама! –
(Трајем траје Књигу прелистава):

Прелест сама златна нит спасења
Жад је мени ватра твога Слова
Ниско зарна шумних прстенова!

(Вукадиновић 2007: 223)

Наша стара поезија има шта да понуди и каже модерној. Дијалог са нашим средњовијековљем је дубок и интензиван, и на трагу је онога што је започео Настасијевић, а што су наставили Павловић и Попа, сваки на свој начин.

Пјесма „Хиландарје“ већ насловом звучно асоцира на Настасијевића. Сама лексема *Хиландарје* довољно је зачудна и онеобичена, а налази се на повлашћеним мјестима у пјесми: као њена прва ријеч – наслов – и као посљедња, издвојена у засебан стих. Суфикс *-је* – који улази у најфреквентнији звучни одсјечак у пјесми (*арје*) – чини и наслов и слику необичним, умножавајући један и јединствен манастир Хиландар. Навешћемо прву и посљедњу строфу као илустрацију „мелодије“ и учинка нагомилане риме *арје*:

Зајутарје румен-дарје
Круг и Крילו Бог је Зар је
Зајутарје [...]
Небо крсти Плам дарује
Божји пламен надвисује
Гору свету – Реч уздарје:
Хиландарје.

(Вукадиновић 2007: 205)

Вукадиновићеве пјесме „Слово Светог Саве“ и „Слово Богородице Тројеручице“ (Вукадиновић 2007: 203, 204) призивају тематски сродне пјесме Љубомира Симовића и Матије Бећковића.

Све су прилике да када говоримо о једном пјеснику и његовој поетици, морамо имати на уму слику савремене поезије, и „осјећање историје“, и свијест о традицији.

Међу најбољим и најзначајнијим Вукадиновићевим поетичким метафорама свакако је *ружа језика*, о чему смо већ писали (Делић 2001: 41–52). Наводимо овдје само осми фрагмент Вукадиновићевог „Малог речника фрагмената“:

„Ружа језика“ и јесте једна врста Песме над песмама, језички апсолут, суштаство језика. Истовременост бића и језика. Истост (Вукадиновић 1998: 283).

Правде ради, ваља се, ипак, присјетити Стевана Раичковића и његовог раног сонета „Само је будила мир“. У првом стиху тога сонета налазимо „ружу говора“:

О проста ружо говора
Зашто те пролећа буде
Заспалу међу два мора
На усни плаве луде?

(Раичковић 1990: 53)

Пажљиво читање поезије је, по правилу, систем успостављања релација између пјесника; откривање дијалога међу духовима удаљених столећима, деценијама, или међу савременицима. Све то у пјесми постаје истовременост.

Није ли на трагу ове дубоке везе са традицијом старе српске књижевности и оно што пјесник сматра најдубљим искуством свога пјесништва и оно „што показује скала на којој се оно развија“, а она оповргава коначност, па се питање „целокупног устројства универзума“ – Вукадиновићева поезија

и поетика хоће да имају космолошку димензију – „непрекидно указује као бездан отвореног бескраја, односно Отворено дело Бога, чије се границе нигде не назиру, и у којем је тајанство, неизрецивост и недокучивост – једино до чега допиремо“ (Вукадиновић 1998: 279).

Ријетки су пјесници који су толико захвални критици као што је то Вукадиновић. Штавише, он сматра да је велика српска поезија 20. вијека поново изазвала и створила велику критику, а као прилог тој критици, и њен истакнут дио, Вукадиновић види и овај наш напор на тумачењу поезије и поетике српских пјесника 20. вијека. Критика је тачно препознала – захваљује пјесник – да су његове пјесничке књиге као еп и да оне скидају љуштuru по љуштuru са свијета привида. Ми бисмо такву структуру радије назвали лирским спјевом, а лирски спјев је постао тако чест у српском пјесништву 20. вијека, нарочито у његовој другој половини.

Извори

Вукадиновић 1998: Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Дела Ивана В. Лалића. Трећи том. Сјрасна мера*. [Александар Јовановић, прир.]. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Миљковић 1997: Бранко Миљковић, *Песме*. [Новица Петковић, прир.]. Сремски Карловци: Каирос.

Настасијевић 1991: Момчило Настасијевић, „За матерњу мелодију“. У: *Сабрана дела Момчила Настасијевића*.

сијевина. У редакцији Новице Петковића. *Књижа четврџа. Есеји, белешке, мисли*. Горњи Милановац / Београд: Дечје новине / Српска књижевна задруга.

Раичковић 1990: Стеван Раичковић, *Песме*. Београд: Српска књижевна задруга.

Литература

Вукадиновић 1989: Алек Вукадиновић, „Између историје и метафизике“. У: *Нова српска књижевност и кришка идеологије*. Ниш / Београд: Градина / САНУ, 136–137.

Вукадиновић 2007: Алек Вукадиновић, *Књижа џрстенава*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.

Вукадиновић 2014: Алек Вукадиновић, „Поетички прилози“. У: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*. Београд / Требиње: Институт за књижевност / Дучићеве вечери поезије, 451–485.

Делић 2001: Јован Делић, „Ружа језика“. У: *Алек Вукадиновић џесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“.

Јовановић 2014: Александар Јовановић, „Неосимболистички сјај Алека Вукадиновића“. У: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*. Београд / Требиње: Институт за књижевност / Дучићеве вечери поезије, 7–20.

Милановић 2010: Александар Милановић, *Језик српских џесника*. Београд: Завод за уџбенике.

Пешикан-Љуштановић 2014: Љилиана Пешикан-Љуштановић, „‘Кућа немогућа’ Алека Вукадиновића у контексту усменог песништва и традиционалне културе“. У: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*. Београд / Требиње: Институт за књижевност / Дучићеве вечери поезије, 333–359.

Симовић 2008: Љубомир Симовић, *Одабрана дела Љубомира Симовића. Дуило дно*. Београд: Београдска књига.

Milošević 1974: Nikola Milošević, „Žižak što svetli u tami“. *Delo*, god. 20, knj. 20, br. 5, maj 1974, 552–564.

Jovan Delić

ALEK VUKADINOVIĆ'S POSITION IN SERBIAN
POETRY OF THE LATE 20th CENTURY
(Marginalia on His Poetics)

Summary

Alek Vukadinović belongs to the Neo-symbolist movement. The analysis of his explicit poetic statements and an overview of his poetry confirm this position. Vukadinović insists on the symbolism of melody and colour and intuitions of meaning. This paper offers a precise description of his relationship with Branko Miljković, especially his poem cycle "Utva zlatokrila" [Ruddy Shelduck]; Vukadinović insisted on poetic individuality, on immersion into the national archetype and the universality of poetry. His search for the maternal melody and his reliance on folklore and oral literature on one hand and the Serbian-Byzantine tradition on the other, link Vukadinović to Momčilo Nastasijević. The relationship with short folklore forms (sayings, riddles, charms, spells, curses) links him to Rastko Petrović and Vasko Popa, and his insisting on the Serbian poetry's continuity from the Middle Age to the present connects him with Miodrag Pavlović. Vukadinović's poetic metaphor "the rose of language" has its predecessor in Stevan Raičković's "rose of speech". Thus we discover a fruitful dialogue of this poet with the ancestors and contemporaries, reaching from ancient Serbian literature – oral and medieval – to Branko Miljković.

Петар Пијановић

Универзитет у Београду, Учитељски факултет
petar.pijanovic@uf.bg.ac.rs

КЊИЖЕВНИ ПОГЛЕДИ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: Овај рад покушава да истражи шта чини главне постулате на којима се заснива поезија и из ње изведена иманентна, имплицитна и експлицитна поетика Алека Вукадиновића. У основи истраживачког поступка јесте замисао да се на подлози песникових гледишта о бићу српске поезије, њеној иманентној историји и вези са усменим облицима сазна све оно што је битно за поезију овог песника и из ње изведену поетику. Дакле, не истражују се само Вукадиновићеви ставови о сопственом творачком искуству већ се та искуства „проверавају“ и на конкретном песничком материјалу, односно на његовим парадигматичним песмама и стиховима. Тако се експлицитна поетика „мери“ поезијом, а поетика осведочава на поезији. Све се чини у намери да се утврди заједнички именоватељ и једних и других чинилаца. То истиче и потребу да се сагледа очигледна унутарња веза између Вукадиновићевог песничког исказа и његовог дискурзивног нарратива о певању.

Кључне речи: Алек Вукадиновић, експлицитна, имплицитна и иманентна поетика, симболистичка и неосимболистичка поезија, слика света, наговештај, стиховна мелодија, мелодијска целина, апокалиптичне слике, звучно-значајска

преплитања, традиција и модерност, дискурзивни и песнички исказ, укрштај, култура.

Певање и мишљење Алека Вукадиновића налазе своју полазну основу у симболизму и неосимболизму. Пре но што се види која су битна обележја Вукадиновићеве поезије и из ње изведених поетолошких гледишта, корисно је видети шта обележава сам симболизам. Обележавају га стање духа и погледи на књижевност који се везују за француске „проклете“ песнике и њиховог чувеног родоначелника Шарла Бодлера, који је међу „првима описао хашишне рајеве метропола и бездане ужасе душе неурастеничног грађанина“ (ЕПК 1965: 166). „Проклетим“ песницима, ексцентрицима и декадентима из друге половине XIX века Пол Верлен – њихов сабрат – придружује још Тристана Корбијеа, Артура Рембоа, Стефана Малармеа и Вилија де Лиља Адама. Њихов је песнички програм формулисао Жан Мореас и објавио га у листу *Фигаро* септембра 1886. године.

У години када је објављен симболистички манифест најважнији од претеча или родоначелника симболизма Шарл Бодлер није међу живима. Но, и поред тога, овај геније, пророк и луцидни неуротик битно је утицао на песнички програм својих песничких потомака. Свима њима заједничка је вера у „чист концепт“, односно вера у „вечни симбол“ и лепоту као једини смисао песничке речи. У темељу је програма симбол, који је за Анрија де Рењијеа „круна низа интелектуалних операција које почињу са самом речи, иду преко слике и метафоре, обух-

ватају амблем и алегорију. Он је најсавршенија, најпотпунија фигурација Идеје... највиши израз поезије“ (ЕПК 1965: 172–173). Том мишљењу један други песник, Стјуарт Мерил, додаје наук: „Изразити идеју посредством речи, сугерисати емоцију музиком ових речи, то је алфа и омега наше доктрине“ (ЕПК 1965: 173).

Музика речи, евокација и сугестија или наговештај постају тако флуидна замена за оно што је у својој појавности предметни свет. Уобичајени опис тога света симболисти надомештају његовим одјеком у души и емоцији песника, односно универзалним симболом, који преводи емоцију у звучну и мелодиозну слику. У својој пуноћи та је слика, као далеки одјек чула и духа, сугестивна и синестетична. Она свој предмет или доживљај не рационализује описом, него га евоцира употребом симбола и алузија.

Губећи тако своје рационалне ознаке, предмет певања улази у широко поље симбола, које је богато разноликим значењима. Не именујући толико сам тај предмет колико његов дубински одјек и исказујући га преводом смисла у сугестију, симболистичка песма постаје *шума симбола*, односно свет речи – по смислу далек и тешко приступачан рационалној експликацији или одзиву. Но, та херметичност или привидна дезоријентација на мапи симболистичке песме бива отворена за оне импулсе који постепено конституишу предмет певања у свести и доживљају читаоца. Тако сугестија речи-симбола кристалише и обликује могући смисао песме.

Све ово показује да је француска књижевност постојбина и матични знак симболизма. Ако се завршетак његовог првог таласа у Француској подудара с крајем XIX века, нови век на књижевну сцену доводи нову генерацију песника. Ти песници „без малармеовских крајности“, како закључује Јелена Новаковић, „настоје да ухвате сазвучја између спољашњег и унутрашњег света како би дочарали унутрашње пределе душе“ (Новаковић 2005: 105). Оно што је за нашу тему важније од тога јесте чињеница да су француски симболисти, посебно они из друге генерације, имали пресудан утицај на песничку сабраћу у српској књижевности.

Тај утицај код нас не огледа се само у поезији насталој у првој половини XX века већ и у његовој другој половини, за коју се везује деловање српских неосимболиста. Мада постоје неке разлике код књижевних зналаца у томе који им песници припадају, у српске неосимболисте готово сви сврставају Бранка Миљковића, Борислава Радовића, Ивана В. Лалића, Јована Христића, Велимира Лукића, Александра Ристовића, Божидара Тимотијевића, Милована Данојлића, Драгана Колунцију, Алека Вукадиновића и Милосава Тешића.

Њихови књижевни преци у српској поезији били су Војислав Илић и Јован Дучић, чије је наслеђе учитано у песничтву поменуте групе стваралаца. Следећи основне замисли књижевне сабраће из Француске, Дучић „настоји да у парнасовску поезију унесе мисаоност и претвори је у израз душе“ (Новаковић 2005: 110). При томе он „одбацује симболистичку херметичност“ (111), на-

живајући је „злоупотребом“ над „чистим разумом“ (111). То показује да се у српској књижевности почетком XX века и не може говорити о симболизму који доследно следи француске узоре. Пре ће бити да су нека од начела овога покрета доследније дошла до изражаја у модернистичким струјањима између два светска рата. То, на неки начин, потврђују и поетичка начела Станислава Винавера, који се супротстављао Богдану Поповићу због „индиректне критике малармеовског симболизма“ (113). Изгледа помало неочекивано, али ће симболистичка поетика доћи до свога потпунијег изражаја у српској поезији после Другог светског рата.

Централна је личност тог покрета, који је још стајао под видним утицајем Малармеа и Валерија, био песник Бранко Миљковић, као што су заштитни знак неосимболистичке поетике били његови стихови:

Стваран је цвет чија одсутност мирише
и цвета, а цвета већ одавно нема.

Ти стихови су уједно знак „удаљавања Миљковићеве поезије од конкретног предмета и њеног ослобађања од сваког наративног или емотивног садржаја“ (Новаковић 2005: 117). Сходно неким тумачима симболистичке поетике, у таквом стварању садржина није узрок форме, него је једна од њених последица. Стање у поратној српској култури утицало је на то да се симболистичке идеје не користе доследно ни у пуној мери. Зазирање од идеализма и мистике, на пример, ствар је тада успостављеног духовног и идеолошког хоризонта, који се у то време тешко померао. То значи да су друштвене и културне прилике имале посредан утицај на поетичке

зоне и границе српског неосимболизма. Уз све то, овај песнички покрет представља континуитет са поезијом из прве половине века и изузетан допринос савременом српском песништву.

На значај наше (нео)симболистичке поезије скренуо је пажњу и Љубомир Симовић у есеју „О једној грани српског симболизма“. Помињући Станислава Винавера и његову мисао да симболистички песник сања поовски „сугестивну неодређеност магловитог и према томе спиритуалног дејства“ (Симовић 2008: 364), овај аутор закључује како је песник Винавер, рецимо, сањао о језику „способном да изрази не опипљиву, конкретну и недвосмислену стварност, него 'компликованија лебдења', и који не би саопштавао истине, већ постигао 'ефекте мистичне'“ (364). Дакле, Станислав Винавер је рачунао на „музичку рафинованост“, на нешто „навлаш архаично и као мукло“ (364), односно на оно што је древно и аутентично наше, а опет блиско и модерном сензибилитету.

Инструмент модерног бајања, писао је С. Баура у *Наслеђу симболизма*, може да буде и песничка бајалица. На том обрасцу неки наши симболисти, примећује Симовић, нашли су „језичке формуле, и симболе, које су уградили у своје системе изражавања“ (Симовић 2008: 367). За лековиту моћ „чудних“ речи, као и мудрост других тајновитих, мађијских ствари знају, на пример, песници Ђорђе Марковић Кодер, Станислав Винавер, Десимир Благојевић, Бранко Миљковић и Алек Вукадиновић. Затајни древној језику и мистика симболистичког погледа на свет превели су усмене књижевне

облике (клетве, бајалице, гатке, бројалице, басме) у писану, тачније у модерну књижевност.

На том искуству будног сневања и певања настале су и бројне песме Алека Вукадиновића. У таквом певању и преиначењу древних жанрова настао је део наше неосимболистичке поезије првенствено везан за Вукадиновићево поетско искуство. Тај лирски лук, како га види Љубомир Симовић, „полази из неких древних мракова“, а завршава се „далеко иза граница симболизма“ (Симовић 2008: 371). Из овог следи закључак: „Ако имамо у виду тај лук, онда нам се и наш симболизам указује у једној новој констелацији: не само као један књижевни покрет, већ и као етапа, као део неких песничких токова који су од њега већи и старији“ (371). Значајан део тога лука чини и поезија Алека Вукадиновића.

У споју древне слике света, њој примерених мисли, облика и изражајних средстава с једне и модерне песничке осећајности са друге стране, темељи се Вукадиновићева поезија и из поезије изведени поетолошки записи. У том удвајању реч је о веома јасној и видљивој спреси иманентне, имплицитне и експлицитне поетике овог песника. Може се та поетичка аналогија сагледавати и самеравањем критичке анализе неких аспеката Вукадиновићеве поезије и његових поетичких гледишта. За ову прилику та гледишта се изводе колико из ставова самог песника толико и из критичких увида појединих тумача његове поезије. На тај начин могу да се маркирају и протумаче кључна питања поетике Алека Вукадиновића.

Већ је поменуто да је наговештај који рађа музика речи или мелодија у стиху битна одлика (нео)-симболистичке поетике. У раду Николе Милошевића „Жижак што светли у тами“ (Milošević 1974) управо се говори о тој страни Вукадиновићеве поезије. На неколико места у тексту Милошевић истиче ту њену одлику. Чини то тако што наговештај, као веома значајну одлику поезије овога песника, више пута појмовно именује и функционално тумачи. У тој намери он помиње изразе сродног, али не и сасвим истог значења. Такви су изрази: „средства наговештаја“ (Milošević 1974: 553), „ефекат наговештаја“ (554), „наговештај“ (555), „песнички наговештај“ (556), „известан наговештај“ (557), „принцип наговештаја“ (557), „облик наговештаја“ (558), „логика наговештаја“ (558), „конституисање ефекта наговештаја“ (559), „чистота наговештаја“ (560), „начела наговештаја“ (560), „утисак наговештаја“ (561), „атмосфера наговештаја“ (563), „вид наговештаја“ (563) и, најпосле, „наговештена значења“ (564). Ефекат који постижу средства наговештаја у Вукадиновићевој поезији садржан је у мелодијској и визуелној сугестији речи и стихова којима се дискретно објављује и њихово значење.

Наговештај у песништву овога песника помиње и Александар Јовановић:

Познат као песник који стрпљиво гради свој језик, мелодију, песнички свет са невеликим бројем мотива/песничких слика, Алек Вукадиновић се у својим песмама непрестано креће између семантичке херметичности и наглашавања језичке мелодије. Уколико се језик његове поезије ослобађао „семантичког терета“, утолико се више отварао простор магловитих и неухватљивих наговештаја (Јовановић 1994: 296).

Сам наговештај остварује се, поред осталог, не само складом звука и смисла у стиху него и дубљим, суштинским везама. Истражујући ту везу, Јовановић стално има у виду да кључни симболи Алека Вукадиновића имају основ у архетипу наше културе, као што се тамновилајетски звук његове поезије исказује као „једна синестезијска матрица боје, звука и језика“ (Јовановић 1994: 389). Њене „нејасне поруке допиру све до наших дана и најзначајнијих српских песника XX века: Лазе Костића, Диса, Настасијевића, Васка Попе, Миљковића и, ево, Вукадиновића“ (Јовановић 1994: 389). Та песничка линија чини саму основу средишње вертикале српске поезије друге половине XX века.

Из израза који именују наговештај, из њиховог значења и честе употребе с понављањима, види се какав све значај тумачи придају облицима наговештаја који су чести код (нео)симболиста, па и код Алека Вукадиновића. Независно од тумача, ту поетичку константу истиче и овај песник у тексту „То што се види у једној песми није та песма“. Он ту записује:

Песма не нуди своја значења као „робу у излогу“, него их саопштава својим имагинативним умом: сликом, мелодијом, атмосфером, наговештајем: формама вишег реда. [...] Песма на тај начин има више живота: она се најпре доживљава као мелодија, мелодијска целина, а одмах затим као песма-значење, песма слика, односно праслика, архетипска ситуација, и тако даље. Другим речима, она тако постаје једна вишезначна творевина, као да има више песама у једној песми (Вукадиновић 1997: 143).

Овај поетички исказ указује и на почело песме, дакле на оно што је њена архетипска ситуација, али и на њен семантички и естетски исход.

У истом исказу такође се види да, за почетак, песник доживљава стих као мелодију, односно мелодијску целину, што је доминанта (нео)симболистичког певања. На ту важну одлику Вукадиновићеве поезије још једном скреће пажњу Никола Милошевић. Реч је о његовом „Слову о Алеку Вукадиновићу“, казаном на Преображење, августа 2001. године у манастиру Жича, где је овом песнику додељена „Жичка хрисовуља“. Милошевић у једној Вукадиновићевој строфи запажа како се у њеним стиховима извила мелодија „сасвим независно од њеног језичког тела“ (Милошевић 2001: 13). То заправо значи да он „у неким својим стиховима осамостаљује мелодијско казивање“ (12), што доказује његово „велико уметничко умеће“ (12). У истој прилици, као одзив пригодне Милошевићеве беседе, доћи ће песникова реч, којом он као да продужава оно што је предговорник рекао. Тако Алек Вукадиновић казује: „Осетљив до преосетљивости на звучно-значањска преплитања и истрајавајући на њиховом крсту, убрзо сам дошао до једног стања језика, у којем су звук и значење једно, и у којем су ми се отварала, попут обасјања, неизмерна пространства онтолошког“ (Вукадиновић 2001: 17).

Понекад се та онострана, божанска светлост у његовој поезији замењује затамњеним просторима овога света, у којима улогу Бога некад замењује Небог. У таквој визији света, примећује Радивоје Микић у тексту „Симболизам и епифанија“, „прев-

ласт имају тамни тонови и негативна вредносна обележја која су на различите начине обележавана“ (Микић 2001: 25). У једној од песама такве мисаоне интонације оснажује се слика „апокалиптичног тренутка у коме се чини да све иде 'општем пепелишту' на коме ће сагорети“ (25). Пошто се у стиховима Алека Вукадиновића отворио „бездан звездане злоће“, апокалиптични призор слуги нестанак лета и Бога, неба и свега на свету.

Некада такве песме језик универзалних аналогја и затамњену, односно херметичну стилизацију мењају у наративну лирску фигуративност о пропасти, која је кодирана тачкама историјске прошлости и наше цивилизације. Реч је о малој апокалипси, испробаној на судбини Византије, те на судбини средњовековне српске културе и државе. Лирски јунак који живи у зло време може једино да се искупи и спаси кроз „златну искру душе своје“, кроз оно што је духовна, морална и стваралачка лепота. Код овог песника она је, као светлосна вертикала трајања, безвремена и универзална.

Ипак, у тој песничкој космогонији, светлости је много мање од таме. Кад превладају зло и слутња апокалипсе, онда таква тематизација тражи свој звук и тон у песми Алека Вукадиновића. Када се то деси, онда такве песме, запазиће њихов аутор, казују апокалиптичну атмосферу, па је томе прилагођена њихова музичка интонација. На тај начин мелодије постају звук апокалипсе. Такав звук постаје наговештај смисла, па и само значење. У томе и јесте знак и суштина Вукадиновићеве песме и њене експлицитне поетике.

У тој поетици често се поставља и разрешава питање односа песничке традиције и модерног духа који је израз наше епохе. Питање је да ли песник, идући Елиотовим трагом, ствара своју традицију и бира сопствене књижевне претке. У свом одговору Алек Вукадиновић полази од привидног парадокса, који се показује као права истина. Он закључује да су архетипски слојеви српског националног бића, а са њима и национална жица српског песништва, истовремено и његова светска линија.

Вукадиновић налази простора и за сопствену песничку индивидуалност у складу традиције и модерног, општег и појединачног, светског и националног. Постиже је и исказује с уверењем да му сама природа његовог песништва омогућава да створи засебну, сопствену традицију. Такво уверење и творачка свест омогућују песнику да буде свој и другачији од других. Искуство разлике потврђује и његова експлицитна поетика. И у њој се виде ауторска посебност, сасвим препознатљива лирска мисао и песничка судбина Алека Вукадиновића.

У трагању за генезом и исходима поезије Алека Вукадиновића ваља се још једном присетити речи Љубомира Симовића које говоре о једном лирском луку српске поезије, који тече од Кодера до данас. Тај лук, који иде из „древних мракова“, а стиже „иза граница симболизма“, матични је ток и Вукадиновићевог песништва. То је једнако видљиво у његовом певању, као и у мишљењу о поезији самој. Могло би се рећи да у том двојству истога постоји складан укрштај.

У текстовима који чине његову експлицитну поетику, унутар поменутог лирског лука или „песничког сазвежђа“, Вукадиновић посебно издваја „Коде-

ра, Настасијевића и Винавера“ (Вукадиновић 1998: 7). Почела том току нису у уметничкој, него у усменој лирици, односно у оној језикотворној матици која из митоса прелази у логос, али никад не заборавља свој тамновилајетски извор. Тај израз везује се за „све оно што долази из имагинативне незнани, из највећих архетипских дубина националног бића. Тамни вилајет боје и звука, Тамни вилајет језика, Тамни вилајет смисла и значења. Колико је то до дна наше, и колико је то у самом срцу модерне епохе!“ (Вукадиновић 1997: 143–144).

Овај исказ показује како један лук наше песничке традиције тече из тамних предела митотворачке свести досежући дух и поетику модерних времена. У таквом исходу помирују се национално и модерно или светско. Отуда: „Поента је у томе да национално и светско (у данашњем кључу модерно) треба да непрекидно узајамно циркулишу, у смислу узвратног, обостраног обogaћивања. То је увек био темељни критеријум за стваралаштво“ (Вукадиновић 1998: 8).

На исти начин на који успоставља однос између традиције светске и националне књижевности, тражећи у сродном искуство разлике, Вукадиновић самерава и однос између задате књижевне разлике и индивидуалног талента. То ће рећи да у том укрштају тражи и меру сопственог творачког чина. Стога он са разлогом истиче: „Песник, ако ћемо да се држимо строгих и валидних критеријума, мора, унутар једног песничког сазвежђа, да има и свој израз и свој значењски свет, а да буде саставни део тог сазвежђа“ (Вукадиновић 1998: 7).

Као и сваком песнику који држи до онога што ради, и Вукадиновићу је битно да његова поезија буде знак нечега што је ново и индивидуално, непоновљиво и препознатљиво. Зато и каже:

Више пута је речено да своју поезију не морам да потписујем, до те мере је мој рукопис препознатљив. Мој песнички поступак је, према томе, стваралачка чињеница; развија се у бројне форме, али се рукопис увек препознаје. [...] Лични знаци тог рукописа су, свакако, и „камен мудрости“ и „алхемијска ружа“ и „ружа језика“ и „велико дело“ и „златни пресек“, и „бог језика“, и још низ знамења из магијско-алхемијског и онтолошког арсенала (Вукадиновић 1998: 7).

Све су ове синтагме-симболи наслеђе модернизоване митске традиције, која старе топосе превреднује и „оверава“ новим формама и значењима.

Поетички наук овога песника не само да изводи те кључне симболе из наслеђа певања на српском језику већ их и повезује са широм културном баштином и песниковим духовним завичајем. „Пореклом из околине Андријевице“ (Вукадиновић 1998: 8), а рођен „у близини Дечана“ (8), Вукадиновић је на два начина повезан са „подмуклим“ деловањем породичне прошлости и биографије. Први је пејзаж учинио да човек из тог врлетног поднебља, суочен са природом и небом, зарана „почне да размишља и метафизицира“ (55). Други, дечански простор још више се улио у песникову „архетипску имагинацију“ и „мелодијско осећање света“, тј. у његову поезију спојену са „средњовековном историјом, сакралним здањима, својим фрескама и иконама“ (5).

„Завичајни генетски код“ код Вукадиновића ипак је само једна премиса сложеног стваралачког процеса. Наиме:

Песник је веома сложен састав бројних компоненти. Он је и генетика и биће трансценденције, и медијум сећања, и визионар-видовњак („прозорљивац“, како би рекао наш народ) – све то истовремено. Такође се види да су симболи-архетипови (кућа, гост, ловац, плен, лов и др.) типично словенски, да су део митско-историјског правремена (Вукадиновић 1998: 5).

Све су те компоненте уграђене у песников доживљај и слику света, која се у песничком поступку кристалише, претварајући се у лирску мелодију богату наговештајем и значењским преливима.

У песничком поступку мора се чути та мелодија која допире из таме давног времена. Те су милозвучне мелодије „језичко-магијске инкантације, засноване на басма-говору и чарању. Све су одреда патинизирани, праве роморанке“ (Вукадиновић 1998: 5). Међу тим роморанкама су „Поноћна чаровања“, „Кућа и гост“, „Кућа и кров“, „Биљна чарања“ и друге песме. Поменути поетички став и древну инкантацију мелодиозно осликавају прва два стиха песме „Поноћна чаровања“ („Порече пореч све реч по реч / Па све ред по ред оде поред“), који на иманентан начин откривају њену поетику. Укрштени са стихом „Ниоткуд пошла себи дошла“, из песме „Поезија“, ови стихови призивају ништителску моћ, пролазност свега трошног, живи ток ствари у природи и животу, али и обнову у духу, односно животодавну моћ песме.

Склад између песме и њеног поетичког коментара осведочавају и други примери из Вукадиновићевог дела. У поменутом наводу он за своје песме каже да су „праве роморанке“. На другом месту стоји: „Само је једнозначност гласна / Песма која је упила мноштво значења постала је ромор“ (Вукадиновић 1985: 68). Најпосле, у песми „Коловрат“ песник помиње „бор у гори што ромори“. Ова три примера три су вида исказа који показује како дискурзивно постаје песничко, и обрнуто. Таквих је примера подоста у стваралачкој пракси Алека Вукадиновића. Они осведочавају укрштај лирике и мисли о лирској песми.

Код овога песника често се помиње термин *укршћај* – с позитивним или негативним предзнаком, односно (не)равнањем. Тако у есеју „Између историје и метафизике“ он закључује како се у средњем веку „укрштај као парадигма“ остварује и кроз „умирање у историји а васкрсавање ван ње, у 'небесима', у песмама и бајкама ванземаљских светова“ (Вукадиновић 1989: 136). Томе додаје:

Као у народној песми, као она два крила која не могу „једно без другог“, тако и небесна, метафизичка *Луца* стоји испред *Горскої вијенца*, огрезлог у овоземаљски свет и историју. Парадигма за нашу поезију, песник између „славуја“ и „змаја“ или, боље речено, песник са славујем и змајем у себи, као Љубомир Симовић, кога видимо како са оба ова крила, оба висинска узлеће и траје у нашем песништву. Симовић, песник *Словенских елеџија*, али и Симовић, са љутим змајевским жаром у *Источницима* (Вукадиновић 1989: 136).

Другачијег је смисла и исхода код Вукадиновића укрштај Бога и Небога у нашим смутним временима.

Сасвим је особеног смисла у Вукадиновићевој поезији и поетици однос видљивог и невидљивог, древног и савременог, значења и звука. Он ће у вези са овим рећи:

Иза онога што се види, увек сам осећао и назирао оно што се не види, а које као да је било стварније од свега видљивог [...] Истовремено, то најдревније као да ми је отварало увид у најсавременије, а древност и савременост, најстарији и најмлађи час, као да су се измешали (Вукадиновић 2001: 16–17).

На сличан начин, полазећи од песничког искуства, Алек Вукадиновић успоставља и дихотомију на ширем културолошком плану, двојећи културу западнокартезијанског логоцентризма од православне, тј. источновизантијске културе и духовности. Исходи тако схваћене разлике одредиће не само тематски корпус и значења Вукадиновићеве поезије него и форму, боју и мелодију његове монашки сведене песме. Оно што је код једних стваралаца рационално, код других, којима припада и овај песник, јесте ирационално и богоцентрично. Ти знаци боготражитељства, светло заумље и имагинативни ум, рећи ће Алек Вукадиновић, оваплоћени су не само у поезији него и у другим областима стваралаштва и код стваралаца који чине сам врх српске културе.

Та линија певања исказала се на добар начин у српском симболизму и у неосимболизму. Подршку таквом певању давно је давао и Тодор Манојловић.

Он пише: „Симболизам значи победу духовности над материјализмом. Његова суштина је индивидуализам, слобода, мисаоност и бескрајно, безусловно одушевљење за лепоту – дакле баш оне вредности које је XIX век хтео да сатре“ (Манојловић 1987: 120). Ову дефиницију симболизма песнички је прерадио и осавременио неосимболиста Бранко Миљковић у већ поменутиим стиховима („Стваран је свет чија одсутност мирише / и цвета, а цвета већ одавно нема“). Формула живог присуства нечега што није присутно нити предметно добила је нову реплику код песника Алека Вукадиновића: „То што се види у једној песми није та песма“. Дакле, песма је само затамњени наговештај нечега одсутног, нечега што се пројављује и својом одсутношћу проговара кроз песнички језик. У тим темељним идејама огледа се песничка мисао и експлицитна поетика Алека Вукадиновића.

Литература

- АВП 2001:** Алек Вукадиновић, *песник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“.
- Вукадиновић 1985:** Алек Вукадиновић, „Белешке уз књигу *Кућа и јосић*“. Повеља, бр. 2–3, 68–73.
- Вукадиновић 1989:** Алек Вукадиновић, „Између историје и метафизике“. У: *Новија српска књижевност и криштика идеологије*. Ниш / Београд: Градина / САНУ, 136–137.
- Вукадиновић 1994:** Алек Вукадиновић, „Трагање за изгубљеном хармонијом“. У: *Зборник Филозофско-књи-*

- живне школе у Крушевцу*, књ. 1. Љубиша Ђидић, ур. Крушевац: Багдала, 71–73.
- Вукадиновић 1997:** Алек Вукадиновић, „То што се види у једној песми није та песма“. *Наше стварарење*, нова серија, XLIV, 2/1997, 143.
- Вукадиновић 1998:** Алек Вукадиновић, „На путу кроз језик“. Разговор водио Александар И. Поповић. *Књижевна реч*, септембар 1998, бр. 503, 4–8.
- Вукадиновић 2001:** Алек Вукадиновић, „Реч у светој години“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 15–18.
- ЕПК 1965:** Група аутора, *Ејохе и ѿравци у књижевности*. Београд: Народна књига.
- Јовановић 1994:** Александар Јовановић, *Поезија српској неосимболизма*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Манојловић 1987:** Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне ѿоезије*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Микић 2001:** Радивоје Микић, „Симболизам и епифанија“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 21–40.
- Милошевић 2001:** Никола Милошевић, „Слово о Алеку Вукадиновићу“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 11–14.
- Новаковић 2005:** Јелена Новаковић, „Француско симболистичко наслеђе у српској поезији XX века“. У: *Српско-француски односи 1904–2004*. Београд: Друштво за сарадњу Србија – Француска, 105–122.
- Симовић 2008:** Љубомир Симовић, *Дујло дно, есеји о српским ѿесницима и драмским ѿисцима*. Београд: Београдска књига.
- Milošević 1974:** Nikola Milošević, „Žižak što svetli u tami“. *Delo*, god. 20, knj. 20, br. 5, maj 1974, 552–564.

THE LITERARY VIEWS OF ALEK VUKADINOVIĆ

Summary

By translating his literary experience into a discursive statement, Vukadinović describes his own poetic procedure and contributes to a more complete and better understanding of his own poetry. In the texts that constitute his explicit poetics, he defines his personal creative praxis by a need to create new, individual, inimitable and recognisable poetry. Although Alek Vukadinović comes from the neo-symbolist “constellation” and partially uses the poetics of those writers he was close to, this poet untiringly insists on the experience of difference. His poetic texts demonstrate that he relies on the oral tradition of the “dark realm”, but he also replaces that tradition with a modern sensibility and new lexica, lyrical images, melodies and new forms. The connexion of his lyrical and his poetological praxis presents a testimony of Vukadinović’s complete harmony of poetry and reflection.

Светлана Шеаћовић Димићријевић

Институт за књижевност и уметност, Београд
svetlana.seatovic@gmail.com

ПРСТЕНАСТИ ЦИКЛУСИ У ПЕСНИШТВУ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: У раду се тумаче основни принципи циклуса и циклусних структура у песништву Алека Вукадиновића. Принцип циклусне организације се види као облик круга или прстена. Циклуси се остварују принципима понављања лексема, синтагми и основних идеја о кругу као геометријском и семантичком облику Вукадинове поезије. Модел кружног времена и структура прстена основни су модели Вукадинове модерног лирског епа. Излаз из митског кружног времена Вукадиновић налази у симболизацији других геометријских облика (квадрата, праве) и вери у Књигу јеванђеља.

Кључне речи: циклус, прстенаста структура, мотив, лајтмотив, микроциклус, лирски еп.

У наше време, време најдубљег заборава бића, враћања Целини, Смислу, основним фундаментима постојања, буди се опет као изазов стваралачком уму.

А. Вукадиновић (1995: 133)

Поезија Алека Вукадиновића представља у савременом српском песништву систематски формирану структуру микроциклуса, који се остварују потом као циклуси, песничке збирке и на крају

формирају цео песнички опус као једну недељиву целину саткану од великог броја циклуса. Та традиција цикличне организације песничких текстова у српској поезији све јасније се остварује од Јована Дучића, преко Момчила Настасијевића до Васка Попе и Ивана В. Лалића. Вукадиновић се у погледу цикличне организације највише ослања на Настасијевића и Васка Попу. Истовремено, Вукадиновић је поетички баштиник ове двојице песника и у другим аспектима песништва (лексици и реактивирању матерње мелодије).

У гласу Алека Вукадиновића, који трага за најдубљим коренима – архетипским, фолклорно-митолошким сликама и звуковним слојем на трагу Настасијевићеве „матерње мелодије“, сабирајући се у „Ружи“, „великом бојјем граду који се гради у језику, свету изван добра и зла“, како тврди и сам песник у свом изводу из „Поетичког дневника“ (Вукадиновић 2003: 169) – формира се његова специфична мелодија, која се остварује на звучном и значењском слоју. На том трагу Вукадиновић је заузео место аутентичног песника српске послератне поезије. Иако постоје бројне поетичке сродности са песницима српског неосимболизма, како је то приметио Александар Јовановић у књизи *Поезија српског неосимболизма*¹ доводећи га у директну везу са поетиком Бранка Миљковића, Вукадиновић је сачувао особен поетички концепт заснован на малармеовским идејама о једној интегралној Књизи. У низу тако издвојених песника неосимбо-

1 Видети: Александар Јовановић „Гласови тамног вилајета“, у: *Поезија српског неосимболизма*, „Филип Вишњић“, Београд, 1994, стр. 289–350.

листа – Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића, Борислава Радовића – и Алек Вукадиновић је прихваћен као песник неосимболистичке оријентације. Међутим, без обзира на ова књижевноисторијска и поетичка позиционирања Вукадиновићева поезија неоспорно припада једном специфичном току који извире из народног стваралаштва, бајалица и басми, Кодерових језичких експеримената, Настасијевићевог тамног вилајета, Благојевићевих стихова, Винаверових језичких каламбура и поезије Бранка Миљковића. Тај традицијски низ у коме се може сагледати мелодија и лексика Алека Вукадиновића остварује се и у циклусним структурама, које цикличним понављањем појединих мотива плету низ саткан од трајности и целовитости. Звучковно-смисаони колоплет је низ од кога Вукадиновић гради своју зиданицу уплетену од речи-симбола: куће, госта, круга, квадрата, ушћа, сна, сени, ловца, времена, пејзажа, басми. Ослањајући се на ове речи-симболе, Вукадиновић је саставио неку врсту песничко-језичке мреже којом структурно организује свој опус. На том принципу су створена и песничка дела Момчила Настасијевића и Васка Попе, ослањајући се на митско, фолклорно и традиционално значење дословно и контекстуално у нашој култури, а потом и у њиховим модерним песничким текстовима. Вукадиновић је у интервјуу листу *Полиџика* 2013. године на питање какав је његов однос према Момчилу Настасијевићу казао:

Веома ценим Настасијевића, тог свеца међу песницима. На песничком плану имамо несумњиве сродности, то јест налазимо се у истом сазвежђу са својим оригиналима. Обојица смо песници патини-

зиране мелодије, предачке, слојевите. Зближава нас, такође, густе, збијени стих. Он је своје циклички организовано песништво саткао у седам лирских кругова, а ја своју цикличну композицију песничког епа, попут „Велике приче“, развио у 76 кругова-прстенова (Вукадиновић 2013).

Вукадиновић ће додати да по цикличној организацији своје песништво види у сродништву и са Попом, поред Настасијевића. Циклична композиција књига и песама за Вукадиновића је „велико путовање кроз језик“, које формира модеран лирски еп. И сам песник признаје да је тако формирана целина уграђена у његову последњу циклично организовану *Књију њршџенова* (2007).

Структуру циклуса у Вукадиновићевој поезији одређује неколико основних ставова о одређењу песничког времена и простора, који су дефинисани геометријским, математичким и фолклорно-митолошко-традицијским појмовима. Геометријски мотиви круга, правоугаоника, квадрата, праве, равни, углова појављују се у Вукадиновићевој поезији од првих песама „Коловрат“, „Кружно време“, „Квадрати кућни – бози неми“, „Слика што се издужује“, „Круг, 1992“, „Исповест круга“, „Круг-алхем“, „Божји геометар“). Ти математички и геометријски појмови завршавају се у метафизичким областима, митологији и архетипским сферама, али постају и циклотворни облици Вукадиновићевог опуса. Милослав Шутић је основну особину значењских јединица у Вукадиновићевој поезији видео у поступку „редуковања чулне појавности“ (Шутић 1996: 20) и сматрамо да би се појам редуковања или селективности могао применити и на процес настанка циклуса и коначног одабира песама у *Књизи њр-*

стиенова (2007). У разговору с Александром Јовановићем песник је појаснио међусобну повезаност својих песама:

Лако се да видети да моје песме произилазе једна из друге, да се једна према другој односе, да су све прожете и повезане истим нитима. Њихови извори, као и међусобни односи, пребивају у ирационалној сфери. [...] Сасвим је природно што такав начин њиховог настајања, иритације и електрисања која их изазивају, истовремено су и једна „велика прича“, и тежња за целином (Јовановић 1995: 133).

Ти међусобни односи изграђују се лексиком, семантиком и симболиком геометријских тела. Драгоцене су тумачења Вукадиновића, који признаје да су међусобни односи песама и ирационалног карактера, што је у некој врсти колизије са савременом поетиком и свешћу песника о структури и форми. С друге стране, Вукадиновићева поезија се ослања и на фолклорне и бајаличке елементе народних веровања, па је овакво одређење песника као средњовековног писца вођеног вишим гласом и ирационалним силама и део (ре)креирања старих поетика. Структура циклусне организације код Вукадиновића, а то управо, најједноставније речено, значи структура међусобних односа песама унутар циклуса и везе циклуса са осталим циклусима, представља неку врсту геометријске и лексичко-мелодијске линије. Неспорно је Вукадиновићево интегрисање песама у Целину, облик модерног епа који је нужно захтевао стварање циклуса и низова циклуса који су повезани. Тако долазимо до суштинског питања односа појединачне песме и осталих песама тј. аутономности и синтетизације песама:

[...] за мене је песма монада, иконичка форма. Она настаје потпуно самостално, ја је осећам потпуно самостално, сваку пишем као последњу. А оне су, опет, све, без изузетка, делови оних концентричних кругова из којих и саме настају, и у које се укључују на сасвим природан начин (Јовановић 1995: 133).

Прстенаста структура Вукадиновићеве поезије била је до сада узгредно тумачена, углавном су се критичари бавили језиком, пореклом фолклорних жанрова и другим њеним аутентичним особинама. На основу понављања појединих мотива Александар Јовановић је тај принцип дефинисао као опште поетичко правило: „Тако се Вукадиновићева поезија заснива на низу концентричних кругова који се непрестано умножавају и шире, укључују у себе нове, али увек изнова потврђују већ освојене просторе“ (Јовановић 1998: 13). Подела по циклусима је била део композиционе организације, а песников последњи избор *Књиџа њрсџенова* (2007) представља коначну ауторску вољу и свођење збирки и циклуса на знатно мањи, али ефективнији број песама. *Књиџа њрсџенова*, као песников избор сачињен од старих и нових песама, који нас уверава да ће круг бити исправљен и усложњен низом или књигом прстенова сачињених од збирки и тематски прекомпонованих циклуса, показује како песник и сам прекраја свој опус, чинећи га кохерентнијим и семантички сложенијим. Пред читаоцима који желе да сагледају низ концентричних прстенова, кругова, кружних токова Вукадиновићеве поезије поставља се питање приређивања песама и критичарских циклуса које су сачинили Александар Јовановић 1998. у *Песмама* (Нолит) и Радивоје Ми-

кић такође у *Песмама* у издању СКЗ 2003. године. После тога Вукадиновић је објавио још збирку *Песнички ашјеље* 2005, а поводом доделе Десанкине награде сам је сачинио избор *Књиџа њрсиџенова*, који сажима целокупан опус до 2007. године. Последње песничково издање изабраних и нових песама доводи читаоца с једне стране у заблуду да се песник неких песама одриче или да, напротив, тежи фокусирању свог опуса на низ сржних *песама*. Тако бивамо у заблуди ком избору и приређивачком концепту се приклонити у анализи циклуса. Несумњиво је да су Вукадиновићеве песничке књиге настале на основу неколико циклуса и да су ти циклуси везани изменом истоветних мотива, који стичу улогу лајтмотива. Потом да се тежња ка синтетизовању песничких делова постиже мелодијском линијом, која представља један од главних циклотворних фактора у формирању појединачних циклуса, потом збирки, а затим и ка цикличној јединственој књизи песничког опуса. Вукадиновић није одступио ни у једном избору од основне поделе по именовању књига: прву књигу чине „Поноћна чаровања“, која садрже циклусе „Коловрат“, „Кућа немогућа“, „Кућа и гост“, „Од поноћи до поноћи“, „Бели ритмови“, и избор трију текстова из поетске прозе „Душа сећања“. Тиме је прва књига и жанровски хетерогена јер се комбинују микроциклуси песама и поетске прозе. Друга књига су „Тишине Белине“, где примећујемо да је песник редефинисао циклус „Кућна зрачења“, „Песме кућних зрачења“, а потом и мењао број песама и њихов редослед. Теоретичари песничких циклуса сматрају само ауторову вољу као дефинитивну, док други допуштају и накнадне

критичарске изборе. Тако је нпр. циклус „Далеки часови“ са десет песама скраћен само на две: „Белина, проток“ и „Далеки часови“. Трећа књига „Гавран-доба“ у трећем циклусу сведена је на песме најјачег семантичког и језичког набоја – на „Гавран-дрво“ и „Гавран-поље“, „Новембарску“ и „Знаке времена“. Остали циклуси у трећој књизи претрпели су скраћења и сажимања на најупечатљивије и симболички најсложеније песме. Тиме се још једном потврђује малармеовска тежња ка једној, јединственој Књизи, густог семантичког и мелодијског тока. Такође, овакве врсте прерада циклуса и накнадне циклизације песничких књига управо доказују тежњу ка формирању једног јединственог епа који би се ослањао на циљ песника да проговори о кључним темама, желећи да песме синтетизује у велику књижевну форму. Циклизација у поезији се у теоријском смислу и открива када долази до потребе песника у периоду симболизма да изведу процес епизације поезије. Хелен Мастард² сматра да управо од слободне воље песника и његове иновативности зависи како ће бити изведен овај процес. Лариса Љапина³ каже да је управо низ иновативних песникових веза и удео контекстуализације

2 Видети у: Helen Meredith Mustard, „Introduction: Problems of cyclic structure“, *The Lyric Cycle in German literature*, King's Crown press, Morningside Heights, New York, 1946, стр. 1–5.

3 Лариса Љапина, „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“ у: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18-20. Marz 1997*, Reinhard Ibler (Hrsg.) Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, стр. 287–298.

у том процесу један од кључних момената за стварање циклуса. Михаил Дарвин⁴, с друге пак стране, сматра да је веома важно да се песме међусобно допуњују и да се у ствари једна песма тумачи другом песмом, казујући да онтолошки статус лирског дела зависи од контекстног карактера. Померање лирике ка епском јесте тенденција 20. века и стога је сасвим јасан низ у коме се песме међусобно уланчавају и стварају веће целине, приближавајући нас феномену бајке или једне имагинативне целине са међусобно јаким везама. Четврта књига „Песник и песма“ јесте језгро аутопоетичких песама као што су: „Песник и песма“, „Терцина магу“, „Ars poetica“, тако да је овај прстен или четврта књига заснован на аутопоетичким песамама које све повезује идеја круга и поигравање појмовима катрена, терцине и других структурних обележја. Пета књига „Ружа језика“ јесте кондензација збирки *Ружа језика* (1992), *Тамни шам и Беле басме* (1995) и *Божји теомешар* (1999). Пета песничка књига *Ружа језика* такође је кроз поједине циклусе претрпела скраћивања и у односу на последње издање. Ова књига је циклусно најсложенија јер је песник кондензовао веома значајне и разнолике збирке, од жанрова басми и бајалица до увођења хришћанске тематике кроз песму „Слово Григорију Дијаку“, а посебно кроз микроциклус „Златно плаво“ са асо-

4 Михаил Дарвин, „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке циклизације“, превела Мирјана Петровић, према: „Ontologičeskij status proizvedenija liriki v aspekte ego chudožestvenoj ciklizacii“ u: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18-20. März 1997*, Reinhard Ibler (Hrsg.) Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, стр. 65.

цијацијама на средњовековну историју Србије и византијски утицај. У микроциклусу од четири песме које су претходно припадале збирци *Божји теометар* можемо видети како се низом симболичких боја византијског фреско-сликарства формира циклотворна нит; златна, плава и бела. Једино одступање које је начинио песник подражавајући симболичко јединство византијског колорита јесте одсуство пурпурне, царске боје. Зашто? Вукадиновић је и у ранијим фазама био склон контрастима света и таме, па се зато и појављују тамни там и беле басме, у ноћи у кући у мраку се појављује светлост, али је његов колорит очито свесно сведен на основне боје. За потребе (ре)активирања византијских тема боје златна, плава и бела стичу улогу циклусотворног материјала који то постиже асоцијативном улогом. Изостанак пурпурне боје наговештава недостатак суверена, онога који је доминирао византијским простором. То се опет мозаички уклапа у свет Вукадиновићеве поезије, свет НеБога и круг зла у коме нема те светлости и симболичке снаге пурпура. Шеста књига/прстен јесте „Песнички атеље“, назван по последњој збирци и уједно изграђен само на овој збирци са мањим скраћивањима. Интегративна веза овог последњег циклуса/прстена јесте у изласку из круга, трагању за спасењем које ће се откривати у књизи Григорија Дијака тј. у симболичкој слици Јеванђеља. Седми циклус/прстен „Нове песме“ чине две посебне и накнадно написане песме изван збирки и имају улогу поенте песничког опуса. Анализа циклуса и њихових међусобних веза тек предстоји у обимнијим радовима. Новица Петровић, који је прево-

дећи Вукадиновићеве песме на енглески језик указао на језичку сложеност у мелодији и звуковности блиску англосаксонским сазвучјима⁵, представља и један од могућих путева за компаративне анализе на плану циклуса. Марко Крстић⁶ је прстенасте структуре Вукадиновићеве поезије поредио са концептом Лајбницових монада. Лирски циклуси се у најранијим теоријским анализама управо и ослањају на Бахтиново поимање текста као „својеврсне монаде која у себи одражава друге текстове у оквиру дате смисаоне сфере“, као и на његове идеје о „дијалогичности“ текста. Е. А. Стерјопулу⁷ у студији *Поеџика лирскої циклуса* полази од ових Бахтинових ставова, налазећи да је однос текста и контекста један од основних модела лирског циклуса. Тако у идеји монада можемо пронаћи основу за Вукадиновићеве циклусе, који се заснивају на поновљивости лексичког материјала и контекстуалној везаности за архетипске слојеве наше културе, фолклорно наслеђе и звучност матерње мелодије. На структурном нивоу Вукадиновић се ослања на геометријске појмове, који се семантизују у контексту наше културе, али и у његовом аутохтоном песничком систему. Појам куће имаће сложену контекстуалну и интертекстуалну везу са нашим

5 Видети: Novica Petrović, „Ancient echoes, on translating the poetry of Alek Vukadinović“, у: Alek Vukadinović, *Dream and shadow*, Serbian Literary Company, Toronto, 2002, стр. 89–90.

6 Видети: Марко Крстић, „Откривање прстенасте мреже Алека Вукадиновића“, *Поезија Алека Вукадиновића*, уредила Нада Мирков, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2008, стр. 101–108.

7 У раду ћемо највећи део теоријских ставова преузети из студије Е. А. Стерјопулу *Поеџика лирскої циклуса*.

најстаријим паганским и хришћанским веровањима о ограниченом и заштићеном простору, с бајалицама, али ће круг, права или квадрат имати аутохтоно значење које је део Вукадиновићевог песничког света. Због тога његове циклусе треба сматрати монадама изграђеним од познатих или мање познатих фолклорних текстова и народних веровања, као и аутентичних песникових кованица и семантизације геометријских облика.

У Вукадиновићевој поезији циклуси се остварују највише дејством или семантиком круга и кружног времена. У циклусима из збирке *Тамни њам* „Ноћно туробје“, „Беле басме“, „Рапсодија тамног тама“ налазимо стално враћање на митски почетак апсолута, па се све везује у циклусе кружног, космичког кретања. У песми „Кружно време“ тематизација времена као геометријског тела круга представља се као део једне сложеније слике времена у кругу, тј. сталног кружења времена и слика: „Нејасно време, сан и сена“, где се већ у првом стиху најављује симболистичка или постсимболистичка особина поезије наговештене у нејасности, слутњи, сну и сенкама. Кружење времена, тј. његовог сталног цикличног враћања у тачку из које је и кренуло, најбоље се остварује у последњој строфи: „Висине чисте, азур бели– / Путеви спремни да се врате, / Време, то време, што нас дели / На две светлости непознате“. Кружно време омогућава да се путеви врате, али је оно једино које нас дели на две светлости непознате, овострани и онострани. Тако ће кружно време стварати привид непрестаног трајања, али и навестити основну поделу на

две светлости, људском и песничком гласу несазнатљиве, али наслућене. То је наговештај бескрајних токова, непрестаног кружења, у коме се само смењују физичка стања, потврђујући вечност Бића у дослуху са платоновском, платиновском и новоплатоновском филозофијом. Идеју круга и кружења и сам песник је образложио у запису „Пред једним призором“. У једном излогу, на потезу од Теразија до Славије, песник је видео нешто што би, како је и записао, био „прави мали модел онога што је био мој доживљај имагинације“:

Била је то једна посуда од финог стакла, елипсастиг облика, у којој је нека густа течност непрекидно кружила, и у том непрекидном кружном току (чији је извор и покретач био невидљив) непрекидно илуминирала и опализирала у најраскошнијем спектру пригушених и патинизираних боја, у мноштву чудесних кругова, од све самих претакања и преливања. Боје су се сваког трена смењивале и опализирале... Непрекидна исијавања, непрекидно смењивање боја и облика, а исто биће, иста ентелехија. Био је то неограничени, неисказиви ток бескраја, онај „шаролики свет новоплатоновске филозофије“, у непрекидном кружењу, у најспиритуалнијим разменама флуида и наговештаја, у вечном току (Вукадиновић 2003: 166).

Метафизика геометријских тела остварује се тако у сферама семантичког нивоа песме, пре свега, божанског и митолошког света апокалиптичних визија. У вечном току времена налазе се увртложени мотиви, појмови, имена, архаизми, кованице. Фасцинација кружним временом развијала се од геометријског до космичког мотива, архетипског одсјаја вртложног и недодатног у природи. Круж-

но време поред тематско-мотивских и структурно-организационих одредница доноси и изузетан лексички корпус из дубина језичког памћења. У целокупном опусу Вукадиновић се игра неколиким речима, па и оне *круже* од првих књига до последњих објављених. Те речи мењају своја значења, шире их или сужавају, па се тако открива и њихова полисемичност. То су већ поменуте речи-симболи које круже кроз унутрашње песничко време, али круже и од песме до песме, постајући тако лајтмотиви или речи са циклаторном функцијом. Е. А. Стерјопулу у лирском циклусу истиче понављања и цитате као главне кохезионе факторе у песничком тексту. У Вукадиновићевој поезији налазимо лексичка понављања која продубљују семантички ниво текстова и истовремено представљају основу смисаоног слоја који опус повезује у прстенасту целину. Стерјопулу издваја неколико типова понављања:

1. Лексичко понављање у правом смислу речи тј. поновљивост речи у два или више текстова. Овом типу припада деривациона подврста понављања, понављање неке (првенствено коренске) морфеме;
2. Семантичко понављање – поновљивост лексичко-семантичких корелација дате речи [...]
3. Тезаурусно понављање – тип понављања при коме се слика представљена у једном тексту повезује с другом сликом сапостављеног текста, али не према својим системским параметрима већ према контекстуално условљеним и/или културно одређеним везама на нивоу конотативне компоненте лексичког значења.
4. Асоцијативно понављање представља подврсту тезаурусног понављања при коме интертекстуална веза између слика није одређена традиционалним културним конотацијама, већ индивидуално-ауторским асоцијацијама и представама (Стерјопулу 2003: 95).

У песми „Кућа и гост“⁸ сви елементи круже, понављањима и варијацијама утврђују се семантички и структурно-организациони принципи ове песме, формирајући општу слику страхотног и вртложног света и времена. У првој строфи се каже: „Уснула кућа и гост спава“, у другој строфи „Кућа сања а гост светли“, док у трећој строфи „То кућа у сну госта спава“. Видимо да се кружним временом и заменом места, као и удвајањем куће у сну госта, који симболизује вишу силу или самог Христа, све окреће, а на крају песме налазимо тријумф светлости: „Осветљава је осветљава“. Присуство те више светлости и претходно поменути „подсвести“ синтетизује речи-симболе: кућу, госта, сан и светлост. Све их обједињава време које кружи, мења места куће и госта, улази у снове, подсвест и на крају се завршава у свеукупној светлости. Време

8 Александар Јовановић је песму „Кућа и гост“ ставио као уводну песму у избору *Песме*, Нолит, 1998. Радивоје Микић исту песму оставља у оквиру циклуса „Кућа и гост“, а избор започиње циклусом „Поноћна чаровања“ и песмом „Коловрат“ у избору *Песме*, СКЗ, 2003. Алек Вукадиновић је 2007. године сам саставио *Књигу ирсиенова* од изабраних и нових песама, коју су објавиле Задужбина Десанке Максимовић, Просвета и Народна библиотека Србије. Микићево и Вукадиновићево дефинисање циклуса песама идентично је и претходном Јовановићевом, где прва књига почиње „Поноћним чаровањима“ и песмом „Коловрат“, али се уводна песма издваја као поетички образац. Вукадиновић започиње „Поноћним чаровањима“, па циклус назива „Коловрат“, али за разлику од Микића на прво место ставља песму „Кровови“, па песму „Коловрат“. Ми смо трамо да песма „Кућа и гост“ има своје место у истоименом циклусу, али и висок степен аутономности, који референтно одређује Вукадиновићеву свеукупну поетику. Ипак, за анализу структурирања циклуса узели смо последње Вукадиновићево приређивање *Књига ирсиенова* (2007).

поред одреднице *кружно* или у *крују* одређено је и посебним местима прекршаја или укрштаја, подневом или поноћи, који извиру директно из народних митских веровања, бајалица и басми. Светлост је последњи симболички знак присуства свете силе која све уједињује, митски простор човековог постојања оличен у речи *кућа*, симболици крова као наткриљености и вертикалне горње осе постојања и мистичног светог госта, који је душа куће. Кружење и постојање у кругу јесте основни смисаони и геометријски пут Вукадиновићевог песништва и циклусних целина.

У песми „Кратка илуминација у подне“ подне је за Вукадиновића „нејасност пуна сјаја“, визија кружног кретања у коме нашу будућност одређују „моћне звезде“. Подне је тренутак визије, имагинације, која настоји да се оствари у слици времена, нејасног и недохватног. Подне је за Јована Христића и Ивана В. Лалића, такође, место укрштаја, „блиставо белог“, посебно мотив и тема летњег поднева, савршене равнотеже у којој се указују чисте истине у Лалићевим песмама „Подне“, „Никад самљи“ и другима, или у Христићевом „Mezzogiorni“. У оквиру теме поднева и бљештавила као места укрштаја и истина и Вукадиновић се ослања на предсократовце и идеју медитеранске светлости под утицајем Валеријеве медитеранофилије.

У последњој песничкој књизи *Песнички ашеље* (2005) у песми „Поноћни обред“ Вукадиновић из круга налази излаз у квадрату, али уз темпоралну одредницу поноћи, временског укрштаја сила до-

бра и зла: „Исто са Истим свуд се / састаје и растаје / Ја сам који сам Боже / Исто Истоме снага / Исто Истоме стрела / У кружењу дубоком“. Тако се у поноћи онај који је „У тихом свом квадрату“ суочава с тим како се свуда истоветности сусрећу, пружају снагу, као и с тим да је кружење неминовност. Феномен круга се развио и огласио као песнички субјект заточен у кругу сећања, памћења, вишом силом вођених праваца, и то у песми „Исповест круга“. Круг је поистовећен са Богом, оним који одређује правац, обим и меру кретања, условљава све и зато круг близак, а овде идентичан Богу каже: „Јесам ко сам / Круг и бог сам / Рођен сам у часу злом сам“. У наредној строфи откривамо готово идентичне исказе, које смо већ навели у песми „Поноћни обред“. У „Исповести круга“ налазимо: „Исто Истом у круг бог је / Јесам ко сам / Круг и бог сам / Дубоко у богу свом сам“. Тако се сравњују Бог и круг, опет измењујући места, Бог у кругу или круг у Богу, али увек „Исто с Истим“. Круг је време, а време је кружно и незнатим нитима везано за појмове зла, апокалипсе, „потоњег времена“. У наведеним песмама поред идентичне семантичке основе, која представља циклаторну улогу у међусобном повезивању песама у циклус, збирку и опус, налазимо и понављање готово идентичних стихова. То је, како смо већ навели, према Стерјопулу један од главних фактора који одржавају целовитост циклуса. Овде налазимо лексичка понављања и семантичку поновљивост одређене песничке слике. Круг, кружење, време и предзнак апокалиптичних дана јесу једна од основних лексичко-семантичких интегративних линија Вукадиновићевог опуса – од

песама „Кророви“ и „Коловрат“ до последње „Григорије Дијак *са Књиџом*“, у којој се потврђује: „Време звер је Круг се зла не мења!“ У песми „Потоње време“ из треће књиге „Гавран-доба“ (Апокалиптичне песме) најављује се последње време, задњи дани пред крај света и века, па зато: „Потоње неко време траје / Не знају кућа ни кров шта је... Дубоко под кров кућне тмине / Кружи у себи кап горчине“. Круг нас доводи до сазнања о бескрају времена и простора, па Вукадиновић у песми „Круг бескраја“ у збирци *Божји теомешар* каже: „Нигде краја / Трај до траја – Круг затворен пун бескраја“. Бескрајно време у кругу јесте зло време.

Циклотворна улога круга и кружног времена развијала се од песничког мотива до космичког, архетипског одсјаја вртложног и недохватног у природи. Време као кружно кретање појављује се у поезији Алека Вукадиновића најпре на нивоу мотива, а потом се уводе и мотиви правоугаоника/квадрата, линије или *црџе* у последњој збирци *Песнички ашеље*⁹. У позним збиркама *Божји теомешар* и *Песнички ашеље* трага се за излазом из кружног тока времена, затвореног света у коме ће црта показати пут. У *Песничком ашељеу* ружа је ситуирана у круг као лајтмотив свих претходних збирки, које теже да се остваре као једна велика, интегрална целина или еп. У песми „Век-Бивање“: „Пут путује током кружним Ружа чиста“, али ће се већ у „Песниковој радној соби“ проговарати: „У квадрат се кружна ружа удомила“. У песми „Песнички атеље“ се уз помоћ

9 Видети интегрално издање збирке: Алек Вукадиновић, *Песнички ашеље*, Рад, 2005.

Божјег геометра пуног озарја: „У часу том истом / Кружна-зарна творбу заче Сушта – / Завршисмо слику цртом чистом“. Тако се круг и кружење покушава радом Божјег геометра исправити и покушава се прекинути зачарани круг истоветности, бескраја и ништавила. Круг по коме и време тече и собом носи зло и добро, светло и таму покушава се исправити на новом портрету у песми „Рађање портрета“ из збирке *Песнички ашеље*. Ту ће се у „видику таме“ и „пејзажу болних смеша“ најавити нови портрет, који све црту по црту ствара нови пејзаж: „Пејзаж: круг за кругом, плавет, црта чиста– / Тек засјаће гора букнут пејзаж стари / Кад из невидљивих кругова заблиста / Геометар сушти кога Небо зари“. То кружно време, које је у последњој песничкој књизи звер јер „Време звер је Круг се зла не мења!“, у колоплету смењивања добра и зла и зверском повратку на зла доба отвориће врата новог светла у црти и књизи Ружи јер само се њој пева: „Дом си наде Круг си нам спасења“ у последњој песми „Поклоњење Григорија Дијака *Књизи Јеванђељу*“. Да ли ће књига Јеванђеља спасити свет кроз ружу језика, зиданицу песничких стихова, велики еп и укинути Круг злог и зверског, опаког времена? Идеја круга и кружног времена на крају је дошла до самоукидања и негативне конотације. Вишеструка семантизација круга и песничког доживљаја времена, које утиче на све остале облике, доводи нас у саму суштину Вукадиновићеве поетике и принципа циклусне организације песама. У *Књизи ирсћенова* песник је на основу постојећих збирки и циклуса унутар њих селективно издвојио песме са најјачом валентношћу, како се то назива у теорији циклуса,

тј. оне песме које су најрепрезентивније у опусу и представљају темељ семантике Вукадиновићевог песништва. Показали смо да је круг и идеја о кружном времену главна циклотворна нит, остварена на плану лексике и идеја, али веома је значајно да песник у последњој књизи која представља његово сажимање опуса види и две нове песме, које чине седми део *Књије њрсиџенова*. Ако је у претходних шест прстенова/кругова/циклуса доминирао круг, у песмама седмог дела/прстена „Пиета 2002.“ и „У порти манастира Љубостиње, 2006.“ нестају круг и зло време. Пред нама се у ове две песме, које чине једну скупину, која према теоријама циклуса не може имати статус циклуса јер је минималан број песама у циклусу три, семантички заокреће од злог круга према симболичким асоцијативним мотивима Христа. Спасење из круга зла у „Пиети 2002.“ призвано је асоцијацијама на Благовести: „Шум крила у мраку благим простор чини“, а потом већ у следећем стиху: „Обасјан на крсту“. У песми „У порти манастира Љубостиње, 2006.“ већ прва реч гласи: „Венац: хум за хумом божја чуда красе“, са асоцијацијом на Христов венац страдања и на онога који је послат за откуп грехова. Поред венца, ту су и мотиви врта и светлости која све спасава у идеалном звучном и визуелном споју: „Засијали мрази Вечерњи врт сја се / дажди вишњим сјајем небеска палета“. Мада ове две песме не чине циклусну целину или прстен, у Вукадиновићевом речнику ипак имају посебан статус јер прекидају круг зла и вртложног времена, указујући, као облик поенте опуса, пут у светлости и нади Христовог страдања.

Но, вратимо се на почетак *Књиџе њрџиџенова*, где налазимо симболички постављену песму „Крoво-ви“ у циклусу „Коловрат“: „Кући се кућа звук се чује“. Коловрат, као симбол круга и стварања спиралних вирова у води, има улогу великог симболичког почетка циклуса, збирке и опуса. Коловрат у *Речнику српског језика* представља: „1. а) ковитлац (воде, ваздуха, прашине), вртлог; кружно кретање, обртање; б) хотимично смењивање појава, догађаја; понижења; 2. Народна преслица за предење на точак који се покреће ногом“ (*Речник српског језика* 2007: 554). Симболички круг најављен у песми „Коловрат“, како је и сам песник у разговору са ауторком ових редова казао, за њега представља површину воде на којој се формирају спирални кругови по дубини. То би одговарало првом наведеном значењу из *Речника српског језика*, али према нашем мишљењу подједнако је јака и асоцијација на преслицу, пређу и песничко ткање. Песников усмени исказ о вртложном воденом ковитлацу одговара идеји прстенова, али сматрамо да исто тако коловрат као део преслице, једног од најстаријих оруђа једног од најстаријих заната, представља јако асоцијативно поље везано за цео Вукадиновићев архетипски језички склоп и извор песничких слика, које текст представљају као својеврсно ткање плетива раличитих боја. Вукадиновићево плетиво је у симболичком смислу саткано од већ поменутих звуковно-мелодијских предачких слојева, симболике кружног времена и других геометријских тела ослањајући се на паганске и хришћанске изворе. Вукадиновићево увођење коловрата представља једну врсту вртложног дубинског кретања кроз

циклусе и речи-симболе, које се као прстенови увлаче по дубини језичког памћења и народних веровања, усложњавајући се предачким гласовима, архитектсовима, сновима и сећањима. Суштина тих песничких спиралних кругова-прстенова по дубини нашег колективног памћења симболички је уграђена у коловрат. Тај мистични круг који по дубини воде ствара нове кругове изграђује централну основу *Књије њрсџенова*. Идеја круга, стварања нових и продубљивања старих најављује се симболичком коловрата. Иако је наслов књиге или песме, како каже Мајорино¹⁰, ДНК једног књижевног текста, онда је ДНК Вукадиновићеве поезије прстен и у њему коловрат као наднаслов за цео опус. Ипак, простор у коме ће се остварити коловрат и испредати текстура неће бити у просторима воде, већ у митском, заштићеном простору куће. Вукадиновић је за почетак првог циклуса у *Књизи њрсџенова* одабрао песму „Кровови“, полазећи од вертикалног, горњег света и његове кровне конструкције. У трећој строфи „Кророва“ песник каже:

Везама чудним кад се споје
Путују чуда зраци боје
Везиља света зрачне мреже
Сеје по кући – сан их веже
Кророва кућних блага слога
Кророви један до другога

Првом песмом се поред кророва, куће, сна истичу чудне везе, зраци боје, а ту је и „везиља света“, која испреда зрачне мреже, које све обједињује

10 Тумачење наслова опширније видети у: Giancarlo Maiorino, *First Pages. A Poetics of Titles*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2008.

сан. У другој књизи/прстену „Тишине Белине“ уграђен је потциклус „Песме кућних зрачења“, у оквиру кога су песме „Застирање пејзажа“, „Кућа најтиших снова“, „Кућни покој“ и „Тајни ритам“ међусобно повезане лексемама *кућа*, *кров*, *ушће* и синтагмом „ритмови кућни“. Веома јаку повезаност песама у циклусима доказује и понављање истоветних стихова, па се тако стих „Уснула кућа, пејзаж сужен“ појављује као први стих у другом катрену песме „Кућа најтиших слика“ и као први стих у трећем катрену песме „Кућни покој“. Интегративност песама појачава се у овом потциклусу и одабиром форме песама где свака има по три катрена, у којима се врши степеновање звука, од прве строфе у којој: „Кућа – најтиша од свих слика“ у следећем катрену бива „уснула кућа“, а у трећем „на дну светлости“. У све три песме налазимо унутарње кретање куће од тишине, која прелази у другој строфи до нечујности, да бисмо у трећој строфи пронашли само светлост која обасјава кућни простор. Тако се налази и унутрашње кретање: од уснуле куће, потонућа у сан, до укидања звука и преласка у визуелизацију која се налази у светлости и нади у светлосно озарење. Овај мали дискурс у анализу једног потциклуса показује како Вукадиновић користи понављања лексема, синтагми и целих стихова као кохезионо средство, али показује и да у појединим песмама постоји унутрашњи ток, који спроводи доследно кроз истоветност формалних образаца и кроз процес трансформације звуковног у медитативно-визуелно. Минуциозна тумачења показала би још убедљивију кохерентност прстено-

ва и песама унутар њих, али и основни ток кружног вртложења, исправљања, а потом и коначног изласка у правцу асоцијација на Христово спасење света, од првог прстена и „Коловрата“ до „Пиете 2002.“ и „У порти манастира Љубостиње 2006.“, где се налази правац и искупљење у венцу и шуму крила која „благим простор чине“.

Могли бисмо закључити да је Алек Вукадиновић тежио облику кружне, прстенасте структуре као савршеној геометријској целини, оној која исходи и завршава се у истој тачки, али је излаз из тог круга пронашао у квадрату, прави и на крају у светлости Књиге. Основу његове прстенасте структуре концентричних кругова сачињавају елементи семантичког плана заснованог на идеји о вечном трајању, у тематском погледу на кохеренцији и синтетизацији мотива-лајтмотива куће, госта, лампе, ловца, круга, крова. У *Песничком ашељеу* Вукадиновић каже: „Једна црта пита другу / Правац Где је“. Циклуси тј. прстенови граде се око ових основних мотива, који са својом циклотворном функцијом умрежавају песме у циклусе и циклусе у књиге. Сложеност Вукадиновићевих прстенова настаје оног тренутка када мотиви прстенови постају светови за себе, аутохтоне целине, па се зато у песми „Круг бескраја“ и каже: „Нигде краја / Трај до траја – / Круг затворен пун бескраја“. Паралелни и усложњени светови Вукадиновићеве поезије воде нас у правцу тема посвећених времену, о којима је било речи, тј. воде нас идеји о кружном времену и у смеру метафизичких спасења. Сви токови Вукадиновићеве поезије, циклуса, потциклуса, натцелина

и потцелина иду из једног извора вечног трајања и покушаја да се та тајна одгонетне, мелодијом, звуком, смислом, басмом, бајалицом или дејством Божјег геометра. Утолико је Вукадиновићева поезија са сложеношћу свих својих прстенова поезија вечног трагања и једне, јединствене књиге у српском песништву.

Извори

Вукадиновић 1995: Алек Вукадиновић, „Песме су праслике бића“. Интервју са Алемом Вукадиновићем. У: *Порекло песме*. [Александар Јовановић прир.]. Ниш: „Просвета“, 115–136.

Вукадиновић 2003: Алек Вукадиновић, „Из Поетичког дневника“. У: *Песме*. Београд: СКЗ.

Вукадиновић 2005: Алек Вукадиновић, *Песнички ашеље*. Београд: Рад.

Вукадиновић 2007: Алек Вукадиновић, *Књижа њрсиенова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.

Vukadinovic 2002: Alek Vukadinovic, *Dream and Shadow*. Toronto: Serbian Literary Company.

Литература

Вукадиновић 2013: Алек Вукадиновић, „Светац међу песницима“. Разговор водио Зоран Радисављевић. *Политика* (интернет издање, 6. 4. 2013). <<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Svetac-medju-pesnicima.sr.html>>, 15. 1. 2014.

- Дарвин 2000:** Михаил Дарвин, „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке циклизације“. Превела Мирјана Петровић, према: „*Ontologičeskij status proizvedenija liriki v aspekte ego chudožestvenoj ciklizaciji*“. U: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internazionalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. Marz 1997*, Reinhard Ibler (Hrsg.) Frankfurt am Main: Peter Lang, 59–68.
- Јовановић 1994:** Александар Јовановић, „Гласови тамног вилајета“. У: *Поезија српској неосимболизма*. Београд: „Филип Вишњић“, 289–350.
- Јовановић 1995:** Александар Јовановић, „Песме су праслике бића“. Интервју са Алеком Вукадиновићем, у: *Порекло њесме*, Ниш: „Просвета“, 115–136.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: Нолит, 7–33.
- Јовановић 2001:** Александар Јовановић, „Родни сјај у златној васељени“. У: Алек Вукадиновић, *Њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 131–152.
- Крстић 2008:** Марко Крстић, „Откривање прстенасте мреже Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Нада Мирков, ур. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 101–108.
- Љапина 2000:** Лариса Љапина, „Путеви и принципи стварања циклуса у лирици, епици и драми“. Превела Мирјана Петровић; према раду на руском језику: Larissa E. Ljarina, „Puti i principy cikloobrazovanija v lirike, epike i drame“. U: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internazionalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. Marz 1997*, Reinhard Ibler (Hrsg.) Frankfurt am Main: Peter Lang, 287–298.
- Максимовић 2001:** Горан Максимовић, „Композиционе особености збирке пјесама Божји геометар Алека

- Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић, њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 125–130.
- Микић 1996:** Радивоје Микић, „О трептању, трајању и устима ушћа“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 26–44.
- Речник српског језика 2007:** *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Симовић 1996:** Љубомир Симовић, „Басме Алека Вукадиновића“ У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 11–16.
- Стерјопулу 2003:** Елени Апостолос Стерјопулу, *Поезијска лирска циклуса*. Предео Добрило Аранитовић. Београд: Народна књига.
- Стојановић Пантовић 2012:** Бојана Стојановић Пантовић, *Песма у њрози или ѡрозаида*. Београд: Службени гласник.
- Шутић 1996:** Милослав Шутић, „Сажетост до вртложења“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 19–25.
- Maiorino 2008:** Giancarlo Maiorino, *First Pages. A Poetics of Titles*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Mustard 1946:** Helen Meredith Mustard, „Introduction: Problems of cyclic structure“. У: *The Lyric Cycle in German literature*. Morningside Heights, New York: King's Crown Press, 1–5.
- Petrović 2002:** Novica Petrović, „Ancient echoes, on translating the poetry of Alek Vukadinović“. У: *Alek Vukadinović, Dream and shadow*. Toronto: Serbian Literary Company, 87–90.

ANNULAR CYCLES IN ALEK VUKADINOVIĆ'S POETRY

Summary

This paper interprets the basic principles of cycles and cyclical structure in Alek Vukadinović's poetry. The principle of cyclical organization is compared to Nastasijević's and Popa's models. The model of circular time and annular structure are shown as the basic models of Vukadinović's creation of a modern lyrical long poem. *The Book of Rings* [*Knjiga prstenova*], condensing his entire opus up to 2007. The last poet's edition of his selected and new poems, *The Book of Rings*, either misleads the reader into believing that the poet renounces some poems or focuses his opus into a series of core *poems*. Undoubtedly, Vukadinović's poetry collections are based on several cycles, and those cycles are connected by identical motifs, gaining the role of *leitmotifs*. The tendency towards synthesising poetic parts into a whole is achieved by a melody line representing one of the central cyclical factors in the formation of poetry cycles, poetry collections and the singular cyclical book of this poet's opus.

Горан Радоњић

Универзитет Црне Горе, Филозофски факултет Никшић
gmrandonjic@yahoo.com

ПОЕЗИЈА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА: ИЗМЕЂУ РИЈЕЧИ И СТВАРИ

Сажетак: Тема поезије једна је од централних тема за Алека Вукадиновића. Она је често у првом плану, а готово увијек на њу упућује један од аспеката текста. Пјесничко исказивање даје се као инкантација. У тој поезији истакнута је истрошеност језика. Проблематизује се однос између ознаке и означеног, између ријечи и ствари, а на то упућују двије наизглед супротне тенденције – често коришћење релативно малог броја ријечи и стварање нових ријечи.

Кључне речи: пјеснички језик, тема поезије, тема пјесничког стварања, инкантација, језички знак, истрошеност језика.

Исто Истом у круг пружа
Траје кружна
Себи слична кућа сушта

Трепти траје
Боже шта је –
Нити друга ни иста је

А. Вукадиновић, „Ружа језика“

Експлицирајући своју поетику, Алек Вукадиновић у први план ставља, очекивано, језик: „Као песник језика и језичке мелодије, непосредно сам, својим стварањем, искусио да језик 'зна', односно

меморише стања старија од свих нас, од сваког појединачног искуства. У њему је записан, и заувек сачуван, сâм искон онога што смо били, што јесмо и што ћемо бити“ (Вукадиновић 2002: 7).

Тајна је, дакле, у језику, па се у Вукадиновићевој лирици примарно истражује језик, не свијет. Зато, са ријетким изузецима, та лирика дјелује као да је изван времена, или, како каже Љубомир Симовић, Вукадиновићева пјесма је „у оном тамном времену без датума и сата“ (Симовић³2001б: 418), односно „у оном тамном и нејасном свету музике и симбола“ (419).

То је онда поезија која је на трагу симболистичке поетике, али уз једну на први поглед малу, али суштинску промјену: умјесто бодлеровске „шуме симбола“, гдје се ти симболи налазе у стварности, ту као да се пјесник креће кроз једну језичку шуму, „пореч-гору“, „немушт-гору“.

У том смислу чини се да је Вукадиновићу близак став Бранка Миљковића о „херметичкој песми“:

Херметичка песма је настала из непоколебљиве вере у људски говор који је највећа и неутуђива људска стварност. Све је замењено речима и ништа при том није изгубљено. Реч „ружа“, на пример, уместо свих краткотрајних баштенских ружа, та реч у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента (Миљковић 1972: 209).

Вукадиновићу је, рекло би се, блиска и Миљковићева препорука да се пјесма ствара „савесним и надахнутим истраживањем речи које су преостали део нашег простора и заборавља, и веровањем у вербалну јаву“ (209).

Не само због тог инсистирања на „непоколебљивој вери у говор“, или управо због тога, али и због постструктуралистичких виђења, рецимо да је та „вербална јава“, или, другим ријечима, свијет ознака, ипак одвојена од свијета означених, тј. од стварности. Управо тај је моменат важан за Вукадиновићеву лирику. Онда је та лирика, и само пјесничко стварање, покушај да се обнови то изгубљено јединство ознака и означених, јединство језика и свијета. Па и сама идеја да треба истраживати у језику, да га, дакле, треба мењати, па и стварати нови језик, и она је нека потврда о томе да је језик несавршен, или да је бар постао такав. Може се рећи да је поезија Алека Вукадиновића одређена управо том димензијом, проблематизовањем односа између ознака и означених, између ријечи и ствари.

Зато ће тема поезије бити једна од централних тема за Алека Вукадиновића, често у првом плану, а готово увијек један од аспеката у пјесмама упућује на њу. И Вукадиновићев повратак старим усменим формама – басми, бројаници, „чаровању“, инкантацији – у основи има исту тежњу за поновним успостављањем првобитне везе између језика (говора) и стварности, тежњу да се обнови њихова веза и могућност њиховог међусобног дјеловања. Јер, и у пјесмама у којима се не упућује директно на магију, пјесничко стварање доживљава се као нека врста чаровања. Имајући све то у виду, пјесма „Кретање пејзажа“, између многих других, може послужити као кључ за многа наизглед тамна и нејасна мјеста:

Кажем лампа и сан светли
Отвара се зора зрачна
По други пут лампа кажем
И реч себе не познаје
Већ у другом крају живи
Светлост њена окружена
Другу кућу обасјава

Од пејзажа до пејзажа
Ко боравак вечни краја
Чудесне се куће траже
Једна другој крило бива
На прејаком госта путу
Једна другу осветљава
Испод неба куће снажне

Кажем лампа и сан сија
Креше крилом зора зрачна
И на другом месту кажем
Лампа ту реч најсветлију
И у другом крају снаге
Зору своју задржава
Ал већ другим сјајем живи
Светлост њена окружена
Другу кућу одгонета

(Вукадиновић 2007: 81)

Већ на почетку пјесничко исказивање дато је као инкантација. Отјелотворује се једна ријеч и јавља се један простор, а тај простор се идентификује са сном. Довођење у везу пјесничке стварности и сна, а и сам мотив лампе, указују на додир са романтичарском поетиком – сјетимо се Абрамсове студије *Оледало и лампа*. Такође, лампа упућује на то да се ради о једном тамном предјелу који треба освијетлити, упућује на тајновитост, на нешто непознато. Трећи стих истиче понављање ријечи,

што је такође елемент магијских формула, а тим понављањем ријеч се трансформише, „себе не познаје“, што се може схватити као раздвајање првобитне везе између ознаке и означеног, па ознака сада упућује на неко друго означено. Уз то, ријеч је не само отјелотворена него је постала биће са сопственом свијешћу, па се пита о себи. Она стиче живот, трајање, а то, тај почетак трајања сугерише и зора. Добијајући друго означено, ријеч се и сама сели у нови простор, у „други крај“, и тамо „другу кућу обасјава“. Формирају се два простора, два „пејзажа“. Приметијемо и да је ријеч *ијејзж* овдје необична, јер се осим куће, а на крају друге строфе и неба, не даје ниједан елемент који би ову слику учинио пејзажем. Ни самој кући не дају се неке конкретније особине, па ова слика остаје до самог краја прилично апстрактна. Свеједно, пејзаж указује на перспективу из које се та друга кућа посматра, јер она је свјетлошћу лампе-зоре освијетљена споља. Имамо двије чудесне куће, а једна кућа је сама ријеч, а друга је она коју та ријеч ствара. Те двије куће граде, освјетљавају једна другу, „једна другој крило бива“. Мотив „прејаког пута“ онда можемо схватити као метафору стваралачког процеса (пут је, иначе, један од топоса који се, још од антике, користи као метафора стварања), а гост би упућивао на самог пјесника, који из једне стварности, из свијета ознака, прелази у другу, сносилику стварност поезије. Завршни стих друге строфе двосмислен је, оставља могућност да се то „испод неба куће снажне“ схвати као да се куће налазе испод неба, или да је небо метафорично дато као кућа. У трећој строфи, поновљена ријеч има још

јачи ефекат („сан сија“), а доводи и до преласка самог пјесника у ту другу сферу, на „друго место“. Поента пјесме наглашава тајну: свјетлост лампе „другу кућу одгонета“. Пјесма освјетљава једну тајну, стваралачки процес, али на крају тог процеса суочава нас са новом тајном, тајном односа између ријечи и ствари, јер оно што је створено, прије свега кућа, остаје загонетка, или, прецизније, одгонетање тек почиње.

Од више могућих закључака, може се издвојити то да је основни принцип у Вукадиновићевој поезији проблематизовање односа између ознаке и означеног. Ако то прихватимо, онда је у њему и објашњење за двије привидно супротне тенденције код овог пјесника. Наиме, на једној страни, што је често у критици истицано, а упадљиво је и при читању те поезије, Вукадиновић користи и варира један релативно мали број ријечи. Овдје истичем да су у питању ријечи, а не симболи. Ако, као што је већ показано, *кућа*, као једна од најчешћих ријечи у Вукадиновићевој поезији, може да значи човјека, његову душу, свијет, језик, смрт (в. Радојчић 1996), онда је заправо очигледно да једна иста ознака упућује на врло различита означена, па је та веза ознаке и означеног проблематизирана. Онда се, кад имамо у виду цјелокупну Вукадиновићеву поезију, не ради о симболу, бар не у смислу у ком се тај појам обично користи. На тај моменат указао је, из нешто другачије перспективе, Милослав Шутић: „основни предмети ове поезије нису и не могу бити симболи, јер не репрезентују неки стварни животни или духовни контекст, већ, адекватно

особинама феномена, *сами себе показују*“ (Шутић 1996: 485–486, истакао аутор). По Шутићу, Вукадиновић је „прочистио предмет опевања, тако да он има карактер *феномена*, као нечега што је дато искључиво у свести и што тежи *идеалности*“ (485, истакао аутор). Шутић даље истиче: „Ако је основна одлика значењских јединица у Вукадиновићевој лирици њихова идеалност, до које доводи песников поступак редуковања чулне појавности, основна димензија тих јединица је њихов однос према другим значењским јединицама“ (485). Кад ово виђење унеколико модификујемо користећи нешто другачије појмове, у складу са тумачењем пјесме „Кретање пејзажа“, можемо, чини се, допријети још ближе кључним принципима Вукадиновићеве поезије. Вукадиновићев предмет, који се налази у свијести, јесте прије свега сам језички знак, ознака и означено чија се веза проблематизује, па се једна иста ознака спаја са различитим означеним, а важи и обрнуто, означена се могу спајати са различитим ознакама. Зато и та „основна димензија“ јесте оно што је у самој сржи језичког знака, само што се она, због кидања првобитне везе ознаке и означеног, претвара у однос међу самим ознакама на једној, и однос међу означенима на другој страни.¹ Резултат је да, начелно, било која ознака може упућивати на било које означено, што је полазиште за стварање сасвим новог језика. У његовој основи је, насупрот Миљковићевом ставу који је наведен на почетку, осјећање не само да језик није савршен него да се

1 Неке од опозиција у које улази ријеч *кућа* тумачи Александар Милановић, посматрајући како се у Вукадиновићевој поезији ствара један „транспоновани митски простор“ (Милановић 2001).

ријечима може само сугерисати, упутити на нешто. То је, међутим, опасан пут, јер отићи њим предалеко значи изгубити се у неразумљивости. Зато у Вукадиновићевим пјесмама као да се стално крећемо по том путу, гдје „можда мало разумемо, али много чујемо“ (Симовић ³2001а: 276), али ипак видимо и почетак тог пута, тј. чувамо свијест о првобитној вези ознаке и означеног, која, ипак, није сасвим раскинута. Ријеч *кућа*, на примјер, и кад упућује на нешто друго, ипак чува и појам куће, са различитим конотацијама које се укрштају са конотацијама које носи ново означено. Будући да било којом ознаком може упутити на било које означено, за такву поезију и није потребно много ријечи, него она своје ефекте црпи из малог броја „јаких речи“, као што су *кућа*, *јора*, *свешлосћ*, *крило*, *јосћ*, *укућани*, *ловац*, *ламџа*, *јоноћ*, *вода*, *реч*, *ружа*. То су елементарне, „обичне“ ријечи, рекло би се да нам је њихово значење потпуно јасно. Али оне су, истовремено, толико коришћене да заправо имају превише значења. Тако Умберто Еко каже да је ружа „симболичка фигура тако набијена значењима да скоро нема више ниједно“ (Есо 1985: 427). Другим ријечима, толико је много означених да је веза између ознаке и означеног готово сасвим раскинута. Може се онда рећи и да Вукадиновићева поезија има и тај општи ефекат – она стално показује ту истрошеност не само појединих ријечи него читавог језика. Али је зато Вукадиновићев напор усмјерен ка томе да се та слабост претвори у предност, да се ријечима дају нова значења, да се понављањем, варирањем поново дође до Стварања, да ријеч постаје предмет, да постане појам, да оживи.

Наизглед насупрот тој тенденцији, честом коришћењу истих ријечи, Вукадиновић ствара и нове ријечи, поменимо само *йореч*, *сушић*, *зàд*, *йрèд*, *Нешрај*, *Зауше*, *Небої*, *Некрило*, *Мушић*, *Немушић*, *Злошок* (рецимо и то: најчешће су нове ријечи у „апокалиптичким песмама“). Но то је само манифестација, може се рећи и наличје, исте тенденције. Ако се ријечима може упутити на било који феномен, а да се он никада не може потпуно означити, онда се за неке феномене могу потражити нове ознаке. И у једном и у другом случају долази до онеобичавања, јер те нове ријечи једнако дјелују нејасне и чудне као и оне старе, истрошене.

Стварање је тема многих пјесама. Некад је то, као у „Кретању пејзажа“, једна врста апологије стварања, а некад је слика непремостивог јаза између ознаке и означеног, немогућности да се тај јаз премости, као у пјесми „Пореч-гора“:

Текла па себи правце секла
Река што текла куд није рекла

*

Виђена у сну оста бајна
На дну нејасне куће тајна
Не рече ни реч шта је било
Та птица другој птици крило
Тај сан у гори благ и чист
Та ластва другој ласти лист

*

Порече пореч реч по реч
Па све ред по ред оде поред

(Вукадиновић 2007: 15)

И овдје имамо двије сфере, свијет ријечи, ознака, и свијет означених, тј. свијет појмова, само што је сада наглашено њихово неподударање. Такође, за разлику од „Кретања пејзажа“, примаран је свијет појмова. Он се јавља у сну, али се за ту тајну виђену „на дну куће“ не могу наћи одговарајуће ријечи, па зато пјесма говори о неуспјелом стварању, о ријечима које не могу да евоцирају ништа. Тако ријеч постаје „пореч“, негација саме ознаке. Ипак, иако се каже да све „оде поред“, и та пјесма нас са успјехом доводи пред одгонетање тајне стварања.

Вукадиновић, дакле, успијева да поново актуелизује истрошен језик – у његовој поезији не само да ријечи добијају значење, него чак и бјелине теже да буду актуелизоване: „И проред нек пева / са истих усана“, каже се у одломку из „Ars poetica“ (Вукадиновић 2012: 255).

Вукадиновић, тако, спаја више тенденција, и сажима искуства различитих поетика. На једној страни он дјелује као древни пјесник који још вјерује у могућност инкантације, а на другој страни његово стварање обиљежено је савременим сензибилитетом, свијешћу о трајној раздвојености ријечи и ствари. Из те свијести рађа се тежња да се пређе пут од једне до друге, и назад. По том напору да поново оживи језик Вукадиновић, упркос свему, јесте пјесник нашег времена, које личи на вријеме вавилонске пометње језика.

Литература

- Вукадиновић 2002:** Алек Вукадиновић, „Реч песника“. У: Алек Вукадиновић, *Свети кров*. Београд: Источник, 5–8.
- Вукадиновић 2007:** Алек Вукадиновић, *Књига њрстиенова: изабране и нове њесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.
- Вукадиновић 2012:** Алек Вукадиновић, „Из 'Ars poetica'“. *Летњојис Мајице срјске*, књ. 490, св. 3, септембар 2012, 255.
- Милановић 2001:** Александар Милановић. „Боравишта јаких речи: Митски простор у поезији Алека Вукадиновића“. У: Алек Вукадиновић, *Њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 71–82.
- Миљковић 1972:** Бранко Миљковић, „Херметичка песма“. У: Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, књ. IV, *Кријишке: Са делима и ауторима. О ѡесничкој уметњостии*. Прилози. Ниш: Градина, 209–211.
- Радојчић 1996:** Саша Радојчић, „Кућа Алека Вукадиновића“. *Летњојис Мајице срјске*, књ. 458, св. 6, октобар 1996, 512–518.
- Симовић ³2001а:** Љубомир Симовић, „О једној грани српског симболизма“. У: Љубомир Симовић, *Дујло дно*. Београд: Стубови културе, 274–280.
- Симовић ³2001б:** Љубомир Симовић, „Басме Алека Вукадиновића“. У: Љубомир Симовић, *Дујло дно*. Београд: Стубови културе, 415–419.
- Шутић 1996:** Милослав Шутић, „Сажетост до вртложења“. *Летњојис Мајице срјске*, књ. 458, св. 6, октобар 1996, 484–490.
- Есо 1985 (1983):** Umberto Eco, „Beleške uz 'Ime ruže'“. Preveo Aleksandar Đukić. *Izraz*, LVII, 5, 426–448.

Goran Radonjić

ALEK VUKADINOVIĆ'S POETRY:
BETWEEN WORDS AND OBJECTS

Summary

Theme of poetry is one of the main themes for Alek Vukadinović. It is often the main theme, and almost always it is implied in one of the aspects of the text. The enunciation of the poet is given as an incantation. This poetry puts emphasis on the weariness of the language. It challenges the relation between the signifier and the signified, between the word and the thing, which is referred to by two seemingly opposite tendencies – frequent usage of relatively small number of words, and creation of new words.

Александар Јерков

Универзитет у Београду, Филолошки факултет
aleksandar.jerkov@gmail.com

ДА ЛИ СЕ СМИСАО (У ПОЕЗИЈИ) ЧУЈЕ?

Сажетак: Текст поставља питања историје тумачења књижевности у XX веку, токова историје српске књижевности и савременог српског песништва, у којем се одређује место Алека Вукадиновића. Износи се, међутим, неколико радикалних идеја и нацрта за нове теорије стиха. Концентрација на мелодију и поетичка средства којима се она гради узета је као индикатор најширих питања поетике и смисла стиха. Текст је обазриво, али недвосмислено критички интониран када је реч о врхунцима српског песништва.

Кључне речи: поетика, мелодија, стих, развој српског песништва, полиптотон, антанаклазис и пре свега три теорије којих нема, а једино би њих вредело развити.

Тешко је одгонетнути зашто је у другој половини XX века, током највеће буре која је од антике и ренесансе до данас захватила немирне воде књижевне теорије, толико нарасла неравноправност тумачења поезије и прозе. Тако се нешто није могло очекивати судећи по почецима века који је обележио конвулзиван развој теорије код руских формалиста. Поезија је такође имала пресудну улогу у теоријама немачких стилистичара и англоамеричких новокритичара. Поезија је, једном речју, била

најважнији изазов теоријском мишљењу и тако је остало све до бурног развоја наратологије. У том важном тренутку није се развила слична версологија и теорија стиха је почела видно да заостаје. Ипак, ни након структуралиста, чешких и познатијих француских, ни после семиолога и семиотичара, опет француских али и руских, није се могло претпоставити да ће поезија практично престати да буде покретач књижевне теорије. Упркос томе, теорија стиха и теорија поезије од постструктурализма наовамо губиле су на замаху и задржале су се на добро истраженом терену интерпретација.

Феминизам и постколонијална критика су, рецимо, потпуно неосетљиви на питања стиха, што, разуме се, показује њихов идеолошки карактер и суштинску немоћ да питање самог књижевног израза узму у разматрање са истом продорношћу као питања друштва, историје, родне и политичке равноправности. Шта се из перспективе питања идентитета, црне естетике или тзв. квир теорија може рећи о стиху? Све то, па и мање провокативни примери, међутим, лакше је разумљиво него питање зашто су три главне теоријске перспективе друге половине века – фукоовска, лакановска и дериђанска – остале без велике теорије стиха, чак и без настојања да се промене дефиниције стиха.

Зар је било толико тешко установити да фукоовска перспектива води закључку како је стих основна форма језичке моћи? Па ипак ниједна анализа моћи језика није обухватила ни симболичку моћ поезије, некмоли сам облик стиха као највишу моћ језичког израза. Исто толико је штета да

уопште није истражена перформативна моћ стиха – тако би се рекло уз помоћ Остина, а уз Серла може и перлокуциона. (Ово је иначе врло добро кренуло, на хоризонту књижевних теорија са једне стране био је рецепциониста Изер, на другој беху на пример Мери Луис Прет, Оман и други. Први је несумњиво имао значајнији траг у теоријском наслеђу двадесетог века, али је у Ирвајну та сугестија била мање прихватљива и теоријско истраживање је остало недовршено. Фукоовска инспирација је остала Гринблату и Берклију, а остиновска је у Деридиној близини, у којој за Фукоа такође није могло бити места, наравно, напросто испарила. Није дат одлучан допринос разради једне општије теорије и врло брзо је напуштен и аналитички и историјски изазов. Претова је још покушала нешто да уради са Фукоовим паноптиконом, али то је била секундарна примена, у чему Калерова критика није дала боље резултате. Једном речју, доба праве теорије било је при крају, почела је епоха еминентно идеолошке критике. Ако се данас осврнемо на време које јој претходи, и сопствену лектуру из доба велике теоријске буре, са носталгијом за узалудношћу која прати сваки такав поглед унатраг, тешко је поверовати са колико грубог примитивизма се идеолошке оцене данас узимају за врхунац мишљења о књижевности. Можда свака младост има своје заблуде, али нису све заблуде исте. Ако помислите да ли ће данас млади истраживачи такође кроз двадесет и више година морати да погледају унатраг и размисле о својим младалачким заносима и заблудама, готово да се одмах треба сажалити над тим шта ће морати о својим поли-

тички мотивисаним судовима да мисле. Ако се у ондашњој опсесији теоријом претерало и гршило толико да и данас човек нађе у себи више теорије него што му је и тада било потребно, и нека је све то пропала теорија, како ли ће изгледати када се кроз двадесет година нађе толико пропале идеологије? Она неће бити пропала зато што је историјски бескорисна или ретроградна – мада и тога има – него зато што се књижевност сводила на пропаганду, а критика је онда нешто мање чак и од тога. Неки млађи истраживачи то данас не осећају пре свега зато што нису у стању да буду самокритични и прерано престају да мисле, чим виде неки идеолошки став, интерес неке групе, послушну одјек неког ретардираног богословља, или политику Запада доживе као најбољу дрогу. Разумљиво је да се искуства претходне генерације, која се ни сама није прославила у мишљењу, не само о књижевности одбацују, али то се не сме чинити олако и пре него што се свим оним што се у мисли о књижевности раније догађало, најалост, сасвим овлада. Боље би било да нас строго критикују него да трају у недовољно промишљеном знању таман да су толико политички коректни колико ниједан бог није био, а сви ми толико политички некоректни колико се они никада неће усудити да мисле своју, а не туђу мисао. Другим речима, довољно би било да воле праву велику књижевност, а не пуку идеологију.)

Перформативна моћ стиха, међутим, уопште не почива на идеологији, али не почива ни само на ауторитету који легитимизује перформатив, на шта је Бенвенист одмах разложно указао, већ

извире из саме природе тропа и почива на строгој форми стиха. Стих заправо има форму тропа, то је формални тропизам исказа који намеће снагу и ауторитет свог облика због којег оно што је речено у стиху постаје само дело стиха: стихом је одмах учињено све што је у њему и њиме казано. Ако би се довољно осмелили да гледамо у овом правцу, у једном тренутку би се дошло до тога да семантичка и синтаксичка форма стиха на парадоксалан начин одговарају појму Фукоове *еписџеме*, чак у нечему и Алтисеровој *проблемаџикалноџи* и Куновој *параџи*. Највише достигнуће фукоовске анализе еписџеме и хијерархије дискурса заправо је најшира пројекција, хоризонт онога што у себи форма стиха већ има. Уместо да видимо језик у друштву и историји, историја и друштво већ су у језику. Наравно, Фуко је управо ту стигао, али не због језика, а није ни имао апсолутну потребу за поезијом иако је о њој оставио изврсне херменеутичке и филозофске трагове. Био је потребан још један преокрет, али је он, нажалост, изостао. Тако се остало без језичке форме еписџеме, а не језика ухваћеног у мреже еписџеме, самим тим и без форме стиха као еписџеме, ако се све ово сме тако рећи. (Како је све то могло да промакне целој теорији двадесетог века уопште није јасно, али да ли је допустиво да се то успут, уз један сасвим другачији текст, на српском језику, овако слободно каже? И да је дошапнуто у неком од водећих светских часописа, тренутак је практично прошао, а док се човек у Србији током ратова и после њих довољно сабрао да о томе нешто каже, бојим се да је и он у најбољем и најгорем смислу речи прошао. Тек ако то икада икога буде

занимало нека остане траг да је неко некада поми-слио да је сама форма стиха равна епистеми, макар као сетна утеха која има само један смисао, да се самоме себи нешто каже. Били смо, постојали, па ако се ништа није догодило, није се догодило.)

До нас су одједи Деридине и Серлове, односно Деридине и Фукоове расправе стигли одавно и на време, па ипак као да су то читала само двојица-тројица. Осим, дакле, хијерархизације дискурса постоји и историја моћи вербалних облика. То што су се Фуко и Бахтин мимоишли велики је губитак, свакако не неки који би писац ових редова могао да попуни. Чак ни уз Фукоа историја не може да крене у неком смеру у којем већ није кренула, и то је најслабија тачка његових размишљања. Дискретни покретачи промена епистеме остају недоступни индивидуалној вољи. Човек је немоћан да природи својих идеја утре пут осим уколико оне не би, како је Фуко писао, одјекнуле као истина дискурса. У овом случају то је двоструки парадокс јер је реч о одсутном дискурсу, па она и нема где да одјекне. Толико колико је он одсутан толико је и истина могућа, самим тим она никада не може да се друштвено оствари, то је Фуко на другачији начин истицао. Могли бисте у времену у којем се не види да сте у праву чинити што год вас је воља, ништа се не би променило – то је тужна консеквенца епистеме и дискурса као услова истине. То је и најслабија тачка Фукоовог разумевања историје, у којем се епистеме мењају по некој логици која није последица непосредног захвата истине, него стварања услова за њу. Друга је да истина и није истина изван

дискурса, а та је опет разорна за оно због чега се историја мења, али није сувише тешко ни најбоље мислиоце упетљати у парадоксе који остају после њихових теорија. О учинку једне далекосежне идеје фукоовске теорије стиха, некмоли ових идеја остављених у једном изнуђеном тексту у којем за њу нема места, о томе не вреди ни говорити. Таман и да је она могла бити написана, остала би изван епистеме и хијерархије моћи у стратификацији теоријског дискурса.

На неком другом месту можда ће се исто овако, у духу кардиналних цинизама, рећи нешто и о недостатку стиха у несвесном. Лакан је ипак био лекар и док гледате у Ру де Лил, његов кабинет тачно прекопута једног од париских универзитета специфично посвећених језицима, и то језицима Истока, остаје чудо како ни до тог сусрета није дошло. Како то да мисао да на извору психичких снага постоји језичка форма није неког од толиких професора језика који су свакодневно пролазили поред улаза у зграду у којој је Лакан обављао своју праксу навела на неку бољу мисао о стиху? То се имало догодити да су били стручњаци за најбоље што језик пружа, а не лингвисти. Језик заправо почиње у оној снази која није денотативна и експресивна, него је обликотворна: то је граница између гласа и узвика, речи и израза. То што толико једноставна историјска слика остаје изван нашег теоријског опажаја последица је неслободе у мишљењу, јер наше се мишљење престало рађати из изворног испитивања, оно стално нешто наставља. И зато се не бавимо самим изазовом теорије, него увек нечијом

теоријом у односу на коју развијамо своја сазнања. Иако је одступио од Фројда, ни сам Лакан се није вратио овом изворишту – шта су реч и исказ. Дакле, шта је психичка (лакановски психоаналитичка) форма речи, а не каква је струја психизма намеће. Отуда нама недостаје психичка структура стиха, и толико тога што је оваквом теоретизацијом могло настати. Није дакле само питање метаметричког семантизма – сјајно питање нашег Свете Петровића – већ психологије стиха, саме форме стиха. Човек би могао да се залети толико да тврди како је идеја бога последица човекове немоћи да се саживи са формом стиха и да човек самоме себи језички предочи себе као стиховно биће, али ко би веровао да чак и на рубу језичке егзистенције људско биће тражи како да у самом језику оствари трансценденцију, а само ту и може да је досеже? Деловало би као да се овде пропагира један мистицизам језика чији је коначни домен увод у мистерије стиха и религију поезије, а није тако: једини човеков прави захват у немогуће јесте језичке природе, и то је измакло пажњи јер се однекуд верује како све прво психички постоји, па се тек онда испољава. (Дакле, Дерида је пропустио прилику да по узору на примат гласа и филозофију присуства, коју је већ Хајдегер учинио очигледном, раскринка примат психе.) Уколико је тако нешто логично за психоаналитичаре, како то да теоретичари књижевности олако пристају на ову врсту онтолошког парадокса? Шта уколико структура нашег несвесног када је већ ознаковљена и језички одређена производи и саму психу? То је у нечему претерано, али да ли психа производи стихове, или стихови у себи језички граде психу? То

није сугестија практичној психологији, која хоће да лечи и помаже, али јесте теорији, која је морала да види како облик стиха има психолошку вредност, а то није учинила. (Да ли у завршној редакцији једног текста који уопште није морао да буде написан његов аутор може да одлучи да једну од најрадикалнијих могућих мисли тек тако остави као траг неке чудне узалудности у коју се теоријска истраживања на крају морају претворити? Не вреди о томе расправљати. Код нас ни узалудност није ни могућа ни безбедна. Не само због околности у којима за боље мишљење није било места. Трагедија мишљења никада није последица само околности.)

Бавећи се питањима дискурсне моћи, језичке структурације психичког бића и реторичке немогућности епистемологије, па и саме онтологије језика, зашто превидети страствен однос према стиховима и поезији критичара са Јејла који су сви одреда били стручњаци за поезију? Своје најбоље странице о књижевности Де Ман није написао о Достојевском и Бекету, па ни о Русоовим романима, него о поезији. Није био Деридин задатак да уз Хусерла, глас и феномен, или притајеног Хегела и логоцентризам, одреди деконструктивну моћ стиха, али је неко одавно могао да примети како је сам стих деконструкција. Стих је, да то поновимо, ултимативна деконструкција јер њега конституише сама разлика коју чини насилни крај исказа на граници стиха: та граница је најбољи предмет деридијанске анализе, а није тако анализирана. До данас се деконструкција развила чак и у кулинарству, некмоли у архитектури и теологији, само је

нема у теорији стиха. Шта то говори о њој? Сам стих је већ у својој форми отелотворење онога што Дерида све време истражује и што је од Платона до Маркса, још боље – од Ничеа до Хајдегера – хтело да песнички проговори. Стих је траг, а сам Дерида морао је, да је могао себе да изрази, да напише тај немогући филозофски стих, дакле поезију апсолутне спознаје, иако то није *знаоѿао* (знао/могао). Ниједан филозоф у коначном исходу не може да зна и зна да не може, иначе не би био филозоф, али је сваки филозоф уверен да оно што зна то и може – и зато га обележава та фигура *знаоѿао*, којој се, наравно, и на овај начин може ругати. Сваки стих је, међутим, управо апсолутна спознаја, а граница стиха је место одређења самог вербалног облика, потпуне неизвесности и тачка формалне деконструкције сваког исказа. Готово да је невероватно како то Дериду није привукло много више него рам, оквир, паспарту. Уместо поздрава пријатељима и те готово безобразно мангупске циркумфлексије треба да стоји стих којег нема. Завршна форма деконструкције јесте стих, нарочито апсолутни стих, којег нема на начин на који га никада неће ни бити. Неће за филозофију, док је за књижевност сваки стих увек апсолутан. (Један мукли траг стиха живота остаје невидљиво уписан на гробу сваког великог мислиоца, можда и сваког човека од духа, па се и неко коме то не припада можда занесе и понада да ће се једном када за то дође време, а у тој ствари нипошто не ваља журити, неко можда досетити свега овога. Било би лепо и незаслужено да постоји уздах који има форму и биће тог немог и неизразивог стиха. Писац ових редова, горко ос-

мехнут, неће да лаже како то не би волео, али му, скоро речима Црњанског, није дато да у тако нешто поверује. Једном када нас више не буде могли би се чак и испунити сви наши снови, таман толико прекасно да се заокружи завршни сарказам којем још једино вреди поверити неку наду, а имадосмо понеку, једном када смо били млади. Сваки човек има право да упропасти и свој живот и своје мишљење, штавише то сваком на крају и пође за руком. Само што у неким друштвима не допуштају да све остане на томе, а нека друштва дају све од себе да се у томе што боље успе. Ако ниједан успех није лако постићи, ваља нам бити захвалан што наши порази нису само наша кривица и достигнуће. Тешко је бити толико бедан као што смо ми.)

Могло би се, дакле, рећи да је све до краја шездесетих година питање стиха давало већи подстицај новим теоријама књижевности него што су их покретала ексклузивна питања прозе и драме или, рецимо, теорије жанрова. Преокрет који је захтевао замену интерпретације текста општијим поетичким истраживањем на крају је, међутим, завршио у сасвим супротном процесу. Прва жртва била је теорија стиха, и заправо све до једне изванредне Агамбенове интервенције, изведене из сасвим другачијих побуда, осим ситних технопоетичких разјашњења готово да се ништа није битно догодило. Зато је идеја риме одређене природом месијанског времена као форма наговештаја спасења узбудљивија од свега другог што је у последње три деценије о поезији написано. Али и то је изгледа остало без правог одјека.

Премда је свака нова теоријска „школа“, како се то старински и недовољно прецизно каже, могла бити с успехом доказивана и у тумачењу поезије, ипак је видно да се нису јављале нове, специфичне идеје лирике или песничке поетике, већ је општи теоријски учинак у песништву више тражио упечатљиве примере него незаобилазне подстицаје. Тај тренутак преокрета није тешко историјски лоцирати и он пада у године када се ослобађа теорија по себи, када општост теоријске расправе брише границе научних дисциплина и предмета истраживања и води ка идеји *теорије* као такве: једне опште контекстације мишљења о књижевности спрам целине друштвених наука, а не у дијалогу са неком од њих као повлашћеним местом пропитивања смисла књижевног чина и његовог критичког разумевања. Ако се теорија могла шетати од лингвистике до антропологије, од историје до филозофије, од етнографије до семиотике и слично, како да се на граници књижевних модалитета трансформише, и зашто би теорија поезије остала другачија? Све се сливало у један предметни аморфизам те опште *теорије*.

Пол де Ман и Мишел Рифатер последњи су теоретичари књижевности чији су погледи на поезију нашли одјека и код нас, при чему је још лакше закључити како управо са првим специфичност теорије песништва застаје, а други теоријски значај црпе на основу општије проблематике интертекстуалности. На граници деконструкције и с ону страну теорија (интер)текстуалности посустала су, не само у нас, теоријска интересовања. Ако је нека утеха да су се и у свету тумачења песничких начела свела на

већи ниво партикуларности и нису више била на оној граници теоријског мишљења која преокреће слику проучавања књижевности, није нимало утешно да се у том промењеном теоријском амбијенту ни обнова интересовања за везани стих, за ритам и мелодију, за одређенију и често задату песничку форму, није појавила ни као озбиљан изазов новим теоретизацијама и аутентичној херменеутици, нити је тај историјски преокрет поетички схваћен изван механике по којој укус читалаца напросто осцилира. Колико год таква концепција промена била неповесна и механичка, чак ни она није озбиљније преоцењена. Једном речју, није урађено скоро ништа, осим што се српска критика научила да хвали и прехваљује, нарочито још ако се у стихове уплете неки предачки зов и одјек каквог појања.

Који су дубљи историјски разлози за ову промену која нас води у нову епоху везаног стиха и један нови римариј? То је данас готово недопустиво питање, као да нисмо имали пре целог века изванредне студије из културне историје и као да им се ни по коју цену не смемо вратити. Како оценити промене које не морају бити само ствар динамике унутар поетичких система већ и истовремено спознајни изазов слике света и целине песничког саморазумевања субјекта, који се оваквим учвршћивањем песничке форме опет објављује у својој незамисливој исказној извесности и огромној охолости да постоји позиција из које се о свету песнички изриче кључна реч? Тај опет набујали субјект, који је доскора морао да заврши у расипању и губљењу, који се повлачио на један другачији положај да прогова-

ра у дисконтинуитету и одсуству, одједном је у готово империјалној форми стиха загосподарио свим оним чега је током дугих деценија модеранистичких губитака бивао лишаван. Да ли је овај изнова везани субјект, да га тако назовемо, само последица тога да нам је досадио модернистички раскол и расап, или је реч и о нечем другом, много дубљем и за једну културу значајнијем? Да ли се промене у култури своде на досаду, или је сваки такав окрет епистема или њен слом, културна трансформација или њена деконверзија? Може ли се за лирску поезију – која није могла да остане усмерена унатраг ни на крају деветнаестог века у поетици артистичког декорума, немоли у кризи песничког субјекта, деформацијама и расформирању песничког исказа – наћи ретроградно решење? Може ли лирски субјект неузнемирен песничком праксом сумње и радом на модернистичком наслеђу да утоне у велико надирање везаног и традицијски спрегнутог стиха и његове – мелодије?

Парадоксално решење таквог надирања субјекта из недавне пропасти, међутим, имало је велике уметничке резултате, који се у савременој српској књижевности најбоље виде код позног Ивана В. Лалића, који је *сирасну меру* надокнадио уређеним песничким *йисмом*, на крају и *канонима*, и код Милосава Тешића, који је празној форми и празном смислу вратио пуноћу речи и све оно недознано за чим поезија одвајкада чезне, а што када му се она непосредно обрати укида сваку песничку вредност. Нико као Тешић није говорио тако и толико о најважнијим стварима неким лепим, нагомиланим

речима које се нижу скоро ништа не казујући осим онога што је једино битно и што је сама суштина песничког чина. Али, то су примери, најбољи, који могу да одреде историју савременог песништва, то није правило које вреди за мање или мале песнике који су у сенци великана мрмљали нешто старо и изанђало, и сами од себе и своје слабости узвикивали имена старина и врлина, па напоследку нужно ударали на манастире и сам Хиландар, што сам једном другом приликом, одавно, усред пошести већ назвао *хиландарањем* у савременом српском песништву.

У детеоретизованом амбијенту тешко је поставити једно толико опште питање какво је питање укупног смисла мелодије, дакле нешто више од питања версификације и ритмичке организације стиха, или макар смисла такве ретромелодије која се најчешће као другоразредни одјек разлегала српским стихом. Упркос тој немогућности, постоје случајеви када се ово питање намеће као пресудно, а можда би се у полемичке сврхе смело истаћи да је оно тада практично једино важно. У тумачењу песништва Алека Вукадиновића, рецимо, оно се никако не може заобићи, штавише, уколико се на њега не одговори, питање је шта остаје од Вукадиновићевих стихова. Његова поезија нека је врста граничног случаја јер је његово интересовање за мелодију било аутентично, није само општа поама, све већа како је пропаст српског симболичког бића узимала маха. Он је истраживао мелодије стиха чак и онда када је то мало ко радио, или док су други гледали на сасвим различиту страну. Зато

се општи проблем мелодије боље може поставити на његовом примеру него да се са свом строгошћу коју епигонијада предачког поја завређује расправља о једној *зарази*, како би се то опет могло рећи у облику двоструко циничног цитата. За овог песника мелодија је оно за чиме он, како и сам наглашава, непрестано трага, она га прогања и намеће му се као највредније достигнуће. Ако та мелодија не успе или се не може одржати, можда ништа не остаје у смислу или ће врло мало шта претећи. Са друге стране, питање мелодије у овом случају ни пошто није питање артизма и способности модулације звучања, већ је реч о томе може ли се та мелодија за којом се трага као за идеалом остварити у Вукадиновићевим стиховима? Вештине језичког посредовања и мелодије као акустичке сфере нису спорне, напротив, па се те вредности и не доводе у сумњу. Питање је како то обликује укупну вредност поезије и песнички смисао стиха. Ако се у томе успева, онда је то постигнуће од оне врсте што мења историју књижевности – да немамо других потврда осим Настасијевића и то би било више него довољно да се ово докаже. Међутим, уколико тај велики резултат изостане, стих који је у то уложио све остаје радикално угрожен и његов уметнички смисао је доведен у опасност или поништен. Другим речима, уколико се са звучањем и акустичком модулацијом не растанемо у корист једног вишег појма мелодије, шта ће остати од стихова којима као да је основна сврха да се препуни и превлада празно место означавања? Шта ће бити са стиховима у које може да стане било шта па да се пренаглашени мелодијски резултат уопште не промени? Вукади-

новић је, на пример, изградио елаборирани систем *домовних* знакова са фигурацијом куће у којој опстају колектив и узнемирана песничка свест. То је једна од најбољих, најзаокруженијих страна семантизма његове поезије, али уз њу, а да не долази ни до какве промене, стоје и сасвим слаби стихови о фантомском објекту имагинације какав је – *љубичица*. Ако се питање коначне сврхе мелодије коју гради ни у том часу готово нимало не мења, онда је то знак неког раслојавања звука и знака, акустике и смисла које не доноси никакве вредности. Оно што је у авангарди могао да буде неостварљив, и тиме можда узвишен поетички пројекат, овде је заправо обесмишљено. Тражио он неки дом за који се слутити да је предачка постојбина или не, обликовао он домаћина и песника, или призивао госта или ловца, *акусџички кич* све поништава и остаје само мало мелодичније празно место смисла стиха. И као што ниједна љубичица не може да дом учини стварним, нарочито не лепом постојбином, тако ниједан звук осим оног који одлучује о смислу опстанка не може да настани празне пределе дома.

Може ли празно место означавања да се преведе у један виши смисао у Вукадиновићевој поезији управо зависи од мелодије. Мелодија гради Вукадиновићев стих, али га и радикално угрожава или можда чак и докида. Стога, могло би се рећи да постоји радикална дилема да ли се смисао у поезији Алека Вукадиновића чује, а то је питање повезано и са историјом књижевности и са теоријом стиха. У историји питање је како се конституише захтев за најважнијом мелодијом, у теорији да ли

је и како смисао песничког чина одређен њоме. У историји стоје један крај другог и наспрам другог Лаза Костић и Ракић, још пре Кодер и Настасијевић, али и Стерија и Црњански, у теорији се јавља немоћ савременог мишљења да одреди облик стиха са једне стране, а да смисао акустичких модулација и мелодијског повезивања анализира у епохалном смислу, с друге. Напокон, савремена теорија стиха није, по свој прилици из политичких разлога, умела чак ни да види питање колективних идентитета у облицима грађанске поезије (као што је умела у усменој књижевности да види разлике народног духа). Најмање што се морало урадити јесте анализа два модернитета, једног од Бодлера до Малармеа, који нам је све време пред очима, и другог од Поа до Витмена, који нам је остао недоступан.

Ако је ма у чему одиста наследник и следбеник оне највиталније традиције светског песништва, која иде од симболизма до кризе и исцрпљености модернизма, онда је Вукадиновић то настојао да буде развијајући мелодијску идеју која хоће да надмаши пуку очараност звучним световима стиха. И он би да трага за јединственом мелодијом која се намеће у име нечега дубљег и јачег чак и од самог језика. За разлику од језика у прагматичкој функцији или језика као сабиралишта смисла на хоризонту заједнице и наслеђа на хоризонту традиције, мелодија би била прафеномен у којем је заједништво већ само по себи загарантовано. Оно што мит постиже логиком личног имена и идентитетом делова и целине, како су то показали Лотман и Касирер, то мелодија има у себи као сопствени

извор. Смисао мелодије, дакле, није у мелодиозности, већ у томе да она као мелодија јесте то што јесте, прапочетак свега и прајединство у свему. За разлику од симболистичких етеричних вредности звука – у историји наше књижевности то пише као успутна мисао како је све био само звук, да би у експресионизму могло да се каже како је све само зрак – ова прамелодија нешто је сасвим друго. (У тој историји међутим ништа се није знало о радикалним теоријским прекретима какаве су нудили Ирагарај, Берман и Слотердајк, који би објаснили овај прелаз.)

Наравно, таква позиција проблематизује и симболистичко наслеђе и модернистичку поетику, пре свега зато што тај прафеномен не обезбеђује смисаону подлогу за сав диверситет и кризу стиха која обележава развој савременог песништва. Питање овако схваћене мелодије заправо је изван-модернистичко, оно нема авангардни, већ ретроградни поетички вектор. Уколико се оно поставља изван контекста у којем се екстремизација форме претвара у питање тоталног чина, песничког геста, друштвене акције, оно је онда све супротно од тога. Извесно књижевноисторијско олакшање и привремено спасење можда доноси помисао да је Вукадиновићев труд шездесетих година коинцидирало са тзв. неоавангардом, вербо-воко-визуалним експериментима и делегитимизацијом песничке форме у име транспоетичког деловања. Ипак, где је Вукадиновићево место у том контексту? Зато би се за напор да се обнови потрага која је између Винавера и Растка Петровића отворила понор који и

данас зјапи у српском песништву – он је између Настасијевића и Васка Попе затваран на сасвим другом месту, што је парадокс вредности и пораз једне напуштене могућности у савременом српском песништву – могло рећи да је окасна битка на туђем терену? Вукадиновићева потрага за том мелодијом у најмању руку дистонира у односу на модернистички проблем песничког субјекта, а субјект мелодије стиха је агресивни и обједињујући наследник поетичког простора без смисла и удела у књижевноисторијском процесу. То није нимало пријатно рећи, али чак и када не би било сасвим тачно, одлучујуће је да постоји слобода да се и тако мисли. Без ње можемо једино да повлађујемо свакој заблуди која се накупила у историји тумачења.

Међутим, само на први поглед делује као да је Вукадиновић прошао поред главних изазова модернизма, чији је распон од Витмена до експресионизма, у којем одјекују урлици и дозивања ганутог и угроженог песничког субјекта, и од Малармеа до Аполинера, где је уз слом целовитог облика празнина нашла своје место у самом стиху. Вукадиновић тематизује питања перспективе и позиције субјекта којем исказ даје моћ, али га и присиљава да се суочи са својим ограничењима. Можда је трагедија Вукадиновићевог трагања да за ова питања није имао више слуха већ су она остала на самом рубу његовог стиха, без снаге да покрену јаче и далекосежније суочавање песничког чина са самим собом. Тако је критичка способност његовог стиха да рефлектира о себи битно умањена, а репертоар симбола се вратио оној пошасту српског песништва

која се види као најгори одјек постромантичарске симболике птица кад „падају тице у свет немилице“. У Вукадиновићевом случају то је уз неког изанђалог гаврана прилично несрећна *ласца*. Ту ваља видети и остатке метафорике окренуте биљу, „биљна чарања“, која проширују деловање оне посебно неуспеле *љубичице*, последњег изданка једне пропале сентименталности.

Управо зато је пренаглашена потреба за мелодијом, по сваку цену, па чак и по цену великих симболичких губитака и семантичког достојанства стиха, пресудна, а заједно са њом и напор да се задрже неки елементи симболистичке поетичке позадине у којој мелодија није пуки звук. У механичком виђењу историје српске књижевности све се слаже као да и она иде неравном, али једносмерном линијом од Бодлера и Верлена ка Малармеу и Валерију. Међутим, то уопште није тако ни у светском песништву, где је могло да буде, некмоли код нас, где то није ни било могуће. Чак и да све друго није отежавало или онемогућавало такав развој, у нашем песништву се, најједноставније речено, у самим стиховима ни издалека не захвата у довољној мери наслеђе ниједног од ових песника. Они су више знак него поетичко средиште имагинације. Све је много више последица општег усмерења него блумовске „анксиозности утицаја“, још мање присуства старијег песника у гласу млађег. Ова имена су већ уграђена у историјски контекст за разумевање Вукадиновићевог стиха, али колико год се он ослањао на једну далеку и сасвим другачију идеју мелодије, ипак је тај труд око мелодије најбоља

црта његовог песничког напора, са којом он успева, опстаје или пропада. Иако не достиже трансцендентални очај пред пуким и исцрпивим значењем у којем је нешто више од овога света, а не његова прошлост, подарено звуку који све претиче и који се не може конкретизовати, Вукадиновић оно што има има у *домовном* и укрштено *знаковном* и, пре свега, у хипертрофираном настојању око мелодије.

Овакав правац разумевања, са симболистичком идејом у једној, Винавером и Настасијевићем у другој, а Растком Петровићем и Попом у трећој поетичкој еклипси књижевне историје, не захтева веће корекције када је реч о дијапазону, али буди извесно подозрење јер се нека јача веза са самим стиховима песника већ поменуте развојне линије светског песништва тешко може сасвим потврдити. Осим преко веома уопштених идеја којима се приписује бодлер-малармеовска провинујенција, сами стихови не могу да издрже дубинску анализу. На превисоком нивоу општости свака песничка симбологија се у далекој перспективи уједињује око неког „интегралистичког“ пројекта, али постоји граница оправданости коју одређују домети стихова од којих се пошло у овој потрази. И тако је све док се више малармеовског наслеђа не нађе у распону од Миљковића до Боре Радовића, уз јачу потребу за дистингвирањем него пуким обједињавањем. Колико је тај изазов несавладан можда најбоље показује поетички инцидент када је нови превод Малармеа, са најбољег места, из пера самог Миодрага Павловића, већ идуће године добио одјек у два књигама поезије које су у целини одговор на

овакво Павловићево свођење рачуна са коренима модернитета и сломом песничког пројекта трансценденције. Недовршени поетички задатак одмах је повукао два зрела млађа песника да као најбољи ђаци недовршеног усмереног образовања нашег новијег песништва, при томе и из најбоље потребе сопственог талента, проговоре о ономе чему српска поетика није била сасвим дорасла. Тај најдужи дијалог, у којем су и Лалић и Христић, заокружен је на другом месту, интегрисан је и окончан у Елиоту већ поменутиим Лалићевим *канонима*. То је одговор на оно што су за Малармеа *Књига и кошрљање коцкица које неће укинути случај* – као што га није укинуло ни оно симболистичко котрљање надгробног споменика, о којем су се четврт века препирали Де Ман и Јаус.

Вукадиновићево опредељење у томе нема правог удела, он је ипак највише за мелодијску модулацију нечег што мистички назначује предачки пој. Његој „лирски пој“ (и у њему уз „крило шуме ласте лист“ треба „Бога свог да нађемо“ што квари много боље „седам кућа један кров“ и „Мртав језик у гори / Седам брава отвори // Тајне свету ромори“) завршава више у „белим басмама“ него у трансценденцији, а то онемогућава симболизам и његово право наслеђе. Нема ничег симболистичког, осим у најопштијем смислу наслеђа модерности и испитивања статуса звучне етеризације, ни код Настасијевића колико ни у Растковом фолклору, откуд би онда могло у много слабијем симболичком окружењу да претекне код Вукадиновића? Када би се Витмен, Елиот и Паунд реинтегрисали у наше виђење

историје књижевности, а онда Бен, Брехт и Целан, или када би се макар вратило интересовање за Рембоа и Аполинера, Маринетија и Д'Анунција, то би веома много помогло оријентацији у савременом песништву. Међутим, изврсне студије о неким од ових песника које су недавно настале код нас нису покренуле тај талас размишљања. У међувремену бисмо могли макар разабрати у симболизму довољно да оно што јесте разлучимо од онога што није симболистичко и да корене симболизма не везујемо тврдо за први наговештај него за оствареност, о чему је било речи на другом месту.

Вукадиновићева мелодија делује у модалитети-ма једноставних облика и фолклорног репертоара, а то је код Малармеа и у његовом наслеђу заувек превазиђено и не може се довести у јачу везу са симболистичким исходом песничког апсолута. Мелодијска партикуларност и својеврсни тематски и симболички свет Вукадиновићевог стиха далеко су од оног облика разумевања света и наслеђа који је својствен ужасу постојања, од којег симболизам чак ни у етеричним висинама мелодије и звука, у којима је потражио спас, не може да побегне. Симболизам је све само не помирљива прошлост, предачки зов и пој, удобни звук фолклора и осећај припадности неком изворишту са којег он долази. Код нас се уопште не узима у обзир права страна уклетости песника у зачетку симболизма, то није нека грешка у њиховим животима, већ једна општа несрећа за коју су они имали превише доброг слуха. Драма егзистенције коју истражује симболизам није драма прошлости и очувања неког појног идеала те се

Вукадиновићев највећи напор и оно од чега све зависи једва може устремити ка том високом идеалу од којег нас дели век и више од века. Другим речима, звук је имао широко, али врло јасно одређен општи смисао, из чега следи и књижевноисторијско питање остављено времену које следи.

Да ли се, дакле, смисао (у поезији) још увек чује? Општи смисао мелодије није само партикуларно питање версификацијских средстава, ритмичког поигравања и комбинације гласова, већ је то питање историјске поетике у којој звук има поетички надређени општи смисао. То је на блистав начин показао сасвим неочекивани Агамбенов продор у теорији риме, али то ћемо ипак оставити за другу прилику. Оно што вреди за Настасијевића не вреди за Вукадиновића иако вреди за Попу упркос свим сродностима разлика по којима је Попа нешто друго, а не одјек Настасијевићевог певања. То за Попу важи готово у истој мери у поништавању Растковог израза и рада на фолклорној матрици. (Надреалисте ваљда још увек не смемо ни да поменемо, јер се код нас вредност види само ако има симболистичке корене – при чему се не знају ни везе надреалиста са Малармеовим наслеђем. Ако као код Попе и Миљковића, и не само њих, има непосредне везе са искуством надреализма, онда се то због идеолошке цензуре радије прећуткује или саопштава тек крајичком усана, протиснуто кроз зубе. У том смислу Попин *раднички савети* биће изазов сваком тумачењу које о себи неће да мисли као о унапред дарованом у дугом трајању једне бедне реституције. Поетичке ревандикације вероватно су

најслабији тренутак у тумачењу српске књижевности у свим њеним вековима, а у свима их је било више него што то озбиљно мишљење допушта.) После Попиног одговора на изазов матерње мелодије, а то је звук позног модернистичког смисла и његове кризе, поетичка ревандикација фолклорних матрица и мелодија више не може да се одржи уколико ово искуство није поетички савладано. Вукадиновић, међутим, не користи ту дискрепанцију између знака и звука, премда трагова њене тематизације има у његовим стиховима и најближи томе да открије овај пут био је када се бавио знаковима. Уместо овог продора наступиле су промене у организацији стиха, али не и у сазнајном, симболичком и мелодијском ставу па је Вукадиновић промашио кризу модерности, а његови стихови нису стекли ни поетичку ни семантичку дубину.

Сасвим је другачија поетичка конституција стиха и мелодије у песмама Милосава Тешића, она је прави и другачији одговор на оваква, и нека друга питања у историји српске књижевности. Више вреди, такође, потпуно прећутани немогући звук смисла поезије Раше Ливаде него ситно парафолклорно, квазимитско и опсесивно поигравање речима. Тумачење српског песништва, нажалост, за сада није спремно за ове изазове, недајбоже да би се Ливади посветио неки скуп. У српској култури увек може Новица Тадић и никад не може Раша Ливада, иако су то два потпуно различита лица, али је иста врлина. Чак је други, бонвиван, темељније разарао себе.

Смисао Вукадиновићеве мелодије – која није питање предмодернистичке, импресионистичке кризе смисла, коју симболизам оставља у наслеђе другој генерацији симболиста, а ови и трећој, и које вреди у том историјскопоетичком облику као наслеђе читавог двадесетог века, који се на њега осврће и стално о њему расправља – заправо није на главном друму велике поетичке расправе. То наравно не мора ни да буде, али када своју конкурентност ту хоће да потврди, или чак да се радикализацијом средстава наметне као један од највиших књижевних израза, криза смисла је толико велика да ју је тешко спречити беневоолентним тумачењем. Напротив, Вукадиновићево песништво је онда на губитку у већој мери него што је то неопходно. Зато критичке закључке ваља умерити и песника, једном речју, бранити и од њега самог и од тумачења која му у најбољој намери дају већи значај него што то његови стихови могу да издрже. Лепо је што је Вукадиновић добио све могуће награде, ваља се томе радовати, али то ништа не мења на ствари: од његове мелодије не може никада бити оно што она сама не може постићи, а ко би рекао да је његова песма „Зимско јутро, 24. јануара 1987.“ требало да буде написана осамдесет година раније, да ли би погрешно? (Ако бисмо хтели да одемо још један корак даље морали бисмо да кажемо како није толико реч да после Целановог „црног млека“ Вукадиновићев „црни снег“ из ове песме не делује, није Вукадиновић дужан да брине о Целану, премда би било боље да га је читао и проучавао. Реч је пре свега о томе како стихови „Отворен час бездане злоће / цвокоће умрли час цвокоће“ не би могли да се опросте ни

Дису. Међутим, кад уследи крај строфе – „Шуме и горе стисле се нéме / Дошло је, Боже, Потоње време“ – наступа симболички колапс раван овом промашеном току српског песништва које ће тек да уследи. Од 1987, 1989. или 1991. има толико песама које као да разрађују овај промашени стих да је то скоро срамота. Када се таквом потпесништву узме да диви иначе озбиљан свет онда је то знак да је дошло до поремећаја реда вредности и стања укуса, тј. да се патологија једног времена излила у српску културу, која јој је углавном добро одолевала.)

Фигура која открива смисао Вукадиновићеве мелодије, која хоће да буде израз највећег обликовног домета, можда се најбоље види у страховитом појачавању утиска истости и истраживању тог истог. То постаје сасвим очигледно у једној фигури која, наравно, није измакла пажњи најбољих тумача – реч је о *йолийшошону*. Тек да бисмо остали у том реторичком хоризонту, могло би се расправљати о могућностима *анџанаклазије* као фигуралном антагонизму: не да се из истог корена и свих његових варијација добија увек исти смисао мелодије, већ да иста мелодија има увек другачији смисао. То би било решење не само за Вукадиновића већ за цело једно поетичко усмерење у савременом српском песништву у којем о чему год да се пише све увек изађе на једно те исто. Вукадиновић, наравно, није одговоран за ту струју српског песништва, нити јој је непосредно доприносио. Слабости његовог стиха нису оправдање за оне чији стихови су неупоредиво гори. Трагање за решењима традицијских задатака јесте важно, па самим тим и отклањање привид-

них, често и примитивних решења. Само трагање се не сме ни најмање потцењивати, напротив. Традиција је увек велики или највећи изазов, али пуко ослањање на њу, имитативна жудња, опонашање уместо стварања, мали домети у познатом уместо великог истраживања непознатог, све је то за једну культуру више штетно него корисно.

Поетички лик Вукадиновићевог песништва, без обзира на сав труд и неке промене, у много чему завршава као перпетуирани низ истости. Епохална ситуација времена је, међутим, нешто друго. Песник није дужан да на њу одговара, али то не умањује заблуду да је нашао одговор на то питање. Уосталом, има и других ствари које вреди радити, рецимо писати песме које опстају саме за себе. Неке од њих могу се сасвим лепо читати и тумачити без обзира на поетичке недостатке целине или опуса. А и о њима се може расправљати јер у исти мах показују домет читаве једне сродничке воље да се поезија умили трансценденцији, ако никако другачије, онда уз помоћ симбола цркве и историје веровања. Вукадиновић је тај приговор у овом коначном исходу избегао, али мелодија (смисла) његовог стиха остаје у близини можда и много веће грешке. Тим путем се, нажалост, не иде у сусрет правом изазову, већ му се више него што је то добро за једну књижевност стаје на пут. Прошлост никада није дата сама по себи, велика је илузија веровати у њене обмане. Вукадиновић је најбољи и најелегантнији, он има најмање идеолошких предрасуда, па је чак и његов пројекат мелодијских сфера у тој тематској уздржаности најмудрији, али су велики

резултати у поетици двадесетог века на другој страни. Када је о мелодији, смислу и поетици реч, они су код Ивана В. Лалића и Милосава Тешића. А на другој страни су код Милутина Петровића и Раше Ливаде. Те консеквентно код песника наредних генерација. Ту нема забуне, мада није сасвим добро што се понекад све ово мора рећи превише јасно. Онај ко то чини не налази у томе било какво задовољство чак и када је потребно заштитити право да се самостално тумачи и критички процењује. Утолико писац ових редова, чак и по цену да треба да прихвати већи терет него што може да изнесе, мисли да је то неопходно. Слобода се не добија на дар, али добро је у њој не остати сувише усамљен. И зато он то не призива и не руга се, али нема намеру да се повинује туђим заблудама. Довољне су му његове. И Агамбенова теорија риме. Шта би шкодило да се она проучи пре него што се на коленима, некритички, слуша предачки пој? Јер се неизвесност смисла и трајања месијанског времена, која је остављена човеку као највећа хришћанска претња, не може олако одбацити у име једне припросте окренутости прошлости. Спасење, премда је наговештено у хришћанској идеји највеће жртве, није олако загарантовано, нити се оно одиграло у прошлости. Месијанско време риме носи извесност обећања, али тек испуњено обећање јесте право обећање. Као што је то Кант говорио. Неиспуњена, додавао је он, нису обећања, већ нешто друго.

Извори

- Вукадиновић 1965:** Алек Вукадиновић, *Први делиријум*. Нови Сад: Прогрес.
- Вукадиновић 1969:** Алек Вукадиновић, *Кућа и јоси*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1973:** Алек Вукадиновић, *Трајом ѿлена и коменѿари*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1979:** Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: СКЗ.
- Вукадиновић 1988:** Алек Вукадиновић, *Укршћени знаци*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1992:** Алек Вукадиновић, *Ружа језика*. Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1995:** Алек Вукадиновић, *Тамни ѿам и беле басме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1998:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 2002:** Алек Вукадиновић, *Свети кров*. Београд: Источник.
- Вукадиновић 2005:** Алек Вукадиновић, *Песнички аѿеље*. Београд: Рад.
- Вукадиновић 2007:** Алек Вукадиновић, *Књија ѿршћенова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.

Литература

- АВП 2001:** *Алек Вукадиновић, њесник*. Зборник радова. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“.
- ПАВ 1996:** *Поезија Алека Вукадиновића*. Зборник радова. Др Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска.
- ПАВ 2008:** *Поезија Алека Вукадиновића*. Зборник радова. Нада Мирков, ур. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.

Aleksandar Jerkov

CAN MEANING (IN POETRY) BE HEARD?

Summary

This paper posits certain questions on the history of 20th century literary hermeneutics and the historical currents of Serbian literature in order to establish Alek Vukadinović's position in contemporary Serbian poetry. His focus on melody and the poetic devices that build melody has been taken as an indicator for the wide-ranging questions of poetics and the meaning of verse. This paper is cautiously, yet unambiguously critically disposed in its discussion of the pinnacles of Serbian poetry.

Марко Негућ

Београд

markone43@gmail.com

ПОЕТСКА ПРОЗА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: Уз анализу поетичких особина *Душе сећања*, једине књиге поетске прозе песника Алека Вукадиновића, критички су тумачени и његови аутопоетички текстови, који објашњавају и његову поезију и поетску прозу. Блискост Вукадиновићеве поетске прозе с његовом поезијом огледа се не само у општој интонацији и заједничком семантичком потенцијалу него и у неким средствима обликовања која се чешће употребљавају у поезији него у прози, почев од песничких паралелизама до поетских слика. Он и у поетској прози свет и постојање посматра у њиховој интенционалности, и зато прозни текст повезује са архетипским симболима, са изразитом „тамновилајетском“ и „даљинском“ језичком имагинацијом, с једне стране, и са одређеним средствима обликовања модерне књижевности, посебно с тежњом ка херметичности и семантичкој загонетности песничког исказа, с друге. То се потврђује и избором речи и појмова, као што су „душа“, „душа сећања“, „душа света“, „шума“, „тама“, „благод“ и други, који се готово подједнако употребљавају и у његовој поезији и у прози. У раду је анализиран и песников однос према природи као суштини постојања, као и поступак редуковања поетских и прозних текстова, те сличност појединих песама у прози из *Душе сећања* са песамама у прози и стандардним песамама из песничких књига.

Кључне речи: поетска проза, песме у прози, аутопоетички текстови, блискост поезије и поетске прозе, „душа сећања“, редуковање поетских текстова.

Алек Вукадиновић, аутор најмелодиознијег поетског рукописа у српској књижевности после Другог светског рата, песник самосвојног песничког система условљеног богатом језичком имагинацијом и сугестивном симболиком, као и успешним повезивањем модерних и традиционалних средстава песничке експресије, објавио је само једну књигу поетске прозе. То је књига *Душа сећања*, с поднасловом „Поетска проза“, из 1989. године. Он, међутим, и у неким песничким књигама, већ у *Првом делиријуму*, 1965, и *Поноћним царовањима*, 1981, или у *Укршћеним знацима*, 1988, и *Песничком ашељеу*, 2005, као и у појединим књигама изабраних песама, такође има прозних текстова који би се жанровски могли означити као песме у прози или, тачније, као поетска проза, пошто овај други појам обухвата у себи и многе књижевне особине и књижевна значења првог појма. Његових прозних текстова који нису пренесени у књиге има и у књижевним листовима и часописима – један прозни циклус, на пример, с насловом „Записи о српским светињама“, објављен је 2012. године у *Новој Зори*. То ипак не значи да је Алек Вукадиновић велики приврженик тог књижевног жанра, поготово кад се види да су изван *Душе сећања* његови прозни радови у односу на песничке ипак малобројни. Много је више његових аутопоетичких исказа у прози, најчешће изговорених приликом примања неке од значајнијих књижевних награда, затим самосталних текстова

сличне аутопоетичке и ауторефлексивне природе, или појединих одговора на питања саговорника о његовом доживљају сопствене поезије и књижевне традиције или о коришћењу традиције у савременој књижевности. Међу тим текстовима најобимнији и уједно најинспиративнији јесте онај с насловом „Песме су праслика бића“ у књизи Александра Јовановића *Порекло њесме: девет разговора о поезији*, из 1995. године, док су у поетичком смислу такође значајни готово сви фрагменти његовог „Поетичког дневника“, повремено објављиваног у књижевној периодици. Аутобиографски и ауторефлексивни текстови непосредно су повезани и с његовом поетском прозом, јер у извесном смислу објашњавају и прозу, а не само поезију. Они сами, нарочито у интонацији и ритму исказа, повремено поседују и одређене особине поетске прозе.

Једина Вукадиновићева прозна књига, *Душа сећања*, у жанровском погледу сигурно није једнозначно остварена. Иако у њеном поднаслову стоји одредница „поетска проза“, она на први поглед не припада само том књижевном жанру. Њени поетски елементи и значења произилазе, међутим, из њене дубинске песничке инспирације. У њој има стандардних песама у прози, нарочито како се иде према крају књиге, има поетских записа инспирисаних путописним импресијама, такође има и неколико параболних прича или онирички интонираних текстова произашлих из надреалистичке поетике сна. У њој је и један циклус правих песама у стиху, с насловом „Свети звуци“ и поднасловом „Душин лет“. С друге стране, текстови у *Души*

сећања по облику и дужини донекле се приближавају песничким остварењима, јер су углавном кратки, усмерени према једном предмету и са јединственим ауторским доживљајем тог предмета. Самим тим што је у једном броју случајева реч о стандардним песмама у прози, а у поменутом циклусу и о стварним песмама, блискост с Вукадиновићевом поезијом веома је изразита. Када текстови имају већи број стандардних прозних особина – то се у првом реду односи на оне који су остварени дескриптивним средствима обликовања, у којима се износи ауторов доживљај природе, постојања, светлости, таме, њиховог тајанства, загонетности, оностраности, божанског смисла постојања, а односи се и на текстове у дијалошком облику са ауторефлексивном функцијом – онда се та веза с поезијом остварује у двоструком значењу, најпре у општем доживљају и атмосфери и у значењу које текст сугерише, а потом и преко неких средстава обликовања која се често користе у поезији, преко синтагматских и метафоричких спојева, понављања, паралелизама, изразите мелодије текста, песничких слика и других.

Све то указује на ауторову намеру да своју књигу поетске прозе компоује од текстова који се по општој интонацији и семантичком потенцијалу не удаљавају много од његове поезије. Да ли је, дакле, *Душа сећања*, према основним књижевним особинама, у извесном степену сагласности с његовом поезијом, у чему је и колика је та сагласност, ако је има? Сасвим је сигурно да одређени степен сагласности између *Душе сећања* и Вукадиновићевих

књига поезије мора постојати, и да се та сагласност пре свега односи на општу слику света дату и у поезији и у прози. Општа слика света и доживљај света у поезији и у прози очигледно су веома слични, ако у појединим текстовима нису и идентични. И у једном и у другом жанру стварност и постојање виђени су изразито индивидуалним погледом аутентичног ствараоца, који свет посматра у његовој интенционалности и трансцендентности, и који књижевни текст повезује са архетипским симболима, са изразитом, како сам каже, „тамновилајетском“ и „даљинском“ језичком имагинацијом, с једне стране, и са одређеним средствима обликовања модерне књижевности, међу којима тежња ка семантичкој отворености и истовременој загонетности песничког исказа није на последњем месту.

Према основном осећању испољеном и у поезији и у поетској прози, свет за овог песника, и на почетку његовог песничког искуства и данас, остаје тајна, но тајна која делује веома инспиративно, јер су функционисање, порекло, трајање, смисао света сами по себи загонетни, али се одгонетању њихове тајне песник може поетским текстом, језичком инкантијом и мелодијом, сећањем, „душом сећања“ бар мало приближити.

Иако је, због жанровских законитости, његов поглед у књигама поезије сведен, елиптичан, редукован, ослобођен свега пролазног, конкретног и непосредног, он ни у поетској прози, која је примарно условљена прозном синтаксом, не одступа много од такве пројекције. Зато је и у њој веома мало позивања на конкретне појаве из стварности,

на временске и просторне одреднице, иако су и оне понекад наговештене, а нема ни позивања на нека друга обележја непосредне стварности, како је то уобичајено у прозним текстовима. У њој је у првом реду пројектовано субјективно ауторово виђење оних феномена стварности који су блиски његовом поетском, „епифанијском“ доживљају света и његовој „лирској апстракцији“ обликовања субјективне представе стварности (Микић 2001: 38; Јовановић 1998: 27) .

У *Души сећања* сигурно нису употребљени сви важнији појмови Вукадиновићеве поезије, али неки од њих свакако јесу. То се пре свега односи на основни појам књиге, на „душу“, односно на „душу сећања“, што је један од фреквентнијих појмова његове поезије. То се односи и на кључне речи његових песама, као што су: *ѿејзж*, *ѿланина*, *шума*, *река*, *ловац*, *ѿѿица*, *зрак*, *свеѿлосѿ*, *ѿамни вилајетѿ*, *звезде*, *сенке*, *ноћ*, *Боѿ*, *небо*, *блаѿосѿ* (такође једна од изузетно важних речи његовог поетског појмовника, произашла из дубоко емотивног и хришћанског доживљаја света), затим *ѿишина*, *сѿрах*, *вода*, *ѿогне*, *вече*, *јуѿро*, *ѿоноћ*, *ѿренуѿак*, *ѿлас*, *мир*, *ћуѿање* и многе друге. Њихова значења у прозном контексту не разликују се много од значења у песничком тексту, јер су у оба случаја најчешће двоструко конотирана, у прозном контексту ипак нешто специфичније.

Међутим, неке од најфреквентнијих речи његове поезије, као што су *кућа*, *ѿосѿ*, *сѿрела*, *ѿлен*, *ружа*, *круѿ*, *квадраѿ*, не помињу се често у прози, а ако се помену, то најчешће није искључиво у симболичком значењу, осим у неколико стандардних

песама у прози, већ у дескриптивном и информативном. У сличном се значењу, зависно од интенционалног одређења текста, употребљавају и неке друге речи у књизи, али ни оне нису једнозначно конкретизоване. Такође није једносмерно пројектовано ни значење двају основних појмова књиге – „душе“ и „душе сећања“, донекле и трећег – „шуме“. Ниједан од тих појмова није ни у поезији ни у прози сведен на само један семантички ниво. Њихова амбивалентност и отвореност за значењске нијансе сасвим је разумљива код песника какав је Алек Вукадиновић, који свој песнички систем центрише око неколико основних речи, које би у случају своје једнозначности доводиле у питање оправданост целе песничке замисли.

Полисемичност употребљених речи из поезије понавља се, дакле, и у прозним текстовима, с том разликом што она ту, уз своју симболичку функцију, која се постепено изграђује да би се до краја књиге оформила у њену јединствену значењску целину, често задржава и своју информативну функцију, што се у песмама не догађа. То се много више односи на појам „шуме“, на пример, него на појам „душе“. „Шума“ у *Души сећања* није семантички супротстављена светлости, кући, небу, госту, ловцу, крову, граду и другим појмовима културе, како се дешава у песмама (в. Милановић 2001: 76–79). Овде је то појам који поред свог примарног значења, значења важног дела природе, у доживљају поетског субјекта, уз своју тајанственост и несазнатљивост, постаје и религијски и магијски условљен. Он управо због тога има и одређено умирујуће и исце-

литељско дејство, којим се појачава стварна веза са субјективним доживљајем поетског, односно наративног субјекта. У појединим текстовима, међутим, та реч задржава искључиво поетско и симболичко значење, као што га има у ониричкој параболу кафкијанског и борхесовског смисла „Ловац у мртвој шуми“ из песничке књиге *Укришћени знаци*.

С друге стране, појам „душа“ у Вукадиновићевој прозној књизи углавном задржава онај поетско-симболички смисао који има и у поезији, али га донекле сужава и своди на мањи број могућности. У поезији се реч „душа“, поред самосталног облика који има у многим песмама, шири и на блиске синтагматске спојеве, као што су „душа сећања“ (у наслову једне песме и у стиховима песме „Кућне струје“), „душа света“, „кућа-душа“, „песма-душа“, „Ружа суштог краја душа“ (тај стих употребљен је у најмање три песме), „душа камилице“, мелодија као душа песме („А песма се болна твоја / Међу нама препознаје / Мелодијом душом својом“, у песми „Пој кућне фруле“), „кућа сушта душа тамних обасјаја“ (у песми „Родно знамење“). У прозним текстовима значење речи „душа“ најчешће је произишло из везе тог појма с духовним и емотивним бићем поетског субјекта, односно с његовим специфичним рефлексивним и симболичким доживљајем света. И у прози је, у неколико махова, као у поезији, „душа“ употребљена у синтагматском облику, као „душа света“ или „душа сећања“, затим као „душа шуме“ и „душа простора“. Њено значење је поготово у тим случајевима постајало поливалентно, али га је, зависно од прозног контекста,

било лакше идентификовати као суштину живота, суштину и дух бића и личности, суштину света, као божански принцип и божанску моћ постојања.¹ Стога су на многим страницама *Душе сећања* описани пејзажи и природа доживљени као инкарнација самог постојања, као услов за духовна и епифанијска просветљења наративног, односно лирског субјекта, за његову узнесеност феноменалним светом или сећањем на њега, које уз помоћ поетског језика и памћења културе непосредно или накнадно осмишљава његову појаву и функционисање.

Суштина природе, сама душа природе, у појединим текстовима, нарочито у текстовима путописног и дескриптивног усмерења – у „Дечанској ноћи“, „Метафизици шуме“, „Планинском госту“, „Гозби ритмова“, „Ртањским пејзажима“, „Дечанском дневнику“ и другим – оваплоћена је у појавним феноменима природе и у њиховом истовременом физичком и метафизичком појављивању и значењу, у загонетном тамновилајетском простору света који функционише одређеним ритмом и који песник доживљава као чаролију и апсолутно смираоно јединство. Природа је у *Души сећања* добила значење светилишта, божанства, примордијалне материје живота, „материје која дише“, у којој се остварује „ромор“ постојања. У тексту „Метафизика шуме“ Вукадиновић записује: „Чим дође лето оне нас зову својим свежим и дубоким гласовима, гласовима тешким и тамним, шумним и благим,

1 Сам Бог се, према опсервацији једног тумача Вукадиновићеве поезије, „често назива и другим именима: на пример 'душа света', 'везила света', 'душа сећања' итд.“ (Стојановић Пантовић 2001: 58).

гласовима својих корења и извора, гласовима свога пространства, тешког и несазнатљивог“ (Вукадиновић 1989: 9). Изворност и загонетност света природе у овом и сличним записима намеће се као његова најважнија унутрашња особина, чије значење лирски субјекат може само да наслути, и да уз помоћ поетски интонираних исказа до извесне мере проникне у његову феноменалност и суштину, да га тиме просветли, истовремено просветљавајући и властити доживљај саме природе и свога бића у њој. Највећи део текстова који се односе на природу и на дубоко проживљени доживљај лирског субјекта у њеном простору по основном осећању и интонацији, по семантичкој и мелодијској сугестији и естетском усмерењу, подсећа на поједина места поетско-путописне и лирске прозе Исидоре Секулић, Иве Андрића, Милоша Црњанског и Растка Петровића, или на сличну поетску прозу Сен-Цон Перса и других светских песника, почев од Бодлера, Рембоа, Лотреамона и Малармеа до Макса Жакоба² и Рабиндраната Тагоре, односно свих оних песника који су свој лирски доживљај света повремено формулисали прозном синтаксом (Стојановић Пантовић 2012: 139)³.

2 Можда се у *Души сећања* име једног од лирских јунака у „Дијалогу два зрака“ и „Параболи о јагњету“ због могућне везе с песмама у прози познатог француског песника не појављује сасвим случајно у облику Жакоб.

3 Б. Стојановић Пантовић је међу књижевним критичарима најдетаљније и најпрецизније тумачила Вукадиновићеву поетску прозу. Поред текста о Вукадиновићу у *Песми у прози или прозаички*, стр. 138–142, објавила је и оглед „Илуминација у лирској прози Алека Вукадиновића“ у својој књизи *Оштар ујаво*, Зрењанин: Агора, 2008, стр. 37–45.

У књизи *Душа сећања*, међутим, не постоји текст или композициона целина истог наслова. Али зато у Вукадиновићевој поезији постоји таква песма. Већ у књизи *Кућа и ѿсѿи*, из 1969, и у *Поноћним чаровањима*, из 1981, налази се циклус песама „Душа сећања“, у којем су и познате песме „Кућа и гост“ и „Лампа и ноћ“, а као завршна и сама песма „Душа сећања“. Такође се у појединим књигама изабране поезије појављују и циклуси песама „Душа сећања“, али не са истим песмама које је садржавао циклус тог назива. Циклус „Душа сећања“ из *Куће и ѿсѿи* и *Поноћних чаровања*, сагледан у контексту целокупне Вукадиновићеве поезије, као и књиге поетске прозе *Душа сећања*, показује се као један од веома важних везивних поетских елемената овог аутора, јер се готово све песме тог циклуса спектрално шире на будуће изборе Вукадиновићеве поезије.

Ако се песма „Душа сећања“ из истоименог циклуса разложи на свој мотивацијски и значењски ниво, испоставља се да је то, између мноштва значења која својом језичком сведеношћу и метафоричношћу омогућава, и преформулисана, садржински редукована песма о сећању на детињство, на живот у породици, међу укућанима, у кући која пружа сигурност и љубав и која поред тога има и наглашену архетипску значењску основу. Зато је „Душа сећања“, заједно с песмама „Кућа и гост“ или „Лампа и ноћ“, једна од његових значајнијих и индикативнијих песама, која умногоме објашњава неке моменте, донекле и саму инспирацију многих других поетских, па и прозних текстова. Стихови те песме истовремено упућују и на њен предмет и

на њену мотивацију. Мотивација, односно поетски садржаји којима је изазвана, умногоме је одређивала и једну од најважнијих особина поезије њеног аутора. О томе он сам даје наговештај у једној другој, сличној песми, у песми „Свети кров“, где каже: „Мириш шуме, тама рова / Зачарана кућна тмуша / То мирише кућа-душа / Под окриљем светог крова“ (Вукадиновић 2003: 17), а у уводном аутопоетичком тексту књиге изабраних песама *Свети кров*, из 2002. године, он усмерава свој исказ према једној од најзначајнијих особина своје поезије, па записује: „Исконска склоност ка загонетном, гномском и параболичном изражавању у поднебљу мог порекла, где се златна јабука фолклорне гране увек пресијавала попут дугиних боја, много је утицала на основне нагоне моје поезије, и њену склоност како ка језгровитом, тако и чаровитом“ (Вукадиновић 2002: 6). Слична ауторова склоност према чаровитом, према „поноћним чаровањима“ и „биљним чарањима“, показана је и у текстовима поетске прозе, посебно у стандардним песмама у прози. У „Белешкама уз књигу *Кућа и ѿсѿи*“, објављеним у „Поетичком дневнику“, налази се сличан аутопоетички исказ: „Песник је нужно структуриран огњиштем, родним тлом из којег је израстао, простором у којем су хиљадама година живели његови атоми“ (Вукадиновић 1998: 275).

У неким другим текстовима аутопоетичке природе, међутим, употребљава се и синтагма „душа сећања“. У поменутих „Белешкама уз књигу *Кућа и ѿсѿи*“, налази се ауторово објашњење за употребу појединих речи у песмама: „Кућа, гост, лампа,

ноћ, ти тамни петли који однекуд зуре, све то долази однекуд, из неке тајне незнани, као из Душе сећања, и натапа ми мозак топлином, неким топлим струјама чије је зрачење благотворно“ (Вукадиновић 1998: 274). У аутопоетичком тексту „Песничко искуство“ „душа сећања“ замењена је „душом језика“, али је епифанијско и иницијацијско значење тих појмова остало готово подударно (Вукадиновић 1997: 200). То упућује на закључак да у поетским, прозним и аутопоетичким текстовима Алека Вукадиновића постоји јасно изражена ауторска самосвест о значењу које преко језика доноси сећање на оне пределе, појмове, времена, лица и речи који су иницијално одредили аутору личност и њен идентитет и усмерили је према својеврсном поетском стварању и који су продуктивно транспоновани у уметнички израз симболичног и крајње редукованог, а тиме и крајње отвореног и умноженог поетског значења.

Можда би се иницијални мотив многих Вукадиновићевих песама, па и прозних текстова, произашао из неке препознатљиве појаве, осећања или догађаја из стварности, могао пронаћи у почетним верзијама истих песама, ако су те верзије сачуване, као што су, на пример, сачуване у рукописима Момчила Настасијевића. Начин редуковања препознатљиве грађе за Вукадиновићеве песме и њихово претварање у својеврсне „звучне елипсе“ сигурно се не би много разликовао од начина редуковања и семантичких затамњења већине Настасијевићевих песама. У Вукадиновићевим прозним текстовима наговештај редуковања иницијалне мотивске

грађе из стварности и накнадног затамњења њеног смисла такође постоји, али није тако очигледан као у поезији зато што је веза са препознатљивом или са могућном стварношћу у прози и иначе много очигледнија него у поезији. Веза са српском културном традицијом и њеним инспиративним језичким могућностима и симболичким значењима у књижевном тексту готово подједнако је, дакле, уграђена и у прозна и у поетска остварења овог аутора⁴.

И неки други моменти у Вукадиновићевој поезији, прози и аутопоетичким исказима такође су веома значајни управо за критичку представу о међусобној не само тематској него и семантичкој повезаности многих страница у његовим књигама, па било да су оне произашле из поетске, прозне или аутопоетичке инспирације. У књизи *Душа сећања*, на пример, изузетно су важни они њени делови, а они чине готово трећину књиге, који се у жанровском погледу могу означити као песме у прози, каквих нарочито има у *Првом делиријуму*. У неким моментима приближавају се жанру ритмичке прозе, па су поједини делови „Дечанског дневника“ у доцније објављиваним изборима Вукадиновићево поезије с разлогом штампани као прозне строфе. Песме у прози остварене су према принципима стандардног обликовања ове прелазне песничке и прозне врсте, по примењеном поступку сличне су појединим песмама у прози у песничкој књизи *Први делиријум*, такође и песмама у прози „Душа сећања (После много година)“ и „Из Дневника (Сан

4 Видети о томе више у тексту Драгана Хамовића „Кућа и гост, човек и Бог“, у: *Алек Вукадиновић, њесник*, стр. 109–113.

који се понавља)“ из књиге *Песнички ашеље*, доне-кле и једном броју прозних текстова објављиваних у књижевној периодици. Управо зато су најбољи путоказ за изворну поетску инспирацију и значење целе књиге. Довољно је за илустрацију кратко упо-редити песму у прози из четири дела „Откључавање празнине“ из *Првої делиријума* и песму у прози „Душа сећања (После много година)“ из *Песничкої ашељеа* са песмама у прози „Јутарњи гласови“ и „Песникова јутарња песма“, као и са три заврш-на поетска записа из књиге *Душа сећања*, па виде-ти колико су ритам, интонација, начин обраћања лирског субјекта, па чак и предмети његовог пе-вања међусобно слични и условљени, и колико је доживљај лирског субјекта у сваком од њих дубоко прожет неком врстом унутрашњег метафизичког обасјања.

Иако се у *Души сећања*, 1989. године, као у неким претходним песничким остварењима и прозним записима (на пример, у параболи „Ноћни гласови“ из *Укришених знакова*), посредно наговештава долазак будућег зла, које ће се у песма-ма овог аутора непосредније артикулисати у по-следњој деценији прошлога века, у којој су апока-липтички гласови ноћи захватили и наш простор, у тој књизи ипак преовлађују тонови који апока-липси не остављају отворен простор деловања. То се посебно наговештава у завршном делу књиге, у којем се на крајевима, односно у посебно издвоје-ним клаузулама песама у прози, у духу ауторовог

дуалистичког доживљаја света⁵, наговештавају другачији тонови, тонови који у нужној равнотежи постојања, коју регулише Божја промисао, виде могућну одбрану од зла.

У првој од три завршне песме у прози, која почиње речима „О вечности!“, лирски субјекат обраћа се вечерњем зраку: „Вечерњи зраче, брате мој, ти исијаваш Средишни тренутак. / Средишни тренутак, изаткан у Божјој вечери...“ Други текст завршава се обраћањем јутарњем зраку: „Зраче јутарњег злата, с мирисом и душом Божје вечери – ти оздраваш Средишни тренутак; / Средишни тренутак, тај Средишни тренутак, изаткан у Божјој вечери...“ У завршним речима књиге, у трећој песми у прози, лирски субјекат обраћа се и једном и другом зраку: „Од праскозорја до праскозорја – вас два једина зрака; / Вас два најтиша и најтајнија – ви, који иза себе остављате Старо подне – ви сте зраци Душе сећања! / На вас се ослања Небо!“ Ти искази, иако се према примењеном песничком поступку не надовезују непосредно на осталу поезију Алека Вукадиновића, у потпуности произилазе из његове јединствене поетске и језичке имагинације. Они дају посебно значење целој књизи *Душа сећања*, упућују је према сферама дубоко осмишљеног духовног доживљаја света, а таквим доживљајем још чвршће се повезују с целокупном поезијом овог песника.

5 О Вукадиновићевом дуалистичком поимању визије света детаљније се говори у текстовима Саше Радојчића „Поезија, језик, истина“, Слађане Јаћимовић „Симболизација непосредног искуства у поезији Алека Вукадиновића“ и Драгана Хамовића „Кућа и гост, човек и Бог“, у зборнику: *Алек Вукадиновић, ѿесник*, стр. 63–70, 83–90. и 109–113.

Литература

- Вукадиновић 1989:** Алек Вукадиновић, *Душа сећања. Поејска проза*. Београд: БИГЗ.
- Вукадиновић 1997:** Алек Вукадиновић, „Песничко искуство“. *Ишака*, 1996/1997, год. 2, бр. 1 (и последњи!), 200.
- Вукадиновић 1998:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 2002:** Алек Вукадиновић, *Свети кров*. Београд: Источник.
- Вукадиновић 2003:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Поговор Радивоје Микић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит, 7–33.
- Микић 2001:** Радивоје Микић, „Симболизам и епифанија“. У: Алек Вукадиновић, *Њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 21–39.
- Милановић 2001:** Александар Милановић, „Боравишта јаких речи“. У: Алек Вукадиновић, *Њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 71–82.
- Стојановић Пантовић 2001:** Бојана Стојановић Пантовић, „Трагање за божанским принципом у поезији Алека Вукадиновића“. У: Алек Вукадиновић, *Њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 53–62.
- Стојановић Пантовић 2012:** Бојана Стојановић Пантовић, *Песма у прози или прозаида*. Београд: Службени гласник.

THE LYRICAL PROSE OF ALEK VUKADINOVIĆ

Summary

This paper analyses the key poetic characteristics of *Memory's Soul* [*Duša sećanja*], Alek Vukadinović's only book of lyrical prose. The analysis is joined with some autopoetic texts of this poet, elucidating both his poetry and his lyrical prose. The nearness of Vukadinović's lyrical prose and his poetry is very conspicuous. It is displayed both in the general tone and common semantic potential of his prose and in some stylistic traits more frequent in poetry, such as syntagmatic and metaphorical compounds, parallelisms, expressive lyrical images. Both in his lyrical prose and his poetry, Vukadinović views the world and existence as intentional and transcendent, and links his prose to archetypal symbols, to a heightened linguistic imagination of "the dark realm" and "distance", on one hand, and on the other, to certain stylistic devices of modern literature, especially a tendency towards hermeticism and the semantic mysteriousness of the poet's expression. This is further confirmed by a selection of words and concepts used almost equally in his poetry and his prose: "duša" [soul], "duša sećanja" [memory's soul], "duša sveta" [world's soul], "šuma" [forest], "tama" [darkness], "blagost" [mildness] and others. This paper also analyses the poet's relationship with nature as the essence of existence, with its mystery, and the device of reduction of lyrical and prose texts, the similarity of certain prose poems from *Duša sećanja* and verse poems in Vukadinović's poetry collections.

II

Саша Радојчић

Универзитет уметности у Београду,
Факултет ликовних уметности
sasa.radojcic@gmail.com

ПАРАДОКСАЛНА ЧИТЉИВОСТ Поглед на свет као интерпретативни кључ поезије Алека Вукадиновића

Сажетак: Поезија Алека Вукадиновића се у књижевној критици уобичајено оцењује као херметична. Извори њене херметичности налазе се у коришћењу архаичних језичких форми, окретању ирационалном архетипском, потенцирању ритмичко-мелодијских аспеката говора и редуковању емпиријских референцијалних слојева језичког израза. Степен читљивости Вукадиновићеве поезије расте уколико се са равни појединачних стихова или исказа крећемо ка обухватнијим целинама: песми, циклусу, збирци, односно песничком опусу. Парадоксална читљивост ове херметичне поезије заснована је на целовитом погледу на свет који изражава. Поглед на свет у поезији Алека Вукадиновића може се разумети као у основи дуалистички: поглед који у свету види непрекидну борбу позитивног и негативног начела.

Кључне речи: Алек Вукадиновић, херметичност, читљивост, архетипско, језичка мелодија, поглед на свет, дуализам.

Када за поезију Алека Вукадиновића кажемо да је као изашла из *тамној вилајети*, ми тиме, сликовитим начином говора, исказујемо мишљење о најмање два њена важна својства. *Прво*, да песник своју језичку имагинацију усмерава према претпостављеним дубоким изворима колективног памћења и при томе се ослања на разноврсне фолклорне и митске обрасце, који се опиру рационалном и функционалном свођењу, и *друго*, да је то поезија нејасних и затамњених значења, да је степен њене читљивости умањен, чак и у поређењу са уобичајено тамном модерном песмом. У овом тексту ћу покушати да укажем на неке чиниоце Вукадиновићевог песничког поступка који су одговорни за ту увећану нечитљивост, да аргументујем у прилог тези да је Вукадиновићева поезија утолико читљивија уколико се са равни појединачних слика, стихова или исказа померамо ка обухватнијим целинама, песми, циклусу, збирци, песничком опусу. Коначно, покушаћу да понудим једну интерпретацију карактера опште слике света коју изграђује Вукадиновићева поезија и унутар које она постиже своје посебне ефекте. Та општа слика света заснива хоризонт који уопште омогућује и усмерава разумевање ове поезије и утолико поседује повлашћени херменеутички статус. Мишљење да је обухватна „слика света“ оно што Алеку Вукадиновићу допушта да превазиђе херметичност и да не затвори могућност комуникације са читаоцем, заступа и Радивоје Микић: „у тој слици света сви елементи круже, сви се и сучичу и разилазе, [...] они имају чврсте узајамне везе, тако да се простор по којем они круже обједињава, уцелињује“ (Микић

2003: XVI). Из тих веза настаје утисак о целини, о брижљиво изграђеном поетском јединству.

Песништво Алека Вукадиновића наставља линију „поезије језичког памћења“, којој припадају, сваки на свој начин и не у истој мери, Ђорђе Марковић Кодер, Станислав Винавер, Момчило Настасијевић, Десимир Благојевић, Васко Попа, Бранко Миљковић и Милосав Тешић. Значење израза „поезија језичког памћења“ односи се на способност песме да доспе у резонанцу са претпостављеним прагласом свога народа, да проговори језиком који хоће да допре до искони, настасијевићевском „матерњом мелодијом“, која, „долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину животног израза [...] [и која је] коренита и колективна“ (Настасијевић 1991: 44). У Вукадиновићевој песничкој варијанти, могућност остваривања овакве целине заснива се на архаичном схватању језика (Симовић 2001: 415), по којем се његова функција не исцрпљује у саопштавању и међуљудској комуникацији, већ укључује магијско обраћање тајним и недокучивим силама које управљају стварношћу и на које се може утицати језичким средствима.

Вукадиновићева поезија остварује додир са древним језичким видовима посежући за начином говора појединих фолклорних облика – басми и бајалица, пре свега. Вишеструки значај тог ослонца истакао је Љубомир Симовић у огледу „О једној грани српског симболизма“:

Поред херметичности, тј. поред принципа на којима су грађене, наши песници су од бајалица презели и систем шифровања, узели су окултне рекви-

зите, речи, симболе и метафоре, песничке облике и формуле, синтаксичке обрасце, клетве, бројанице, шапате, интонације, и све то употребили у нове сврхе (Симовић 2001: 279).

У овим облицима, који су као говори „тајних знања“ дуго успевали да измакну „просвећеном“ рационалистичком редуковању, очувани су веома стари елементи, како у садржају, у израженим представама о свету, тако и у самој језичкој грађи и начину њеног обликовања. Опонашајући језик и, што је такође веома важно, звук бајалица и басми, Алек Вукадиновић жели, из позиције реконструисања духовних основа, да изгради целовит митско-симболички свет ослоњен на архајску симболику, коју, према једној од најважнијих претпоставки његове поетике (заједничке и другим песницима „матерње мелодије“), чува језичко памћење. Али Вукадиновићеву позицију не можемо да на основу тога одредимо као само, или примарно, археолошко-реконструктивно. Он није етнолог нити фолклорист, већ песник. Када говоримо о Вукадиновићевој поезији, не смемо да занемаримо ни удео снажне имагинације, нити повремену стваралачку трансформацију свакодневног и историјског искуства, чији се облици, по правилу, премештају и преводе у надискуствено и ванвремено поље митске универзалности. Бајање неког старца или напев неке девојке само су сродници песникових бајања и напева, делимично његови узор и ослонци, а делимично плодови који израстају из истог корена, који баштине исто наслеђе, чувају исто или сродно памћење и остварују исте или веома сличне ритмичко-мелодијске вредности језика којим говоре. На

моментима звучања песме Вукадиновић посебно инсистира; он успева да песме реализује као смисаоне јединице одређене како значењем исказа, тако и њиховим звучним особинама, при чему релативна важност звучања од случаја до случаја може да се схвати на широкој скали, на чијем једном крају су чиниоци додатне естетизације исказа, а на другом пуна доминација звучног аспекта у конституцији песме, као, на пример, у следећим стиховима:

Порече пореч све реч по реч
Па све ред по ред оде поред

(„Пореч-гора“)

Бешум шума бешума
Тук на утук заува

(„Тарчужак-русомача“)

Ови стихови поседују очигледне естетске (чулне) квалитете, који на читаоца заиста делују омамљујуће, налик некој језичкој враџбини. Али тешкоћа са којом се неминовно суочавају тумачи поезије која, као Вукадиновићева, толико много полаже на експлоатацију звучних могућности песничког језика, налази се у пратећем затамњењу њене семантичке стране. У таквој поезији, говор се у значајној мери лишава референцијалне функције како би, наглашавајући ритмичко-мелодијске вредности, постигао најпре естетске, па тек потом семантичке ефекте. Александар Јовановић је у једном огледу набројао начине на које Вукадиновић изграђује мелодију својих песама, оградајујући се, ипак, примедбом да се та мелодија не може у потпуности описати навођењем чинилаца поступка: „Мелодију песник гради [...] звуч-

ним понављањима (асонанцама, алитерацијама, полиптотонима, игром речима), паралелизмима, призивањем образаца народне лирике, лексичким избором, ритмичким варирањима и стиховном интонацијом“ (Јовановић 1998: 10). Најважнију константу Вукадиновићевог поступка Александар Б. Лаковић види у стилској фигури понављања (у њеним различитим видовима), и оцењује да је она и „битно кохезионо средство и параметар синтаксичко-интонационе структуре Вукадиновићевог песништва“ (Лаковић 2004: 52).

Значења која производи песнички текст фиксирајући такав говор, у коме доминирају музички аспекти и поступци којима се они наглашавају, нису лако докучива, али то ни у ком случају не значи да значења изостају. Она могу да се остварују на различитим равнима, а поред самог текста у конституцију значења ових песама често улазе чиниоци унутрашњег и спољашњег контекста и рецепционе ситуације, као и манипулисање тим чиниоцима. У случају Вукадиновићеве поезије, то су нпр. спремност да се неки низ речи уопште препозна као песнички говор, симболичко дејство предања заједничког песнику и његовом читаоцу, пре свега као препознавање формалних образаца и устаљених, чак типичних чинилаца стила, дискурзивни апарат који понекад прати песнички текст као нека врста песниковог коментара или есејистичке надградње, и друго. Алек Вукадиновић је један од оних наших савремених песника који се не устручавају да понуде изричито аутопоетички исказ у есеју или прозном запису, али ни да такав исказ учине делом

саме песме. Тиме његова поезија као да излази у сусрет критици и тумачењу, пружајући им путоказе и сугестије, обелодањујући ауторове интенције и његово саморазумевање. Критичар и тумач, са друге стране, морају да буду веома опрезни када се обраћају песниковим аутопоетичким исказима, те да их не прихвате као последњу и меродавну реч о карактеру његове поезије, чак ни онда када се тумачење и самотумачење подударају. Приликом тумачења песничког текста, аутопоетички искази могу да буду индикатори, али не и одлучујући критеријуми за само тумачење. Размотримо следећи пример. Програмска Вукадиновићева песма „Укрштени знаци“ експресивним стиховима изриче неке од честих топоса песникових аутопоетичких записа: ту је *шрејейи шајне*, ту су *Имена Сажетиоси*, ту је сведочанство (или тужење?) *Не знам моје речи шша су*, ту је и онтолошки интонирано емфатичко финале –

Можда тек сад крај Огњишта
Слушам како пева Ништа!

Критичар који би пошао трагом ових песникових назнака закључио би да је поезија Алека Вукадиновића један облик симболистичког певања са онтолошким претензијама; али тај закључак не би давао целовиту слику о укупном карактеру ове поезије, и измицало би му оно што је у њој у ствари један од најважнијих, пресудних момената – да њен говор из онтолошког прераста у архетипски.

У поезији Алека Вукадиновића референцијална страна појединачних исказа, стихова и слика често је, како је наглашено, подређена другим, за пе-

сника очигледно веома важним аспектима њиховог звучања и брујања. Читаоцу није лако да дође до значења појединих слика и стихова – па чак и када му то полази за руком, најчешће не може да буде сигуран у исправност свог разумевања. Али то што разумевање ове поезије није сигурно, не значи и да је немогуће. Језичко-звучне асоцијативне везе које успоставља Вукадиновићева песма нису произвољне, његова песма није необавезујућа језичка арабеска; чак и онда када се низ стихова ослања на звучне асоцијације, као у „Басми за моруну“, оне могу да буду прекинуте стихом који отвара другачији правац остваривања значења:

Морна Мора Моруна
Допловила до чуна
У чунак се савила
Тонути наставила

Доминација ритмичко-мелодијског, звучног плана у поезији Алека Вукадиновића не подразумева, према томе, потпуно напуштање референцијалног плана, чиме би се песма претворила у неодгонетљиву загонетку. Пре би се могло говорити о својеврсном дестилационом процесу, у којем постепено бива елиминисано оно свагдашње и случајно, емпиријско и пролазно, а устоличавано оно идеално и вечно. Тај је Вукадиновићев поступак чак упоређиван са феноменолошком редукцијом у филозофији. У огледу објављеном као поговор Вукадиновићевој збирци *Далеки укућани* Милослав Шутић је изнео тумачење које у једном важном питању унеколико искорачује из оквира уобичајених интерпретација поезије Алека Вукадиновића.

Питајући се о карактеру основних елемената песникове имагинације, он закључује да ти елементи:

[...] нису ни симболи, или нису само симболи, јер не поседују за симбол неопходну конкретност, која би, затим, отварала пут према општим значењима. Мислимо да они најпре упућују на феноменолошку (Хусерлову) *идеалну сушћину* (eidos). Јер, као што су у феноменологији идеалне суштине истовремено и строго дефинисани и неодређени облици, који се преливају у свести, односно који су, посредством редукције, ослобођени свих спољашњих, споредних и случајних обележја, тако и ови елементи у Вукадиновићевој поезији искрсавају на подручју прочишћене свести... (Шутић 1979: 106).

Ово веома инспиративно тумачење, чак и ако га не прихватимо у потпуности (јер и претпостављено порекло из језичког памћења и контекстуализација ових „елемената“ ипак упућују на то да их разумемо као симболе), одлучно скреће пажњу на поступак редукције емпиријских слојева као један од најважнијих чинилаца Вукадиновићеве поетике.

Према овоме што је до сада изнето, могли бисмо закључити да најмање три снажна извора хране понорницу поезије Алека Вукадиновића: (1) језичка археологија уз окретање ирационалном архетипском, (2) потенцирање ритмичко-мелодијских аспеката говора и (3) редуковање емпиријских референцијалних слојева. Све то је претворило песму Алека Вукадиновића у не лако одгонетљиву, али ипак не ни потпуно непрозирну, игру симбола. У саопштењу поднетом на научном скупу посвећеном Вукадиновићевој поезији и поетици, одржаном у Требињу 5–8. априла 2013. године, Александар

Милановић је реконструисао један од конкретних Вукадиновићевих поступака затамњивања значења. По њему, Вукадиновић мотивске речи своди на њихове корене, при чему их снажно семантички фокусира; до затамњења значења долази зато што су ове речи смештене у редукован синтаксички оквир, што потенцира вишезначност. Тако је ефекат отвореног значења песничког исказа постигнут поступком двоструке редуције (в. Милановић 2014: 283–306). На сличан начин је овај поступак објашњавао и Александар Јовановић: као редуковање свега емпиријског, што резултује знатном семантичком отвореношћу тако стечених песничких слика (Јовановић 1998: 12–14).

Могло би се закључити да Вукадиновићева поезија, избегавајући конкретно и свакодневно чак и када је њиме испрва мотивисана (као у неким песмама из збирке *Божји теометар*), казује о самој структури света, онако како се то приказује архајској свести, оној праизворној духовној снази чијим гласом песник жели да проговори. Понекад, али само понекад, постоје и сигнали који овај глас повезују са актуелношћу, са светом историјског искуства заједничког песнику и његовом читаоцу. На пример, песма која својим насловом евоцира један конкретан тренутак („Зимско јутро, 24. јануар 1987.“) креће се од наговештаја историјског времена ка митском и аисторијском:

Јутрос пахуље најцрњег снега
Падају с неба, падају с брега [...]
Одбегли некуд правци су лета
Ниоткуд Бога, неба, ни света
Отворен бездан звездане злоће

Песникова белешка уз ове стихове интерпретира околности њиховог настанка као епифанијски тренутак у коме су они били као „диктирани“. Конкретни искуствени повод, опажање пахуља тамног снега, тако се претворио у ослушкивање оностраног говора, над којим песник као да нема свесну контролу, већ га само слуша и бележи. Или, у другом примеру, ратна 1999. година повод је да се каже како је

Пукла небу света бора

и да се тај распукнут, непоправљиво оштећен свет, у који је „ушла луда звер“, упути, исказом који је истовремено дијагноза, опомена и пресуда:

Тутњи слућен свет у – Ништа

У мрак општег пепелишта.

Овај пример је подесан да увидимо како Вукадиновић редукује непосредну раван искуства и отвара простор за изрицање универзалних метафизичких исказа, чак и онда када је његова песма непосредно мотивисана болним догађајима из блиске историје. На те су догађаје, може се напоменути, српски песници умели да одговарају на разноврсне начине, који још нису доживели одговарајући критички одзив. Ако бисмо замислили једну обухватну палету релевантних песничких одговора на ратове деведесетих година прошлог века, називали их при томе ратовима за југословенско наслеђе или другачије – палету која би обухватила и апсурд страдања о коме пева Стеван Тонтић, и онострану утеху пред ужасом што тематизује Ђорђе Нешић, и мартирско избегличко тужење Небојше Деветака, и чисто сведочанство о страху у позним песмама

и записима Стевана Раичковића, и веризам који се преображава у универзалну митску аналогију у песмама Душка Новаковића, и песме које улажу напор да обухвате позицију Другог код Мирјане Стефановић – онда би на тој палети требало да једно место (свакако на самом рубу, где се преплићу историја и вечност) припадне и Вукадиновићевом одговору. Али код њега се конкретан историјски повод увек усаглашава са стабилним координатама митско-метафизичког певања. Вукадиновић, другим речима, не тематизује оно историјско, већ оно епохално.

Илустроваћу ту оцену неколиким примерима, ослањајући се при томе на нека своја ранија тумачења Вукадиновићеве поезије (уп. Радојчић 2001). Није тешко уочити да се међу истакнутим елементима симболичког света који изграђују песме Алека Вукадиновића налазе апокалиптички призори, који су често сугерисани синтагмом „потоње време“. Тако песма „Врата неповрата“ почиње стихом који каже да је:

Потоње неко време овладало.

Атрибут „потоњи“ се у овој песми појављује у неколико синтагми: „потоње време“, „потоњи пут“, „потоњи гости“ и „потоња врата“. Значење синтагме „потоње време“ у песми не разликује се од поља њеног уобичајеног значења – време пред сам крај неког епохалног или космичког збивања, али такође и време непосредно пред очекивани кобни догађај, пропаст или смрт. То значење се преноси и на остале наведене синтагме, па и *йуӣи* и *јос̄ӣи* и *вра̄ӣа* улазе у симболичко озрачје скоре пропасти

или смрти. Да је тако, показују и неке друге Вукадиновићеве песме, на пример оне из циклуса „Кућа најтиших слика“, у чијих шест песама се атрибут „потоњи“, у комбинацији са уобичајенијим и утолико мање поетичним, али по значењским могућностима скоро истоветним атрибутом „последњи“, појављује више пута. Једина песма циклуса у којој се та два атрибута не појављују, насловна песма „Кућа најтиших слика“, без сумње је песма која тематизује смрт. Ако прихватимо у критици често исказивану оцену да Алек Вукадиновић циклусе песама не образује произвољно ни случајно, већ тако да изграђује сложене симболичке преплете, закључићемо да и друге песме у циклусу „Кућа најтиших слика“ говоре о смрти, те да и атрибут „потоњи“ / „последњи“, који игра важну улогу у обликовању значења песама, стоји у веома уској вези са основном темом циклуса. Ову интерпретацију подупиру и нека друга запажања. Тако се песма „Врата неповрата“ завршава стиховима:

Кућна се врата отварају редом
Потоња од свих – врата неповрата

који указују на крај, престанак неког процеса, конкретно крај постојања (и микро- и макрокосмоса), смрт. Овде је активираан један од најучесталијих Вукадиновићевих симбола, симбол куће, који се, између осталог, односи на индивидуално постојање, на живот човеков, али и на реалност унутар које човек живи. У песничкој и филозофској традицији нису непознати примери симболичког повезивања куће, језика и бића, куће и човековог постојања, као и приказивање животног тока

као отварања и затварања низа врата, уласка у низ одаја и изласка из њих, при чему је неминовно да постоје и последња врата, која воде смрти, која отварају одају која јесте смрт. Један од савремених српских песника код којих можемо да пронађемо овакве или сродне симболичке склопове јесте и Јован Христић.

Реч „потоња“ у песмама Алека Вукадиновића осликава извесност краја, смрти, индивидуалне и опште пропасти. Тако у песни „Потоње време“

Умрлог часа даси трају
Трају даљине не престају.

Даљине умрлој часа указују на мртво време (и индивидуално и опште) које се продужава у недоглед, без икаквог збивања и преображаја, без развоја и историје. Трају само даљине, не престаје апсолутна оностраност смрти.

Код Алека Вукадиновића се о смрти говори на два начина. У првом случају, реч је о *сјокојном* непостојању, које не отвара никакву драму, које се прихвата као космичка чињеница. У песни „Квадрати кућни – бози неми“ живот је прошао, отворена су последња врата и завладала је тишина („бози неми“, „Небо и земља – тихе дражи / Сам је у себи час умрли“). Ако је живот повезан са говором, речју, онда непостојање мора да је одсуство говора, потпуна немост. Овде изостаје доживљај трагичког (јер изостаје сваки доживљај), све је утопљено у индиферентност непостојања. Смрт се, дакле, у Вукадиновићевој поезији понекад поима у хоризонту нединамичког, вечног времена једног те истог оностраног поретка – а такво је и митско време. Не употребљава случајно песник реч „квадрати“, којом

указује и на псеудогеометријску идеалност смрти, на оностран њен карактер у односу на емпиријско време и емпиријски простор.

Потмули тон стихова као да сугерише неко стоичко помирење са судбином, неку врсту спокојства чак и пред сопственим непостојањем. Али код Алека Вукадиновића то помирено прихватање космичког тока није једини начин на који се исказује смрт. Песников говор се њој понекад обраћа и у снажним, драматичним сликама, и тада је у првом плану реч о пропасти, о уништењу, о превази зла у свету:

Боје смрти, боје леда
Неба авет свет што гледа
Куће, шуме, слике, ствари
Демон гоњен да резбари
По тминама кућних сила...

Тек онда када говор о смрти прераста у говор о злу, песник и његов читалац ступају на тло апокалиптичког збивања. Вукадиновић уочава демонско начело које укида постојање, али које је исто тако иманентно постојању:

Вечна, страшна звезда звука
Кућним крајем где резбари
Гонич пакла, резбар стари

„Резбар стари“, овде име негативног начела, несумњиво је приказан као сила која припада кући, која је такорећи њен неодвојив део – а кућа, као што је већ речено, код Вукадиновића симболизује постојање, човека као микрокосмос, и свет као макрокосмос. Тај демон који се налази у кући јесте наличје њене светле стране. Он је вечан, он одувек

„резбари кућним крајем“. Говор о смрти Вукадиновић у појединим циклусима развија до упечатљиве нове митологије, када се *Уста страха* издвоје и персонификују као негативни принцип, који је толико моћан да није неочекивано ни питање:

Ниси ли се и ти, Боже,
Окружио Устима страха
Боже мој!

Стваралачком начелу овде се супротставља начело деструкције, довољно снажно да се целокупно збивање разуме као беспошtedна борба двеју космичких сила. Дуалистичке концепције у Вукадиновићевом песништву, на које је критика већ указивала (уп. Стојановић Пантовић 2001: 10–11), развијају се у складу са основним поетичким цртама тог песништва, смером све јаче редукције оних садржаја који и даље одржавају однос према емпиријском и историјском. Ознаке „резбар стари“ и „Уста страха“, као персонификације негативног начела, бивају постепено замењиване, најпре неодређеним именовањем тог начела као божанства („У Невреме у Невреме / Сејеш, Боже, своје семе // Време зла и Време мрака“), а потом апстракцијом која сугерише представу заоштреног дуалистичког односа основних космичких сила: Не-Бог постаје име силе зла која се супротставља Богу, као у песми „Боже – у шта“.

Ова песма започиње стиховима „Час је часа / Умрлога“, које треба да разумемо у смислу израза да је дошло „потоње време“. „Умрли час“ упућује на крај времена, на апокалипсу. Шта се дешава у часу у којем је умрло време, у митској истовремено-

сти? Дешава се вечна космичка драма: Бог и Небог се боре, један другог „гони у круг часа / Злога“. Мртво време је зло време, време зла, када „душа божја“, која се напила „светског мрака“, не може нигде да нађе прибежиште. Али судбина „душе божје“ (човекова судбина) само је мали детаљ слике којом доминира титанска борба Бога и Небога, Мушта и Немушта. Ако је Бог реч, Небог је не-реч. Реч и не-реч једна другу гоне „у Заушћа света“, до краја, који не можемо да одредимо: израз „Сушто“ на овом месту упућује на област не-емпиријског, област у којој престаје свако наше знање.

У овој, као и у многим другим Вукадиновићевим песмама, сукобљавају се хришћанске и паганске представе о свету. Прво, поред хришћанске концепције линеарног времена које се окончава у апокалиптичном збивању, стоји концепција митске истовремености, а представа цикличног понављања свој корен можда има у хеленској (стоичкој) концепцији времена које се вечно понавља у великим размерама и на чијем преломном месту јесте представа о светском пожару. Друго, Бог је Мушт, он је реч и смисао, човек је опредељен за Бога – али тиме није одлучен исход борбе са Небогом, Немуштим, бесмислом. „У шта“, завршне речи, завршна неизвесност песме, изражавају стрепњу којој извор није само у томе што борба још увек траје (јер не припада ни емпиријском ни историјском времену него митској истовремености), што је још увек без победника, и што не можемо да знамо шта је са оне стране времена (јер је то област Суштог, човековом искуству недоступног), него и у томе што није

сигурно да време уопште има „ону“ страну. Оно можда тече у круг. Можда се „круг часа / Злога“ заиста вечито понавља. Можда Мушт Немушта (и обрнуто) никада не побеђује.

Слика света у овој песми, али и у Вукадиновићевој поезији у целини, колеба се између дуалистичког схватања о перманентном рату Бога и Небога и телеолошког (хришћанског) уверења да том рату једном мора да дође крај, и да је сва историја сукоба универзалних сила заправо предисторија светог мира. Представе о сукобу космичких начела смењују се са апокалиптичким сценама и приказима, а ови опет са уверењем у спас и божански поредак, одвија се „заокрет од онтолошког ка есхатолошком“ (Бечејски 2009: 141). Та опрека се врло јасно види уколико упоредимо две песничке збирке – *Тамни ѿâм и беле басме* (1995) и *Божји ѿоменѿар* (1999), од којих прва оглашава превласт тамне стране, негативног, демонског начела, док друга проналази упориште у лирском Ја, *божјем ѿоменѿу*, заштићеним *Ружом сјаја*. Уколико је тачно да поезија Алека Вукадиновића извире из дубина матерњег језика, и ако се у њој дуалистички прикази указују са толиком сугестивношћу, онда можда нешто што лежи врло дубоко у природи матерњег језика и релација које тај језик конституише, извесна универзална симболичка основа човечности и језичности, и сама укључује схватање света као попришта борбе између начела добра, које заступају његова нејака створења, и моћног начела зла: „Час је Зли је / Од Небога Бог се крије“. Песници као што је Алек Вукадиновић оживљавају и обелодањују то

исконско двојство. Његово превазилажење би захтевало да се измени читав поглед на свет. А то поезија може да учини опет само језичким средствима. У песничком опусу Алека Вукадиновића тај преображај се најупечатљивије обелодањује у песмама о *Ружи језика*, симболу поретка света и јединства његових вредности истинитог, доброг и лепог, као у представама средњовековних мислилаца о богу као *summit bonum*. Је ли извор имажинације из које проистиче овај симбол иста она матерња мелодија, или *Ружа језика* укида сваку, па и партикуларност оног матерњег? Ако је говор матерње мелодије пред-рационалан, онда је говор *божјег теометра* над-рационалан. И један и други измичу искуству овога света, али на различите начине. Вукадиновићева поезија хоће да изрази оба та начина.

Литература

- Бечејски 2009:** Мирјана Бечејски, „Избор по сродству”: Вукадиновић и Маларме“. *Баштина*, бр. 26, 139–157.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. Предговор у: Алек Вукадиновић. *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит, 7–33.
- Лаковић 2004:** Александар Б. Лаковић, *Токови ван шокова*. Београд: Рад.
- Милановић 2014:** Александар М. Милановић, „Вукадиновићево лексикотворство“. У: *Предачка мелодија*

- Алека Вукадиновића*. Београд / Требиње: Институт за књижевност / Дучићеве вечери поезије, 283–306.
- Микић 2003:** Радивоје Микић, „Тамновилајетска имагинација и еп“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXXIII.
- Настасијевић 1991:** Момчило Настасијевић, *Есеји. Белешке. Мисли. Сабрана дела*, књ. 4. Горњи Милановац: Дечје новине.
- Радојчић 2001:** Саша Радојчић, „Поезија, језик, истина“. У: Алек Вукадиновић, *Њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 63–70.
- Симовић 2001:** Љубомир Симовић, *Дуило дно*. Београд: Стубови културе.
- Стојановић Пантовић 2001:** Бојана Стојановић Пантовић, „Трагање за божанским принципом у песништву Алека Вукадиновића“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Ноћна ширлоџија*. Бања Лука / Београд: Задужбина „Петар Кочић“, 5–14.
- Шутић 1979:** Милослав Шутић, „Поезија лирског збрајања“. Поговор у: Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: Српска књижевна задруга, 103–111.

Saša Radojčić

DIE PARADOXERE LESBARKEIT

Die Weltanschauung als Interpretationsschlüssel der
Dichtung Alek Vukadinovičs

Zusammenfassung

Alek Vukadinovič ist einer der Vertreter der sogenannten Dichtung der mütterlichen Melodie oder Dichtung der sprachlichen Erinnerung (zusammen mit M. Nastasijević, Đ. Marković Koder, D. Blagojevič, B. Miljković usw.), die häufigst als hermetische beurteilt wird. Ihre semantische Dunkelheit und Unverdringlichkeit haben dreifachen Ursprung: (1) sprachliche Archäologie, die an dem Irrational-archetypischen begründet wird, (2) Potenzierung der rhythmische-melodischen Aspekten der Sprache, und (3) Reduzierung der auf Erfahrung beruhenden Referenzschichten. Der Verfaßer die These befürwortet, daß der Grad der Lesbarkeit Vukadinovičs Dichtung zunehmend steigt aus, wenn man von der Ebene der einzelnen Versen, Bildern oder Aussagen zu größeren Einheiten bewegt sich: zu Gedicht, Zyklus, Sammlung oder dichterischen Werk in Ganzem. Die paradoxere Lesbarkeit Vukadinovičs hermetischen Dichtung beruht in letztem auf eine, in dieser Dichtung ausgedrückte Weltanschauung, die insofern bevorzugten hermeneutischen Status hat. Die Weltanschauung bei Vukadinovič kann man als eine dualistische verstehen, die in der Welt den ewigen, ungebrochenen Kampf des göttlichen und des dämonisches Prinzip sieht. Das geschichtliches Geschehen wird regelmäßig in mythisches, in eine zeitliche Indifferenz verändert. Der Dichter ist aus diese Indifferenz hinausgegangen im Zyklus über die Rose des Glanzes, die kosmische Ordnung suggeriert.

Слађана Јаћимовић

Универзитет у Београду, Учитељски факултет
sladjana.jacimovic@uf.bg.ac.rs

ПЕЈЗАЖИ БИЋА У ПОЕЗИЈИ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: У раду се тумаче особености пејзажа који у Вукадиновићевој лирици никада нису само заустављени призори видљивог света него и слика унутарњих простора бића. Кроз спој архаичног и модерног, песник је остварио распон од лирских пејзажа благости и трагања по дубинама бића до унезверених пејзажа у којима се слути расуло и долазак потоњег времена.

Кључне речи: пејзаж, унутарњи пејзаж, унезверени пејзаж, архаична традиција, редукција стварности, кружење песничких мотива/ симбола, потоње време.

У поезији Алека Вукадиновића пејзаж има сасвим специфично и повлашћено место. Песник који свој глас гради пре свега на архаичној традицији, на древној мелодији басми и бајалица, али и на заумним сликама народних приповедака, загонетки и пословица, пејзажне поетске слике моделује у складу са оваквом песничком оријентацијом, уграђујући у њих егзистенцијалну зебњу и растрзаност савременог човека. Управо тај спој архаичног и модерног, древне лирске мелодије и савремене неосимболистичке сложености, чини да Вукадино-

вићеву лирику препознајемо као јединствену у српској књижевности друге половине двадесетог века:

Песник силази до *прамајерних ретија* да би дошао до свог, новог – окренутог будућем, а не прошлом времену – израза. И Вукадиновић, попут својих претходника, сматра да пут до горњих/универзалних песничких вредности води кроз „доње“, националне просторе, да је истраживање онога што је било један од најбитнијих услова да настане оно што ће, заиста, бити (Јовановић А. 1994: 301).

Настављајући песничку линију којој су припадали Ђорђе Марковић Кодер, Момчило Настасијевић и Васко Попа, овај песник гради свој поетски свет и пејзаж у њему као сложен систем кружења невеликог броја мотива, који у песми стичу симболичку носивост и чија се сложена значења међусобно укрштају и допуњавају.

Критика је давно уочила оно што чини једну од главних особености Вукадиновићеве поезије: хотимично и стално редуковање емпиријског материјала, чишћење песме од свега тренутног и директно чулног¹, те у песми тежи да се успостави, по речима самог песника, својеврсна „филозофија унутрашњег постојања“². Ова особеност посебно

1 „Ако је основна одлика значењских јединица у Вукадиновићевој лирици њихова идеалност, до које доводи песников поступак редуковања чулне појавности, основна димензија тих јединица је њихов однос према другим значењским јединицама. Поменуто редуковање најуочљивије је онда када се значењске јединице поклапају са неким конкретним облицима“, (Шутић 1996: 20).

2 „Као и све песничке лозинке и 'филозофија унутрашњег постојања' је тешко објашњива, али у њој, пре свега, треба видети настојање да се сопствени предмет не тражи у ономе што

је изражена у Вукадиновићевом лирском пејзажу, који никад није пејзаж у дословном и уобичајеном смислу речи, већ истовремено и слика душевног стања, односно условно речено путовање кроз предео није ништа друго до „сентиментално путовање“ бића у самог себе, његов силазак у претцивилизацијске, предразумске, архетипске дубине, те лирски субјект на тај начин истражује најмрачније корене свога постојања. Пејзажи бића у поезији Алека Вукадиновића некада су благи као слика душевног спокоја и смирења за којим се непрестано жуди, али су то чешће „унезверени пејзажи“, у којима зло споља, из света који се непрестано доживљава као нешто што угрожава, преплављује биће онога који пева, умножавајући се и стапајући са унутарњим деструктивним силама. Символи митских супротстављених снага, Бога и Небога, једнако су јаки и у спољном свету и у бићу певача, а бајалички тон ових песама као да је непрестан и узалудан покушај да се њихове снаге суспрегну и уравнотеже.

Кућа и шума, односно гора, свакако су најфреквентнији мотиви Вукадиновићевих лирских пејзажа. Ова основна архетипска бинарна опозиција, није тешко закључити, представља суштинску супротност између свог, интимног и заштићеног

је *споља*, што је материјално и емпиријско, већ у ономе што је унутарње, проистекло из, како би рекао Маларме, душевног стања. Највидљивија компонента 'филозофије унутрашњег постојања' је Вукадиновићево одбијање да свој песнички опис усмери на садржаје из емпиријске стварности, да у своју песму уводи веристичке појединости“ (Микић 2001: 28).

простора, и оног туђег, неомеђеног и хаотичног, из којег непрестано прети могућа опасност³:

Светлости бескрај кад се сужи
Кућа најтишег краја кружи
Иза куће је опет шума
Потекла свете из твог ума

Кућа је, каже Башлар, „наш кут у свету“: „Кућа у животу човека одстрањује неизвесности, она у изобиљу пружа своје савете континуитета. Без ње би човек био разбијено, расуто биће. Она подржава човека кроз олује неба и непогоде живота. Она је тело и душа. Она је први свет људског бића“ (Башлар 1969: 33). Али у митологији и тумачењима психоанализе кућа је одвајкада била и симбол жене, мајке, оне која рађа и даје живот, те се може рећи да је кућа и нека врста *аниме* лирског субјекта. Песма „Кућа и кров“ тако се, тумачена у овом кључу, може схватити и као лиризација женског принципа, а приказ наизглед уснуле куће остварује се, како је то често у Вукадиновићевој лирици, у ноћном приказу. Вертикални принцип куће која се „приближава крову“ употпуњен је хтонском, ноћном атмосфером и „прастаром крви“. И док је месец симбол жене, звезде и сунце су симболи мушког принципа, али Вукадиновић „узаврелој звезди“, односно сунцу које спава, супротставља „звезду суру“, тамну звезду и прастару крв, које,

3 „Једна од најопштијих подела простора у културама многих народа, која се може уочити анализом њихових обреда и обичаја, исказана је кроз разликовање 'омеђеног' или 'свог' од 'неомеђеног' или 'туђег' простора. Ова подела се може још изразити и као супротност 'питомог', 'социјалног', према 'дивљем', односно 'освојеног', 'организованог', према 'неосвојеном' и 'хаотичном' простору“ (Раденковић 1996: 47).

као принцип женског, чине да је кућа само привидно уснула:

Прастаре крви звезда сура
Уснулој кући прах претура
Док узаврела звезда спава
Кућа се крову приближава

Узаврела звезда је успавана и не омета суру звезду, која диже прах у кући и ствара живот насупрот гори која је окружује. Сура и узаврела звезда, сан и буђење, кућа и гора, полови су између којих се протеже унутарњи пејзаж Вукадиновићеве песме; смирење у себи и стремљење ка небеској и духовној вертикали стални су у овој херметичној лирици, у којој се спољашње непрестано претаче у унутарње и обрнуто. И у песми „Кућни покој“ опет су присутни мотиви куће, крова, ноћи, али и госта. Затвореност у кућу као у „првобитну шкољку“ („Дубоко под кров свет се скрио“), њен заштитнички мајчински простор и кров као врх кућне вертикале под којим се тражи уточиште. Хтонско и ноћно преузимају примат, а биће у „суженом пејзажу“ још није спремно да се одвоји од свог уточишта. Сужавање пејзажа на кућу и кућни простор један је од Вукадиновићевих поступака обликовања унутарњег пејзажа и покушаја одговарања на праисконска питања која се отварају у бићу модерног песничког субјекта.

У песми „Поноћна чаровања“ уз кућу и госта, херметични Вукадиновићев пејзаж дестабилизује мотив сунца, као изразито мушког симбола:

У сну се чине тужне ствари
Ни гост за своју крв не мари

И у мом срцу поче ето
Сунце ко зна кад започето

Можда се може рећи да се у песми на сложен и двосмислен начин обликује трауматично одвајање лирског субјекта од свог уточишта, а коначна спознаја себе као мушкарца доживљава се истовремено и као издаја и сан („Дању и ноћу траје славље / Славила роса своје здравље / ал усред песме ватра стаде / ту се наједном свет препаде“). Лирски субјект као да није потпуно спреман да се суочи са светом и собом („пала кап крви од умора“), а последња строфа варира се као прва – поново кућа, повратак и нестанак сунца. Кућа не жели више госта, као што се лирски субјект мучи да напусти кућу и суочи се са сопственим бивствовањем, односно као да се двоуми да ли да напусти свој благословени мрак и суочи се са сунцем („Ал усред песме ватра преста / Кућа са свога прага неста / И ту ми осмех неста с лица / Потону за брег љубичица“).

У *Басмама и бајалицама* прва песма „Ушће пева не пева“ штампана је у курзиву, а чине је свега четири дистиха, у којима се сваки појам/мотив судара и сучељава са својом негацијом и синтетише у заједничко, мада опонирано постојање:

*Душе шуме зло-шуме
То што чујеш бешум је*

*Жишка снови не снови
Покровом се покрива*

*Душе куће зло-куће
Песму пева Злоушће*

*Ушће пева не пева
У покров се одева*

Пејзаж душе је противуречан, силе које га творе делују истовремено обрнутим дејствима која се међусобно поништавају. Кућа је истовремено и злокућа, ушће злоушће, шума злошума и управо у оваквим опозицијама налази се песничко биће, које тражи свој облик постојања, као човека и као творца-песника, а није сасвим сигурно да га је нашло, те зато тежи да остане заштићено у кући, односно мрачној топлини, одлучно да се не изложи непријатељском сунцу, светлости, самоотрежњењу, већ да се затвори у себе („Жишка снива не снива / Покровом се покрива“; „Ушће пева не пева / У покров се одева“). Исти симболи куће, реке, ушћа и горе, тј. Пелен-горе уочавају се и у песмама које следе „Тарчужак-русомача“ и „Басми од урока“, у којима се древни тон народних басми и бајалица укршта са преиспитивањима себе, противуречностима у сопственом бићу, али и принципима цивилизације на којима почива његова суштина. Управо оваква унутарња расцепљеност, сугерисана је називом цвета – русомача је позната под називом девојачка трава, а још познатија као травка „хоћу-нећу“, присутна у дечјим играма, у којима се на наиван, али и древан начин покушава проникнути у оно што нам никада до краја није дато да знамо. Песнички субјект у обе песме, не случајно, понавља и варира готово идентичне стихове: „Ја сам јесам који сам / Нити јесам нити сам // Ја сам јесам који сам“ односно „Ја сам јесам који сам / Нити јесам нити сам / Један који никоји“. Јасно је да овим стиховима песник зазива опште место јудеохришћанске цивилизације, заправо његов почетак који означава име Бога (*Ја сам онај који јесам*), Јахвеа, настало од првог лица

хебрејског глагола *exje – ja sam*, у смислу „ја апсолутно постојим“. Укрштајући древно паганско наслеђе са хришћанском основом доживљаја Бога и човека („И сазда Бог човека по лику својему“), песник се на први мах поиграва са основним постулатима хришћанства, односно преиспитује их, суочавајући себе са ненаклоњеним светом као пелен-гором. Стих „Један који никоји“ више звучи као питање на које нема одговора него на пародију Божјег објављења из Старог Завета. Лирски субјект као да покушава да се ослободи тешког бремена које ће га притиснути и попут паганског човека тежи да успостави погодбу са божанством кроз својеврсно древно жртвовање:

Пелен-гора раван лет
Мени Кућа теби Свет
Мени Кућа теби Дом
О том потом кобу свом

Овде жртву можемо схватити као алузију на народни обичај давања нечега вишњим силама у замену за нешто друго. У песми су на необичан начин активирани прастари обичаји давања – пословица „Ко проси, да и круну носи (дај му)“ или примања путника (код Вукадиновића је чест мотив госта), који у суштини крију страх од виших, недокучивих сила, јер се у путнику или сирوماху често крије божанство које искушава смртника и, у складу са његовим понашањем, гневи се на њега или му даје оно што овај очекује. Кућа, Свет, Дом дати су великим словом – кућа је огњиште, кров над главом, затворен заштитнички простор, али и песникова анима; дом има конотацију личног

посвојеног простора, обележеног оним ко у њему борави, ко излази из њега, али му се и непрестано враћа, од чега лирски субјект стрепи. Свет је код Вукадиновића по правилу застрашујућ и угрожава биће које још није свесно себе и својих крајњих могућности, које се као биљка хоћу-нећу непрестано двоуми око различитих полова своје егзистенције, немајући снаге да их помири и усклади.

У овој лирици неретко се конституишу искошени и застрашујући пејзажи потоњег времена, присутни посебно у познијим збиркама Алека Вукадиновића. Непосредно искуство и видљиви пејзаж, најчешће симболизовани до непрепознатљивости, моделују се у песмама Вукадиновића као призори који претходе смаку света и свеопште угрожености. Тамновилајетске силе исказују се у низу негативних, тамних и поништавајућих симбола: Небог, тамни там, кам, зло, зли-трај, туроб-зрак, нетрај, грак, гавран. Реално историјско зло поистовећено је са древним митским силама мрака (зато му се песник супротставља језиком бајалица), слике наоко питомих предела обрћу се на наличје, сведочећи о угрожености света и онога ко пева. Гледано са овог аспекта, посебно је занимљив мини-циклус „Луди свет“, а прва песма „У невреме“ јесте својеврсно призивање Бога и божје помоћи у свету у коме је поништено све што људском бићу може да буде ослонац:

У Невреме у Невреме
Сејеш, Боже, своје семе

Време зла и Време мрака
Два у једном два једнака

Савременост лирског субјекта јесте обесмишљено време у коме нема спокоја и које се потврђује у паровима негативних и поништавајућих појмова („Време зла и Време мрака“, „Свет у страху и Свет Луди“, „У Зло доба Опште студи“, „Зло и Горе укрстили“). Биће које је у страху и које не уме да нађе смисао у свету у коме су превагу узеле силе зла и уништења не нада се ни божјој интервенцији, јер је „лудом свету“ и сам Бог окренуо леђа и као по рутини ради свој посао. Деловање деструктивних снага савременог доба посебно је наглашено у „Песничком ламенту“, у коме је ванпеснички подстицај дат у поднаслову („На вест о Чернобилу“), али је од вести о познатој нуклеарној катастрофи остао само емоционални став лирског субјекта, а конкретни догађај постао је симбол општег поремећаја и апокалиптичне визије света. Песник је певање о Чернобилу преточио у нарицаљку над светом у којем животно начело и божја промисао губе снагу и преобрћу се на наличје („Дању и ноћу, драги Боже / Само се мрачне силе множе“). У овој песми мотив смрти се доследно варира, а парадоксални исказ „То ти је живот, мртви свете“ следи након стихова у којима се именује умрли пејзаж, са зором и кућом које су изгубиле своја заштитна и утешитељска својства. У наопаком свету нестало је сваки знак Божје благодати („Ни жишка неба, ни кап зоре / Не походи нас кроз просторе / Кроз потонули глуви мрак / Ни жишка, Боже, нити зрак“), а унезверени пејзаж последњег времена огледа се у бићу онога који пева, а које нигде више не налази дом ни уточиште.

Искошени и онеспокојавајући пејзаж тежиште је и песме „Зимско јутро, 24. јануар 1987“. Метеоролошко загађење онеобичено је већ у првој строфи и задобило је додатну конотацију свеопштег поремећаја:

Јутрос пахуље најцрњег снега
Падају с неба, падају с брега
У срце, у мрак, у небо, горе
Јутро је, Боже, а нигде зоре

Готово ирационалан приказ црне вејавице изменио је у лирској слици конкретно јануарско јутро у онеспокојавајућу слику потоњег времена, које се именује у другој и четвртој секстини („Дошло је, Боже, потоње време“, „Дошло је време зла најгорега“). Пахуље падају у мрак, у небо, али и у срце, дакле спољашњи пејзаж поново се стапа са унутарњим дрхтајем песничког бића и плави његов простор, реметећи сâмо биће, као што је поремећено и уобичајено кретање снега низ вертикалу горе-доле, као што је оксиморонском сликом црног снега светло преобраћено у таму, а појавама су одузета суштинска својства („Јутро је, Боже, а нигде зоре“). Песнички субјект се буђењем обрео у новој ноћној мори, у поремећеној јави у којој се бришу основни визуелни („Залазе боје видљивог друма / Залазе куће, залази шума“) и акустични квалитети („Уста су глува, речи су неме“), у којој се декомпонује простор („Одбегли некуд правци су лета“), а живо је претворено у мртво („Отворен бездан звездане злоће: / Цвокоће умрли час, цвокоће“). Песнички субјект присуствује посувраћењу познатог света у апокалиптични простор изокренутих вредности и

поремећених димензија који угрожава и у коме је цивилизација на корак од самоуништења.

Апокалиптична компонента у оквиру Вукадиновићевог тамновилајетског певања, певања изграђеног на неколико темељних и луцидно одабраних симбола и снагом имагинације доведеног у најрафинираније сфере песничке уметности, показује, макар у виду општијег утиска, да је његово певање вртлог затамњених сазвучја из којег, као кроз какву позлату, исијавају у густим млазевима многоструко испреплетана и претежно затамњена значења; показује, даље, да се тај поетски вртлог надограђује и у варијацијама и да се шири у виду концентричних кругова (Тешић 1996: 48).

Тај вртлог „затамњених сазвучја“ као да се у збиркама које ће уследити додатно убрзава и захуктава, те је потреба за знаком Божје милости и молитвено-бајаличким тоном све наглашеније и чешће исказана, а пејзажи су лирског бића осенчени још тамнијим лирским тоналитетом. Синтагма *шамни шам*, именована и у наслову једног од циклуса, потенцира управо слику свеопштег мрака који плави Вукадиновићев лирски пејзаж и песничко биће: „Вечно у круг зла се слама / Кружна ружа тамног тама“. Симболика круга, многоструког мотива *кружне руже*, у оваквом контексту задобија изузетно негативну конотацију јер указује на доживљај света у којем зло непрестано јача и умножава се. Апсолут је замењен својом негативном, злом обележеном сликом („Од опака до Злу рада / Пре и сада / Кружи у круг крило јада“), а и композиција већине песама овакве оријентације сугерише језиво савршенство ојачаног и заокруженог зла – прве

строфе песама *Рајсогије шамної шама* најчешће се понављају као последње, изражавајући и својим обликом немогућност изласка из себе и света на крају једног века.

Отуда је велики број лирских пејзажа Алека Вукадиновића притиснут тамом, оном тамновилајетском тескобом у којој се тешко разабрати и пронаћи излаз. У функцији затамњивања простора бића у свету у коме још ретко шта светли и пружа утеху, јесте низање сродних значењских јединица које једна другу снаже и подупиру. Тако се у песми „Гавран-дрво“ древни мотив гаврана, који увек сугерише злу коб, умножава и варира: он обухвата цео простор и унутарњи пејзаж бића, те се *гаврану* придодаје и *гавран-дрво*, *гавран-зима*, *гавран-крила*. Небог, Злу-рад, леден-поље, туроб-зрак, неред, нетрај, зли трај само су неки од низа „негативних“ појмова, појмова који поништавају, сучељених по начелу синонимије, којима се, од циклуса до циклуса Вукадиновићеве позније лирике, постиже ефекат градације, који је био потребан за песничку слику поремећеног света притиснутог злом са свих страна. Хармонија је изгубљена и замењена хаосом („Неред ред је“), чак су и просторне одреднице изокренуте („Зад је пред је“), а бајалички тон прима се као последњи покушај да се сила мрака, онај древни, ослобођени Баш-Челик, поново окује и победи.

Може се рећи да је доживљај света и положаја људског бића у њему у великом броју песама крајње песимистичан, те да је песничко инсистирање на кружењу зла хотимично затварање из пакла света

у пакао сопственог бића. Мрак је у „Рапсодији тамног тама“, али и у другим песничким циклусима, двострук и многолик. Он је и у свету („Дан је вран / Зли трај траје“) и у ономе који се безуспешно обраћа Богу за лично и колективно спасење („У зле часе у ничије / Кружи у круг крв ми јака“). Али оно што је страшно јесте доживљај да је кружењем зла захваћен и сам Бог, који је у овом корпусу Вукадиновићевих песмама сатеран у мишју рупу и готово једнако слаб као онај који му се молитвеним тоном обраћа („Сав свет гоњен мрачним сном је / Мраком Злом је / Сав испуњен Бога дом је“, односно „Час је Зли је / Од Небога Бог се крије“). Отуда је песма „Боже – у шта“ у ствари израз песничке упитаности куда иду „луди свет“ и човечанство са њим. Питање је готово сасвим реторичко јер „Души божјој / нигде лѳга“, а у спасење се више не верује. То је и упитаност над сврхом песничке речи у поремећеном свету у коме је суштина Божје промисли доведена у питање, те је „немушт“ једнако јака као реч песника, као што су ватра, лампа, дан пригушени „светским мраком“, који прети да све поништи и подведе под исто.

Зло у Вукадиновићевим песмама, дакле, долази из спољног света и захвата унутарњи лирски простор, изокреће га и дестабилизује, те су пејзажи бића, посебно у касним песмама овог песника, пејзажи страха, стрепње и осећаја снажне угрожености. Иако је хришћанска подлога ових песама неоспорно присутна, чини се да су пагански доживљаји света, те њему природан дуалистички начин постављања проблема света и људског бића у њему узели

превагу. Трагови старих веровања о Богу и Небогу, о непрестаној борби Добра и Зла, Светлости и Таме, лиризовани су крајем прошлога века у Вукадиновићевим стиховима, као што је и у оквиру модерне неосимболистичке поезије кроз његове песме поново проговорила архаична мелодија народних басми, бајалица и брзалица. Али ону дозу хумора која неретко прониче у стиховима народних песама нећемо наћи у поезији Алека Вукадиновића:

Идеја о ђаволу представља архајски модел сумње у постојећи поредак, а шаљиви елементи у Ђавољим поступцима у српским народним веровањима говоре о бићу спремном да се и поигра са човеком и стави у сумњу његову сигурност, али не и да доведе у питање његово постојање. Несташлуци и пакости које српски Ђаво чини људима никад не добијају размере екстремног зла (Јовановић Б. 1994: 96).

Зло које провејава у поменутиим позним Вукадиновићевим песмама управо је *екстремно зло* пред којим се повлачи Божје начело, Зло које је завладало и светом и бићем онога који пева. Отуда у овим стиховима као да се непрестано варира својеврсна егзистенцијална упитаност: одакле толико зло долази, је ли оно стварно или се увећано огледа у песничком субјекту, каква му је сврха и има ли је уопште, има ли лека злу у свету и злу у човеку. Таква зебња и упитаност као да унапред поништавају сваку могућност хумора, па чак и ироније, који су сасвим изостављени у Вукадиновићевом лирском доживљају. Пејзажи овакве лирске оријентације озрачени су слутњом потоњег времена, а простори бића су кодирани стрепњом, страхом и поништа-

вањем, те је унезверени пејзаж много више слика бића него видљивог света. Блага светлост куће и госта, тихи крајеви и уснули предели елементи су оних, назовимо их раних Вукадиновићевих пејзажа, у којима се свет ипак још доживљава као дом, а кућа као мајчино крило, које пружа утеху и смирење.

Литература

Башлар 1969: Гастон Башлар, *Поеџика ѿросџора*. Превела Фрида Филиповић. Београд: Просвета.

Јовановић А. 1994: Александар Јовановић, *Поеџија срџскоџ неосимболизма*. Београд: „Филип Вишњић“.

Јовановић Б. 1994: Бојан Јовановић, „Огледање с врагом“. У: *Тамна срџрана љугске ѿрироде*. Бојан Јовановић, ур. Београд: Дом културе „Студентски град“, 89–96.

Микић 2001: Радивоје Микић, „Симболизам и епифанија“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 21–40.

Раденковић 1996: Љубинко Раденковић, *Симболика свеџа у народној маџији Јужних Словена*. Београд / Ниш: Балканолошки институт САНУ / Просвета.

Тешић 1996: Милосав Тешић, „Ткање тамне пређе“. У: *Поеџија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 45–48.

Шутић 1996: Милослав Шутић, „Сажетост до вртложења“. У: *Поеџија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 19–26.

THE LANDSCAPES OF BEING IN ALEK
VUKADINOVIĆ'S POETRY

Summary

This paper offers an interpretation of the landscapes and their characteristics in Vukadinović's lyrical poetry, since for him they are never merely halted scenes of the visible world, but images of his inner space as well. We can conclude that a voyage through a landscape is, in fact, a "sentimental voyage" of a being into itself, its descent into pre-civilizational, pre-reasonable, archetypal depths; the lyrical subject, thus, explores the darkest roots of its existence.

The landscapes of being in Alek Vukadinović's poetry are sometimes mild as an image of inner peace and quiet, incessantly longed for, but more often they are represented by "chaotic landscapes", where evil, coming from without, from the world constantly experienced as dangerous, overflows the being of the poet, multiplying and merging with inner destructive forces. The symbols of mythical opposed forces, God and Non-God, are equally strong in the outside world and in the poet's being, and the ritual tone of those poems seems to be a continuous attempt to reign in and balance their forces. In Alek Vukadinović's poems, evil arrives from the outside world and attacks the inner lyrical space, turns it upside down, destabilizes it; therefore, the landscapes of being, especially in this author's late poems, are landscapes of fear, anxiety and a strong feeling of danger.

Персида Лазаревић ди Ђакомо

Chieti-Pescara, Università degli Studi „G. d’Annunzio“
p.lazarevic@unich.it

ПОЕТИКА СНА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: У овом раду се истражује поетика сна Алека Вукадиновића. С необичном је учесталошћу сан присутан као мотив и као оквир великог броја Вукадиновићевих поетских састава. Та присутност је остварена позитивно или негативно (као мора), што је доказ да Вукадиновић узима из наше прасловенске, те праиндоевропске усмене традиције, али и из европске поетике ониризма, као и из еха средњовековне хришћанске традиције латинске расправе и пева о односу и борби Душе и Тела у сну, у потрази за божанским, који је кружио Европом. Бројне Вукадиновићеве песме почињу управо стихом о сну, а ако узмемо у обзир чињеницу да оне не поседују графички оквир, већ се преламају једне у друге у једном бесконачном „плетенију словес“, онда уочавамо учесталост мотива сна, који се поставља као омотач, позадина, али и као лирски јунак у вечном и кружном току времена.

Кључне речи: Алек Вукадиновић, сан, борба душе и тела.

Свуда само
Себе видим –
Свуд и Бога.

Алек Вукадиновић

Сањај све даље сан једини
Последњи од свих – боже таме!
Алек Вукадиновић
Круг је пун је божјег сна.
Алек Вукадиновић

У овом раду се истражују поетске структуре дела Алека Вукадиновића које су у вези са сном. С необичном је учесталашћу присутан сан као мотив и као оквир великог броја Вукадиновићевих поетских састава и Вукадиновићевог „бића и космоса као мистерије“ (Вукадиновић 2001: 16), те његовог „боготражитељског искуства“ (18). Та је присутност остварена позитивно или негативно, као мора, и више је него очигледно да Вукадиновић узима из наше прасловенске, те праиндоевропске усмене традиције, али и из европске поетике ониризма, као и из еха средњовековне хришћанске традиције латинске расправе и пева о односу и борби Душе и Тела у сну, у потрази за божанским, који је кружио Европом.

Бојана Стојановић Пантовић сматра да поетика Алека Вукадиновића почива на „строгом одабиру мотива чијим се фантазијским преображавањем и језичким варирањем твори особена звучна *йалейџа* и *језичка йлейџисанка*“ (Стојановић Пантовић 2008: 28). Она такође истиче да звучно-мелодијски предложак упућује на „синтезијско прожимање чулног и натчулног света“, као и на „религиозну имагинацију“ (29). Мирослав Егерић, пак, наглашава како је Алек Вукадиновић „један од најмисаонијих песника српске савремене књижевности“ (Егерић 2008: 62), те да та чињеница баца посебно светло

на његово целокупно стваралаштво. Егерић додаје да у животу лирског субјекта Вукадиновићевих песама откривамо „духовну смерност и чистоту“ (63). Иако се с једне стране упућује на „светлосни сноп“ Вукадиновићевог песништва, с друге стране се подвлачи присуство елемената који указују на заснивање „једне особене слике света у којој доминирају тамни садржаји“ (Аћимовић Ивков 2008: 72).

Примећено је такође да „Вукадиновић своје певање обликује тако да сви његови делови буду укључени у образовање једне натцелине“ (Аћимовић Ивков 2008: 75), те да, уз карактеристику да је његова поезија остварена „са минимумом лексичког материјала и стилских средстава“, она на тај начин кружи. Тако се обликују прстенови у ланцу бројних мотива који се селе из целине у целину. Марко Крстић у том смислу говори о прстенастој мрежи његове поезије, те о поетици флуидности (Крстић 2008: 105).

Бројни су основни мотиви или значењске јединице такве Вукадиновићеве поезије, као кућа, на пример (Радојчић 1996; Шутић 1996: 20), али и гост, лампа, тишина, душа, тело, смрт, односно мотиви који се међусобно укрштају и допуњују: *кућа – укућани – іосіі; ловац – ілен – даљина; даљина – іосіі – ламіа; ламіа – ноћ – кућа* (в. Јовановић 1998: 13). Ове константе, како истиче Александар Јовановић, као да „потичу из Тамног вилајета, схваћеног као један сложени и неисцрпни архетип наше културе“ (20) и ослањају се, како тврди Радивоје Микић, „на ону фолклорно-митолошку подлогу чији је основни симбол тамни вилајет, од-

носно простор у коме је кретање кружно, у коме нема успињања већ само силаска“ (Микић 1996: 27). То време је „и само 'нејасно' и [...] здружено са 'сном' и 'сеном', тачније са оним облицима егзистенције који су нестварни и нетварни“. Микић, дакле, уочава извесну тамновилајетску сликовну основу (38) Вукадиновићевог стиховног света, који се манифестује кроз свесне и подсвесне структуре које сан уокружује. Уосталом, Бојана Стојановић Пантовић истиче да се у песмама из збирки *Кућа и јоси*, *Трајом илена* и *коменџари* и *Далеки укућани* доживљај божанског најчешће „формализује као конструкција сна, који испуњавају зачаране слике и призори, као визуелни и синестезијски подстицај за обоготворење предметног света“ (Стојановић Пантовић 2001: 58), па се душевни подстицај изострава управо контурама сна (59). Међу бројним коментарима Вукадиновићеве поезије, а у вези са мотивом сна, Саша Радојчић примећује:

Сан и ноћна тама су од почетка повлашћена подручја Вукадиновићеве песме. Лако је претпоставити због чега: сан је најприступачнији начин да допремо до друге реалности, до другог света, да се искључимо из света свакодневног искуства, сан је такође пречица до подсвести која чува језички и духовни искон, а ноћна тама имитира таму предања и, можда, таму стварања. Она не допушта да се предмети виде са оштрим обрисима, какви су када их осветли сјај *ratia*. Занимљиво је да у поменутој песми Вукадиновић инсистира управо на светлу у тами, на унутрашњем светлу које допире из сна (Радојчић 1996: 53).

Истакнуто је више пута да Вукадиновићева поезија води порекло из нашег народног усменог блага, „из дубоке српске традиције“ (Делић 2001: 51), из „’доњих’, националних простора“ (Јовановић 1998: 11), а сам песник наглашава како се надовезује пре на „катографије протословенске и источновизантијске духовности, мистичне и обожене, него у арсенал западнокартезијанског логоцентризма“ (Вукадиновић 2001: 17). Но, ако тај исти песник на истом месту тврди да су му се путем „звучно-значањских преплитања“ отварала, „попут обасјања, неизмерна пространства онтолошког“, онда је ту противречност могуће доказати управо на појму и мотиву сна, веома учесталог у бројним књижевним традицијама. Кроз сан се Вукадиновић надовезује како у правцу Север – Југ, тако и у правцу Исток – Запад, како на германску и балканску традицију, тако и на источњачку, али и на европску књижевну прошлост, која није ограничена само на „западнокартезијански логоцентризам“ – и на тај начин песник прелази и превазилази границе (нашег) тамновилајетског простора. Није онда случајно што је Драган Хамовић приметио како је управо сан код Вукадиновића „сфера кроз коју се јављају знаци оностраног, кроз коју се гласи тајна“ (Хамовић 2001: 111), јер се кроз те „знаке оностраног“ манифестује подлога Вукадиновићеве поезије, која представља надградњу фолклора нашег поднебља и која узима из значењског хумуса повесно значајних светских култура. Сан је, дакле, апросторни и авременски омотач Вукадиновићевих стихова и три су разине сна у Вукадиновићевој поезији: наша фолклорна, источњачка, и европска.

Кад је реч о првом нивоу, мора се нагласити да се снови појављују у свим врстама усмене књижевности, а у нашој епској поезији су, како се тврди:

[...] метафоричка, емотивна пројекција догађаја који следе, ређе њихово накнадно образложење, уз увек присутно веровање у истинитост поруке сна. Из те извесности, свести о неизбежности крајњег, обично непријатног исхода догађаја, израста танана сензибилност, узнемиреност распета између опомене и тајне, реалности и фаталности. [...] Спољну и унутарњу структуру епске песме обликују најчешће на три плана: на плану самог, апстрактног, симболичног ткива сна; на плану идентификације симбола с човеком и природом ствари око њега (тумачење сна), и најзад, на плану поетске конкретизације фабуле, на плану искорачења из симболичног у реални свет епско историјског догађаја (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 232).

Оваква је основа присутна у бројним Вукадиновићевим стиховима које он преузима из једне у другу песму, преплиће и којима се интратекстуално на себе надовезује, па је тако „Уснула кућа и гост спава / Ништа је у сну не пресеца“, и с једне стране „Кућа сања“, а с друге „То кућа у сну госта спава“. Сан је „место дивних чуда“ и „Уснула кућа а кров драг / Од плаветнила снове скрива / [...] Човек и жена два сањара“. То је Вукадиновићева „огромна шума сна“, где је „ничија земља сан ничији“ и где читалац примећује, кроз основне елементе земље, „Уснулу нејач нејач шуме / Уснулу нејач нејач ватре / Уснулу нејач нејач земље“, а типично традиционалан је „Данак божји санак“.

Управо у овом смислу Љубомир Симовић наводи да Алек Вукадиновић „припада оној породици песника чије су родоначелнице неке давне траваре, бајалице и врачаре“ (Симовић 1996: 11), па кроз своје стихове он „не комуницира с људима, него са тамним и непознатим силама“, и схвата језик као средство „којим се не размењују практична знања, информације и поруке, него којим се изражавају садржаји и односи тајанствени, нејасни и неизрециви“ или како каже Вукадиновић: „нешто као сећање, прачаролија, првобитност“ (Вукадиновић 2003: 163). С том „имагинативном незнани“ (165) у вези је песма „Басма за мору“, која је наговештена већ у мрачној визији „Басме за моруну“:

Баш је време време је
Зло од Горег семе је
Гора гори ватра ври
Четири су тучка три
Два су рога парога
Укрштена у Злога
Брзалице охлади
На покладе не ради
Ни у гору ни у лов
Није штука него чвор
Није ђаво него враг
Утри корен затри траг

Морна Мора Моруна
Допловила до чуна
У чунак се савила
Тонути наставила

Целом свету Немила

Ова „целом свету Немила“ Морна Мора, присутна у двостиху „Море Мору морило / До ноћи је покрило“, призвана је и у „Басми за мору“:

О зле коби Злокоја
Нигде теби покоја

Не видела Видела
Злу раду се свидела

Злу рад гором па гором
Морна мора мрамором

О мраморе мраморе
Дав ти удав на горе

Мраморна ти стопала
У неповрат пропала

О зле коби Злокоја

Мора је, како је могуће прочитати у *Речнику српскохрватској књижевној и народној језика САНУ*, „*према народном веровању, девојка која се показује у различитим ликовима и у сну дави људе и сиса им крв*“ (1988: 49), а треба имати у виду да Вук наводи да „Гдјекоји приповиједају да је мора вјештица која се покајала и зарекла да не ће више људе јести, него их само ноћу у спавању притискује и дихање им зауставља. Гдјекоји опет мисле да је дјевојка која ће постати вјештица док се уда“ (Стефановић Карацић 1972: 367). *Мора* је прасловенски термин из фолклора веровања, чије је прво значење *incubus*, у вези са старонемачким *tara*, посуђено у француској сложеници *cauchemar*, „кошмар“ (Skok 1972: 454). Код Западних и Јужних Словена мора је митолошки лик који „гуши и мучи заспалог човека тако што

му се ноћу навали на груди“ (Толстој, Раденковић 2001: 363).

Овакво значење море-кошмара води своје порекло из источњачке традиције, где је Мара демонско биће, врховни непријатељ свих оних који настоје да живе светим животом. Према будистичком предању, Мара је покушавао да одврати Сидарту од „пробуђења“ (в. Ling 1962; Boyd 1975; Bloss 1978). Термин *мара* долази од санскритског корена *mṛ*, „убити“, па *мара* означава онога који убија, то јест оно што нас ограничава и присиљава да се удаљимо од наше духовности и циљева који воде ка буђењу и просвећењу. Мара стога ограничава нашу духовност или њој поставља крај (*mthar-byed*, скт. *antaka*). Мара је, дакле, смрт (Young 1999: 39–41). Ово је у вези са „правцем кретања“ Вукадиновићеве песме, како истиче Радивоје Микић (2001: 25), који носи негативна обележја у визији света једне апокалиптичке представе где „превласт имају тамни токови и негативна вредносна обележја“, па се стога „песник“ у песми „Зимско јутро“ буђењем обре у ноћној мори (Јаћимовић 2001: 85). У вези је и са митологијом Словена, где се сан схвата као стање блиско смрти, па је распрострањено веровање да за време сна душа, половина душе или једна од двеју душа човека привремено напушта тело у различитим облицима (Толстој, Раденковић 2001: 479–480).

Са истока се фигура *море* проширила у културе других народа, и веровања о мори код Срба су стара и општесловенка (в. Кулишић, Петровић и др. 1998: 311), те Вук у *Српском рјечнику* каже:

Приповиједа се да некаквога човјека тако морила мора да већ најпослије није могао заспати, и досади му се код куће живљети него узјаше на свога бијела коња и побјегне у свијет не знајући ни куд ни камо; али му је и то било залуду, јер и на путу како би склопио очи, одмах мора наџ. Идући тако по свијету дође на конак некаконе терзији. Кад послије вечере терзија узме свој посао и стане шити, гост му се потужи како га мори мора, „него“ вели „док ти још радиш, лећи ћу овдје крај тебе, не бих ли могао мало заспати.“ По том се покрије гуњем и легне. Како заспи, одмах га мора притисне, и кроз сан стане викати и као отимати се. Кад терзија то чује, он дигне свијећу да види како се гост мучи, кад тамо, а то по његовом гуњу којијем се био покрио миче се велика бијела длака тако брзо као змија кад трчи. Кад терзија то види, он својијем ножицама, које су му се у руци десиле, длаку пресијече, и како се она престане мицати, гост се одмах ућути, и тако је спавао мирно док ујутру сунце није огријало. Кад се пробуди, захвали Богу што је тако спавао и опоравио се, па одмах потрчи ка коњу да га види и намири, кад тамо, а то коњ у кошари лежи мртав. Пошто му терзија приповједи како га је мора давила и како му је он длаку на његову гуњу пресјекао, онда дознаду да му је коњ био мора која га је притискивала и морила. Кога притискује мора, треба да стави за врата од оне собе гдје ће спавати метлу наопако кад пође спавати (Стефановић Карацић 1972: 367–368).

Но, ако је с једне стране више него очигледно да Вукадиновић узима из наше и прасловенске, те праиндоевропске усмене традиције у формирању и осмишљавању својих стихова који се пробијају кроз оквир сна, мора се претпоставити да Вукадиновићу није био непознат ни однос сна и јаве, пре

свега кошмара и јаве, ноћи и дана својствен европској поетици ониризма. У средњем веку су сан и визије везане за сан заузимали значајно место у концепцијама, ставовима и одношењу према свету. Сан – кошмар – јава били су стална поетска и метафорска позадина односа Душе и Тела, управо како је могуће прочитати у Вукадиновићевој песми „Пејзаж куће II“:

Две се слике у сну боре
Под два крова душа снује
Сву ноћ срећна слика зоре
Слику куће окружује

Потонулог сна чистота
Под кров веје зраком сненим
Одмара се сан живота
У сликама затвореним

Легла душа да се смири
Сјатиле се слике реће
По уснулој кући шири
Снага боје залазеће...

Сву ноћ гоњен тамним зовом
Сред нејасних благих чини
Сања душе потонуле
Вечни патник сан једини

Ови су стихови далеки ехо средњовековне хришћанске традиције латинске расправе и најчешћег европског спева који је кружио Европом, спева о односу и борби Душе и Тела у сну, у потрази за божанским, који је познат под разним називима: као *Visio Philiberti* или *Vel Fulberti*, али и *Visio Sancti Bernardi*, те под следећим називима: *Querela, sive, Dialogus animæ et corporis damnati quem aiunt S. Bernardum composuisse; ex vetusto codice descripta;*

Disputatio/dialogus corporis et animae; Carmen inter carnem et animam; Conflictus corporis et animae; De contentione anime et corporis secundum quod quidam heremita francigena Philibertus nomine filius regalis vidit in spiritu; Visio beati Bernardi de anima ad corpus.

У делу средњовековног песника Дантеа сан се односио на време Душе, па стога није чудо да су у вези са сном биле и визије. Уосталом, и Библија посматра сан као средство предвиђања, мада је званични став цркве био двострук, па ако су, с једне стране, животи светаца били пуни снова откровења и као такви доприносили учвршћењу вере, с друге стране (народно) тумачење снова и предвиђање уз помоћ снова и визија није наилазило на позитиван пријем цркве. Придавање важности сновима у средњем је веку условило појаву много тумача снова, тзв. *somniatorum conjectores*, јер је сан могао бити предмет тумачења, *de modo interpretandi somnia*. Међу тим тумачењима и тумачима снова, дело које је било најраспрострањеније за интерпретацију снова био је „алфавет снова“, који се у неким рукописима дефинише као *Sompnile Joseph*, а то је у ствари била „књига снова“, и „књига судбине“. Постојале су и „књиге физиолошко-спиритуалних снова“ (Haas 1999: 114), али и широко раширена „књига снова“ позната под називом *Somnia/Sompnia/Sompnile/Somniale Danielis*. Овај је латински текст био преведен на друге језике и кружио је у више издања (Kruger 1996: 25). Једна друга, такође позната врста дела била је „алманах снова“, који је откривао везу између снова и месечевих мена, што је значило да снови једне исте ноћи имају сви

идентичан садржај, а ово дело се такође преносило у бројним латинским и дијалекатским верзијама. Постојала су и неколика *lunaria collectiva*, која су садржавала ониричка предвиђања и била су објављивана на разним европским језицима. А „књига природе“, пак, била је дело које се разликовало од претходних текстова јер се односила на сам садржај снова, дакле није била у вези ни са алфабетом, ни са месечевим менама, као што је то био случај са горе наведеним књигама. Црква се таквим књигама противила, па је значајан и веома чувен *Tractatus contra divinatores et sompniatores* Агостина из Анконе, с почетка XIV века, који је цензуришао сву „ониричку делатност“.

Упркос званичном противљењу, тумачења снова су имала своју вредност и неколико је дела узимано често у обзир. Једно од тих дела јесте коментар касноримског граматичара, неоплатонског филозофа и писца Амброзија Теодосија Макробија о Сципионовом сну, *Somnium Scipionis*, који је уврштен у Цицеронов *De re publica*, и у коме је Цицерон приступио сну те посматрао ефекат конверзација и мисли у сну (6.10: „fit enim fere, ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui“). У коментару (*Commentarii in Somnium Scipionis*) Макробије наводи праву хијерахију сна и визија: *oraculum, visio, somnium, insomnium, visum*. Тако су *insomnium* и *visum* у суштини „свакодневно“ искуство, где је *insomnium* нека врста нелагодности у односу на будућност, али и ментална и физичка нелагодност;

visum се, пак, налази у оној „сивој“, недефинисаној зони између сна и јаве. *Somnium* је представљен као истина сакривена под велом алегорије; *oraculum* и *visio*, међутим, део су неке друге димензије, изван свакодневног и овоземаљског. Захваљујући Макробијевом коментару средњи век је био примио античку типологију сна и његове моделе тумачења, и предао их је следећим епохама.

Тој ониричкој култури Европе припада и Алек Вукадиновић, који се у сну својих песама удвостручава („Два су сунца два су сна / у сну с богом јединим“), па је истовремено *somnians* и *somniatus*, али и *somniator*, који ствара свој свет од сна, један особит *mundus somniorum* у коме се формира бинарна опозиција сна и елемената који тим сном круже: тако „зраке боје“ везује сан, а „узаврела звезда спава“, „кућа је уснула“, „У сну се чине тужне ствари“, „сан неба – сан без бога“, „сан у гори благ и чист“, „најлепша је у сну љубичица“, „у сну се скупља тамна поноћ ласте“, „гост без лика / Уснуо тишину куће – мајке“, „Легли гости па сањају“, „Сан то место дивних чуда“, „Сан после гозбе“, „Сан под месецом“, „Под месецом човек спава / Отворене душе дише“, „Живот што се у сну крије“, „Потонула снага спава“, „Сан и сунце над животом“, „Усилам-џиела сања сен“, „У ојромној шуми сна“, „и тај сан од чисте воде“, „моје срце сан је росе“, „у сну се спаја и затвара“, „Кажем лампа и сан светли“, „Кажем лампа и сан сија“, „Уснуле слике, зраци скрити“, „Ноћи најлепшег краја снује“, „Тишине, даљине, звуци блага / Прве покрете у сну чине“, „Тихе по кући сна прилике“, „На дну свих слика сном се

зари“, „Уснуле даљине сан их злати“, „Слике што сном се нејасним снаже“, „На дну куће смрт уснула“, „Слика и њен бог жртва и њен сан“, „Трај у Нетрај / Да преспава / У сну дугом“, „Нѐм ни видан / Сну ни јасан“, „У сну свети гости“, „Сну у букет скупљени“, „Сапет у сну сваком гром ти“, „А под кућним кровом у сну пуном сјаја / Песник пише песме од суштога жада“.

Занимљиво је да ове европске спевове о односу Душе и Тела у сну, који прате бинарну формалну позицију, повезује једна такође формална чињеница: у зависности од традиције, ови су поетски састави повезани или *incipit*-ом молитве Богородици, или започињу визијом сна. Немогуће је не приметити да бројне Вукадиновићеве песме припадају, са формалне и тематске стране гледишта, управо овој традицији тзв. „ониризма *incipit*-а“ (Wlassics 1989: 31–39): бројне Вукадиновићеве песме почињу стихом о сну, а ако узмемо у обзир чињеницу да оне не поседују граfiјски оквир, тј. структурално се не завршавају тачком, већ се преламају једне у друге у једном бесконачном „плетенију словес“, онда уочавамо невероватну присутност и учесталост мотива сна, који се поставља као омотач, позадина, али и као лирски јунак у једном вечном и кружном току времена (Шеатовић Димитријевић 2008), јер управо код Вукадиновића „можемо пратити процес кружења тема, или кружно кретање у оквиру целовитог опуса, њихово враћање или премештање у оквиру круга“ (57). У таквом кружном поетском кретању, као на пример у „Души сећања“, како примећује Бошко Сувајџић, „Гост спава ’отворене

душе', 'у трему благе куће', док му душу шкروпи, као о причести, сребрнкаста слуз месечеве росе. Апсорбована од симболичких капи животворне воде, метафорички представљена као 'сан од чисте воде [...]', роса је митска прерађевина чистог духа“ (Сувајџић 2008: 52).

Треба, стога, узети у обзир и чињеницу да је спев о Души и Телу у сну познат у европским културама и по почетном стиху: *Noctis sub silentio tempore brumali*, али и *Vir quidam exiterat dudum heremita*, или пак *Juxta corpus spiritus stetit et ploravi*. Први стих се односи на временско одређење те визије која се одиграва у тишини ноћи (*Noctis sub silentio*), у току зиме (*tempore brumali*), и који дакле гласи:

Noctis sub silentio tempore brumali
dedi me quodammodo sompno spiritali
corpus carens video spiritu vitali
de quo modo visio fit sub forma tali.

Визију у току ноћи, са „пахуљама мрака“ има и Вукадиновић у „Сну који се понавља“:

Видим пахуље мрака које непрекидно засипају простор, у све новим и новим таласима. Тај приказ се понавља, као да се напаја на неком невидљивом извору.

Истовремено, кроз те тамне, магличасте таласе, видим магновења златна, искричава засјања, струје најтрепетнијих обасјаја који варнице на позадини ноћног глумила...

Видим:

Изненадни зрак златних страница које засецају простор, које се просијавају у тами... Корице боје угашеног злата, странице које се заре, слова која се гласе... Тај Златни зрак који се буди, који објављује најсветлију вест у тами... (Вукадиновић 2007: 222).

Уосталом, како истиче Радивоје Микић, кад је реч о временској компоненти, „мора се узети у обзир да већ од књиге *Кућа и њоси* Алек Вукадиновић најчешће призоре у својим песмама смешта у ноћ“ (Микић 2001: 26).

А простор, пак, како истиче Бошко Сувајцић, „у коме почива 'душа света' мери се симболичким пределима сна“ (Сувајцић 2008: 44). У својој анализи песме „Кућа и гост“ Сувајцић каже: „Демонски простор је означен стазом која води у беспуће, и тишином, која је језик мртвих, и као таква симболизује саморазумљиву немуштост света. Пејзаж куће дискретно је означен лунарном атмосфером. Доба је ноћно.“

Ово средњовековно *Noctis sub silentio* је управо стална садржајна значењска карактеристика Вукадиновићеве поезије: *ноћ*, *тишина* и *сан* се временски и просторно у Вукадиновићевим стиховима преламају и прелазе из једног стиха у други, из једне песме у другу и чак граfiјски допуштају надовезивање једних на друге, као у једној недовршеној поетској плетеници коју управо у сну „ништа [...] не пресеца“, слично песми „Кућа и гост“:

Уснула кућа и гост спава
Ништа је у сну не пресеца
Само лист росе лист месеца
Благо је с врха осветљава

Из ваздуха кô из рова
У ноћ зуре благи петли
Кућа сања а гост светли
У подсвести испод крова

То кућа у сну госта спава
Ништа јој пламен не пресеца
Само лист росе лист месеца
Осветљава је осветљава

Или пак у песми „Ловчев сан“:

Ноћи најтишег краја снује
Патник по танкој лова стази
Вечно се жури плен да чује
Како у благи крај залази

Гонич кроз благу нејасноћу
Рођене смрти слика сушта
Уснуо прати плен што ноћу
У смрти благи крај се спушта

Нигде му авет мира не дâ:
Хита кроз звуке, гласе, боје
Хита крај благи да угледа
Кô родну слику смрти своје

Као и све остале компоненте Вукадиновићеве поезије, и сан кружи, па у „Ловчевом путу“:

Нејасна, дивља, ноћ га дражи...
Он диже крила док свет спава
Па у Пуноћи плена тражи
Танку нит што се удаљава

Сву ноћ тишину благу ствара
Ко да немоћној стази тежи,
У сну се спаја и затвара
У трепет плена који бежи

И управо тако кружно се ова борба душе и тела одиграва у „Ловцу у мртвој шуми“, који се дантеовски већ „готово пола ноћи вртим се укруг, а нигде не назирем ни најмањи пут“, а „улазак у најтиши

сан је“, како истиче Александар Јовановић, „трехнута крајњег напора госта да осветли што већи простор сопственог бића, доспевање до саме границе оностраног“ (Јовановић 1998: 19).

У ово „туроб-време“ песник „урања у неко 'треће стање'“ (Вукадиновић 1996: 9), у коме се надовезује на све оне који поетски путују кроз сан и пролазе кроз наше просторе, као Јован Јовановић Змај у својим *Снохвалцима* (10), али и Лаза Костић који пева: „Снове снивам, / снујем снове, бисерове, / у сну живим, у сну дишем, / ал' не могу ситне снове, / не могу их да напишем“, па до Милорада Павића, правог љубитеља снова. Онда је то ипак и на крају сан тамног вилајета јер садржи унутрашњу тамновилајетску противречност: то је „сан неба“, али и „сан без бога“ у истом стиху, па се лиминално песник одређује: „Можда и ја на тој стази / Гинем, себе не налазим“, а „Цео живот – сан и сена“. Сан је место „дивних чуда“ код Вукадиновића, стога је сасвим природно ритуално понављање: „Од поноћи до поноћи“, „Живот што се у сну крије“, „Снага што се у сну креће“, „Снага што се у сну гради“, „Живот што се у сну крије“. Персонификација те снаге могућа је само у сну, где у „Ономатопеји жала“ „Потонула снага спава“, а „Неба црна снага дрема“, и опет „Потонула снага спава“.

Ма колико покушао себе да одреди и ограничи у односу према нашој традицији, песника издаје управо ониричка атмосфера у којој не успева да дефинише себе и да постави *limes*, јер његови су стање и положај негде између Сна и Јаве, негде у односу и сукобу Душе и Тела, кроз празнину и беспуће,

у неким фантастичким призорима, „од којих неки могу бити и извор језе“ (Микић 2003: XX), као у песми „Лампа и ноћ“:

Кроз празнину, кроз беспуће
Нигде звука, нигде цвета
Успавана око куће
Простире се душа света

У сан дубок тоне јава
Целог света спава моћ
Само тужна госта глава
Одгонета у сну ноћ

Ведро, чиста, авет лица
Утишане стазе пламне
И пас, црна љубичица
Поред прага куће тамне

Још тамнија тама поста
Целог света усну моћ
Крај нејасне главе госта
Одгонета лампа ноћ

Недостатком тачке Вукадиновић не затвара своју кућу, праг је отворен за душу свету и душу целог света, у нади да ће своју душу наћи јер се налази „у *ојромној шуми сна*“. Вукадиновић-песник морао је знати да сан у европској традицији лингвистички означава не само однос „спавање“: „снивање“, већ и „излечење“, али и „поетско стварање“ (Benozzo 2009 : 24–25; 26–27). Да ли је онда песник Вукадиновић ловац на снове у тој шуми јер мора бити свестан тога да борави у димензији имагинарног (Vocassini 2009: 12), па су стога ноћи тог ловца бесане јер је сам у себи „Напуштен“, а „Ничија земља сан ничији“? То „Обиље лова“ чини да, у некој врсти „синестезијског доживљаја“ (Јовић

2001: 96), „Патник“-песник-ловац на снове тихо „ноћу / У нејасни крај урања“, и тај ловац је у свом сну „Гонич кроз благу нејасноћу“. Стога ловчева-песникова-патникова душа и леже „да се смири“ и да сања „сан једини“.

Извори

Вукадиновић 1998: Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит.

Вукадиновић 2003: Алек Вукадиновић, *Песме*. Предговор Радивоје Микић. Београд: Српска књижевна задруга.

Вукадиновић 2005: Алек Вукадиновић, *Песнички ашеље*. Београд: Рад.

Вукадиновић 2007: Алек Вукадиновић, *Књиџа њрсиенова. Изабране и нове њесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.

Литература

Аћимовић Ивков 2008: Милета Аћимовић Ивков, „Апокалиптичка визија Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 71–78.

Вукадиновић 1996: Алек Вукадиновић, „Туроб-време и два крила“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 9–10.

- Вукадиновић 2001:** Алек Вукадиновић, „Реч у светој години“. У: *Алек Вукадиновић ѿесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 15–18.
- Егерић 2008:** Мирослав Егерић, „Шта то мери 'Божји геометар'? Над књигом *Божји ѿеометар* Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 61–69.
- Јаћимовић 2001:** Слађана Јаћимовић, „Симболизација непосредног искуства у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић ѿесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 83–90.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. У: Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит, 7–33.
- Јовић 2001:** Бојан Јовић, „Улога боја у песничкој геометрији Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић ѿесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 91–100.
- Крстић 2008:** Марко Крстић, „Откривање прстенасте мреже Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 101–108.
- Кулишић, Петровић и др. 1998:** Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић и Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ / Интерпринт.
- Микић 1996:** Радивоје Микић, „О трептању, трајању и устима ушћа. Једна компонента поезије Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 26–44.

- Микић 2001:** Радивоје Микић, „Симболизам и епифанија“. У: *Алек Вукадиновић, њесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 21–40.
- Микић 2003:** Радивоје Микић, „Тамновилаетска имагинација и еп“. Предговор у: *Алек Вукадиновић, Песме*. Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXXIII.
- Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997:** Радмила Пешић, Нада Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*. Београд: Требник.
- Радојчић 1996:** Саша Радојчић, „Кућа Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 49–56.
- Речник САНУ 1988:** *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*. XIII том. Београд: САНУ.
- Стефановић Караџић 1972:** *Српски рјечник исшумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Скујио ја и на свијетј издао Вук Сшеф. Караџић. [Павле Ивић, прир.]. Београд: Нолит.
- Стојановић Пантовић 2001:** Бојана Стојановић Пантовић, „Трагање за божанским принципом у пеништву Алека Вукадиновића“. У *Алек Вукадиновић њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 53–62.
- Стојановић Пантовић 2008:** Бојана Стојановић Пантовић, „Типологија и естетика лирске прозе Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 27–35.
- Сувајџић 2008:** Бошко Сувајџић, „Месец у капи росе. Поетика загонетања у збирци песама *Кућа и јоси* Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 37–52.

- Толстој, Раденковић 2001:** *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, ред. Београд: Zepher Book World.
- Хамовић 2001:** Драган Хамовић, „Кућа и гост, човек и Бог. Мотив госта у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 109–114.
- Шеатовић Димитријевић 2008:** Светлана Шеатовић Димитријевић, „Кружно време у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 53–60.
- Шутић 1996:** Милослав Шутић. „Сажетост до вртложења“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 19–25.
- Benozzo 2009:** Francesco Benozzo, „Sogni e onirismo nei dialetti d'Europa: evidenza etnolinguistica di una continuità preistorica“. *Sogni e visioni nel mondo indo-mediterraneo / Dreams and Visions in the Indo-Mediterranean World. Quaderni di Studi Indo-Mediterranei II*. Daniela Boccassini, a cura di. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 23–39.
- Bloss 1978:** Lowell W Bloss, „The Taming of Māra: Witnessing to the Buddha's Virtues“, *History of Religions*, Vol. 18, No. 2 (Nov., 1978), 156–176.
- Boyd 1975:** James W Boyd, *Satana and Māra: Christian and Buddhist Symbols of Evil*. Leiden: E. J. Brill.
- Boccassini 2009:** Daniela Boccassini, „Sogno e visione: mistero, 'mania', magia, realtà“. *Sogni e visioni nel mondo indo-mediterraneo / Dreams and Visions in the Indo-Mediterranean World. Quaderni di Studi Indo-Mediterranei II*. Daniela Boccassini, a cura di. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1–20.

- Haas 1999:** Alois M. Haas, *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela.
- Kruger 1996:** Steven F. Kruger, *Il sogno nel medioevo [Dreaming in the Middle Ages]*. E. D'Incerti, G. Iamartino, trad. Milano: Vita e Pensiero.
- Ling 1962:** Trevor Osvald Ling, *Buddhism and the Mythology of Evil*. London: George Allen & Unwin.
- Skok 1972:** Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. II tom. Mirko Deanović i Ljudevit Jonke, ur. Zagreb: JAZU.
- Wlassics 1989:** Tibor Wlassics, „L'onirismo dell' 'incipit': appunti su Inferno I“. *Lecture Classensi*, 18, 1–63.
- Young 1999:** Serinity Young, *Dreaming in the Lotus. Buddhist Dream Narrative, Imagery and Practice*. Somerville: Wisdom Publications.

Persida Lazarević di Giacomo

ALEK VUKADINOVIĆ'S POETICS OF THE DREAM

Summary

In this paper Alek Vukadinović's (b. 1938) poetics of the dream has been analyzed. Dreams occur with unusual frequency in the poetry of Vukadinović. Their presence may have positive or negative (nightmare) connotations, and this demonstrates that Vukadinović was influenced not only by the South Slavic, Proto-Slavic and Proto-Indo-European oral traditions, but also by Western European dream poetics, and that the poetics of dream frequently reenacts the medieval Christian tradition of the Latin debate, including the popular European poetic motif of a dream in which the Soul and Body struggle with each other in search of the Divine.

Бранко Вранеш

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

brankovranes@gmail.com

АЛЕК ВУКАДИНОВИЋ ИЛИ ИСКУШЕЊЕ ОЗБИЉНОГ¹

Сажетак: У раду се проблематизују изражајне могућности савременог језика технике у песништву Алека Вукадиновића и Станислава Винавера. Поред несумњивог ослањања на фолклорну традицију, винаверовску песничку линију одликује инхерентна поетичка прогресивност и техничка виртуозност. Појам технике није споредна тема у опусу Алека Вукадиновића и Станислава Винавера, него постаје унутрашње мерило вредности, а понекад и судбина њиховог песништва.

Кључне речи: Алек Вукадиновић, *Кришника машине*, Станислав Винавер, *Роботи*, техника, поезија, песничка скепса, предачка мелодија, позни модернизам.

Без обзира на проширени хоризонт разумевања поезије Алека Вукадиновића, питање о Винаверовом песништву и даље остаје. Не само због, иначе оштроумног, запажања Миодрага Павловића да поезија Станислава Винавера често и нехоти-

1 Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору* (178008), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

це пародира саму себе (Павловић 2000: 255)² или Христићевог (Христић 1994: 67–72) донекле супериорног стајалишта о своме колеги у песничком занату, већ и због важности непрестаног критичког преиспитивања сопствене традиције.

У прилици смо да парадоксалан раскол у рецепцији двају песника искористимо као могућност за поновно динамичко отварање Винаверовог, али и Вукадиновићевог поетичког идентитета критичком суду. Поетичке врлине које признајемо Вукадиновићевом песништву морале би, сходно томе, да буду уважене у делу његовог књижевног претходника, а сумње у поезију Станислава Винавера барем делимично проблематизују и домете поезије Алека Вукадиновића. Нисмо, притом, у недоумици да ли се поређење Вукадиновића са Винавером типолошки и поетички може направити (Симовић 2001а: 274–280), већ како се у том поређењу који песник „држи“.

Рекло би се да су и Вукадиновић и Винавер били свесни основне дилеме која би се могла поставити пред њихово песништво. Редукција или сублимација песничке слике до одраза идеалне суштине можда је захтев коме ни виртуозна мелодиозност не може адекватно да одговори. Покушај да се техником стиха надвлада управо сама та техника и постигне трансценденталан, па и апофатички учинак песме, био је велики, ако не и једини, задатак за песнике свих времена. У Винаверовом и Вукадино-

2 На сличан суд наилазимо већ у чувеном тексту Јована Христића „Станислав Винавер или искушење озбиљног“ (Христић 1994: 66), на који алудира наслов овога рада.

вићевом песништву тај је напор посебно очигледан и изазива оправдане дебате.

Између неповољног Христићевог става (Христић 1994: 67–72), Павловићевог одмереног суда (Павловић 2000: 275–276) и одлучне Тешићеве ревалоризације „озбиљног“ песништва Станислава Винавера (Тешић М. 2005: 118–119, 134–135) води се заправо прикривена дискусија о странпутицама и врлетима Винаверове (пре)наглашене стихотворачке технике. Насупрот томе, чини се да је постигнут консензус о естетском домету Вукадиновићевих песничких и језичких експеримената. Њихово не само поетичко него и естетско мерило пронађено је у парадигматици мита и изворности мелодије матерњег говора, и то, рекло би се, са више јединства него у Винаверовом случају (Симовић 2001б: 415–419; Јовановић 1994: 289–367; Делић 2001: 47–52; Шеатовић Димитријевић 2008: 53–60). Било како било, оба песника су, ако не предвидела, онда отпочела дебату о изражајним могућностима сопственог песничког језика у својим стиховима.

У то нас уверава Винаверов постхумно објављени циклус или круг песама који у себи садржи исповести *робота* (Винавер 2005: 103–111).³ Винаверове песме о роботима могу нам, и поред авангардног наслеђа, деловати неочекивано или чак комично управо због критичке матрице у којој смо навикли да посматрамо његово песништво. Циклус, међу-

3 Винаверов циклус, укупно бројећи шест песама, први пут је штампан у часопису *Дело*, бр. 2 (1958): стр. 184–186, под називом „Роботи“. Милосав Тешић је циклус преименовао и придружио му још једну Винаверову песму паралелне тематике (Тешић 2005: 127).

тим, у целини проблематизује стваралачки чин и отпор механизованом или роботизованом изразу, којем песник не жели да подлегне (Тешић М. 2005: 127–129). На то се може надовезати мишљење да се у Винаверовом циклусу не ради само о отпору механизованом песничком изразу већ о отпору целокупном механизованом начину живота, мишљења и делања. Песништво, уметничко стварање више је начин живота него техничка дилема, сложили бисмо се са уобичајеним винаверовским, али не нужно и Винаверовим мишљењем.

Повлашћеност песничког чина који увек надилази рационално, мистичко сједињење са целином постојања или космизам представља Винаверово, а додајмо у краткој дигресији – и Вукадиновићево – поетичко начело. То је уједно и начело за које се боре субјекти у Винаверовом циклусу, представљени као роботи у потрази за духовном и хуманом егзистенцијом. Песнички чин би, према томе, требало да буде ослобађање човека од материјалних и друштвених услова, који га своде на рационалну апаратуру, на технички чинилац или машину:

Усталити усмер веђа
Размер свести, грудобран,
Што лукова потез вређа
Угломером поуздан

(„Робот неотклон“)

Таквим покушајима супротставља се колектив робота опомињући на њихову узалудност и неоправданост:⁴

4 Ретко би који приступ био захтевнији и потребнији у случају овог Винаверовог циклуса, па и читаве Винаверове поезије, него помало старинска метода тумачења „ред по ред“.

Од нас бежиш: куд, у које
Неслућене обухвате?
Ком победу да изроје,
Догођене сне одврате?

(„Други робот“)

Винаверова поезија, како примећује Павловић, местимице садржи мотиве и поступке карактеристичне за жанр научне фантастике (Павловић 2000: 263). На први поглед, рекли бисмо да називи Винаверових песама као што су *Први робоџи*, *Други робоџи*, и томе слично, услед тога резултују нехотичном аутопародијом. Уколико се ствар дубље промисли, могла би се можда и са више права повући паралела Винаверовог циклуса са Миљковићевим циклусом „Критика поезије“, или са Раичковићевом збирком *Пролази реком лађа*. Винаверова аутоиронија не мора на сваком месту бити естетски проблематична, па чак и када иде дотле да у поезију уводи елементе стране песничком изразу, попут језика научне фантастике. Она не мора сведочити о искушењу озбиљности колико о искушењима позног модернизма. Реч је о сумњи у песнички чин доведеној до цинизма, али о сумњи из које ипак настаје нова песма (Лалић 1997: 214–218).

Тумачење Винаверовог циклуса могло би почети од чињенице да стихове у њему певају роботи, повремено баш колектив работа који треба напустити. Винаверов циклус не поставља, дакле, само

Нема посебног ефекта цитирати Винаверове песме о роботима изван таквог методолошког оквира, коме зато планирамо да посветимо посебну публикацију. Неколики наведени стихови из циклуса добро илуструју језичке и семантичке тешкоће и последице у дијалогу колектива и побуњених работа.

питање о могућности поезије у техницистичком друштву. Можда је прави изазов који се у њему крије Винаверов покушај да се концептуализује поезија која би такав поредак изразила на једини аутентичан начин. Другим речима, како би, ако би могле, и којим би језиком певале машине?

Не треба да нас изненади што је сличне дилеме изразио и аутор о коме овде говоримо, чији стихови, попут Винаверових, неретко могу подсетити читаоца на својеврстан бинарни језик, састављен из елементарних кодова или морфостилема. Вукадиновић у својим стиховима заиста често активира бинарне опозиције, у чему се с правом види и један од доказа за њихову укорењеност у мит (Милановић 2001: 71–82).

Можда нам је, штавише, сам Алек Вукадиновић оставио могућност таквог разумевања фактуре сопственог песничког језика. Вукадиновић језику своје песме посвећује велику пажњу и намењује му повлашћену, готово месијанску улогу (Делић 2001). Овом приликом указали бисмо на језички неутралну, али програмски значајну Вукадиновићеву песму, са индикативним насловом „Критика машине“ (Вукадиновић 2007: 61):

Она са својим тамним шапама
Долази на праг куће твоје
Та животиња кућна, тамна
Крвари тешко у дубини
И док у теби твој лед ради
Машина што смрт убрзава
Она испушта звуке разне
Уздахе дуге, крике тешке
Мракове кућних роморења

Једном то биће твоја песма
Ући ће у твоју мелодију
Јер прошиклаће, вратиће се
После бесане ноћи ловца
Дах твоје свеже животиње
Говори куће слепа страна

Могу се, већ у први мах, понудити дијаметрално различите интерпретације Вукадиновиће-ве песме. Према транспарентном и очекиваном тумачењу, човека ће из његовог станишта изгнати машине као што је он изловио животиње. Техничка цивилизација прогнаће природни и хумани свет и оставити га попут рањене звери. Према другом тумачењу, на коме ћемо се задржати, туробан улазак рањене и прогоњене звери представљао би заправо банално уношење нове машине у кућу. Смисао песме је у сваком случају затамњен. Да ли је лов на машину метафора за човеков покушај да заплени њене продуктивне моћи? Је ли савремени човек у лову на техничке погодности у суштини једнако примитиван и агресиван као и некада? Нисмо сигурни треба ли се осмелити на суд да, заједно са критиком машине, Вукадиновић спроводи једнако оштру критику човека.

За разлику од Винавера, који опасност по човека види у претераној рационализацији и аутоматизацији света, Вукадиновић испод техницистичке фасаде назире бујање примитивних и неосвешћених, животињски ирационалних нагона. Анимализација машине и њеног односа са човеком, уколико до ње заиста долази, представљала би посебно убедљиву и можда најбољу песничку слику у овом

тексту. Роморење кућних машина и уређаја у тишини ноћи тада би могло личити на крике и уздахе некакве хтонске животиње, која чека свој тренутак.

Људска, али и поетичка драма која из тог агонистиче, специфична дијалектика тог сукоба, приближавају Вукадиновићеве напоре Винаверовим. У једном тренутку, упозорава у својој песми Вукадиновић, када смогне довољно снаге, машина ће сасвим овладати човековим светом, штавише и самом песмом. Крици и јауци рањене животиње ући ће у песничку мелодију, стопити се са њом, чиме ће се обрнути и улоге прогонитеља и прогоњене жртве. Профетско и злослутно слепило простора куће из ког се оглашава таква порука подвлачи апокалиптичку визију будућности. Речима Алека Вукадиновића, машина не доноси бољи живот, него *убрзава смрт*. Ма како протумачили симболику животиње у песми, машина што убрзава смрт непријатно подсећа на откуцаје људског срца, а људски субјект коме се Вукадиновић обраћа изједначава се на тај начин са механизмом.

Можда би суштину Винаверове и Вукадиновићеве поетике требало тражити баш тамо одакле нас оба песника толико одвраћају – у односу према питању технике, и то у двоструком смислу техницистичког начина мишљења и представљања света, са једне стране, и реалне апликације технике песничког заната, са друге.⁵ Аутопоетички тренутак у коме се глас песничког субјекта поистовећује са

5 Док се Винавер читаваго живота противио редукацији човека на механичке принципе и пуку функционалност, Вукадиновић, на сличан начин, у „фактицитету постојања“ види највећег непријатеља хуманости (Вукадиновић 1996: 9).

гласом робота или машине, посматран као судбина од које се отима, или као судбина која неумитно наилази, вредно је сведочанство о заједничким, али не и идентичним поетичким претпоставкама двају песника. Вукадиновићева песма машине која ће *једном* постати песникова већ се остварила у Винаверовој поезији, у позном карикатуралном циклусу посвећеном роботима.

Миодраг Павловић није био сигуран у судбину Винаверове поезије у будућности, барем не онолико колико ми делујемо сигурни у судбину поезије Алека Вукадиновића. Винаверов књижевноисторијски успех, Павловићевим речима, зависиће од слуха народа за мелодију сопственог језика. И то је тачно, уз наду да тачност није све што нам преостаје. Колико смо данас отворени за оно друго и неочекивано Павловићево поређење звучности Винаверовог стиха са електронском музиком (Павловић 2000: 263)? Да ли смо спремни да из такве перспективе сагледамо ресемантизацију геометријских и математичких мотива у Вукадиновићевом песништву?

Можда је духу савременог доба ближа могућност да судбина Винаверовог и Вукадиновићевог песништва неће толико зависити од предачке мелодије, чијим су извориштима покушали да нас врате, колико од успеха напора да се модерним језиком технике изразе расположења и осећаји који такав медијум надилазе. Винаверовска линија у развоју српског песништва, поред регресије у древне слојеве традиције, зато поседује инхерентну поетичку прогресивност (Тешић Г. 1998: 15–71).

Станислав Винавер оставио нам је у наслеђе контроверзне, али и ванредне примере ове прогресивности. Алек Вукадиновић поново је покренуо питање праве мере у којој та прогресивност може постати песничка. На тај начин, размишљање о *јенеричком*, а не само фолклорном изразу постаје последњи изазов и мерило за процењивање вредности ове песничке линије, са сталним опрезом према разликама и нијансама у процењивању опуса њених представника.

Извори

Винавер 2005: Станислав Винавер, *Звучни преглед*. [Милосав Тешић, прир.]. Београд: Чигоја штампа.

Вукадиновић 2007: Алек Вукадиновић, *Књија јрсијенова: изабране и нове јесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.

Литература

Вукадиновић 1996: Алек Вукадиновић, „Туроб-време и два крила“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 9–10.

Делић 2001: Јован Делић, „Ружа језика: о пјесништву и поетици Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић, јесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 41–52.

- Јовановић 1994:** Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне њесничке осећајности*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Лалић 1997:** Иван В. Лалић, „Искушење лирског певања“. У: *О поезији: Критика и дело. О поезији дванаест њесника. Остали есеји и разговори*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 214–218.
- Милановић 2001:** Александар Милановић, „Боравишта јаких речи: митски простор у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић, њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 71–82.
- Павловић 2000:** Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера“. У: *Есеји о српским њесницима*. Београд: Просвета, 251–278.
- Симовић 2001а:** Љубомир Симовић, „О једној грани српског симболизма“. У: *Дуило дно: есеји о српским њесницима, о комедијама Сџерије и Нушића и о Животу и прикљученијима Досиџејевим*. Београд: Стубови културе, 274–280.
- Симовић 2001б:** Љубомир Симовић, „Басме Алека Вукадиновића“. У: *Дуило дно: есеји о српским њесницима, о комедијама Сџерије и Нушића и о Животу и прикљученијима Досиџејевим*. Београд: Стубови културе, 415–419.
- Тешић Г. 1998:** Гојко Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера: прилози за монографију*, св. 1. Београд: Просвета.
- Тешић М. 2005:** Милосав Тешић, „Шумна мисао Станислава Винавера“. У: *Станислав Винавер. Звучни ѡредео*. [Милосав Тешић, прир.]. Београд: Чигоја штампа, 113–135.
- Христић 1994:** Јован Христић, „Станислав Винавер или искушење озбиљног“. У: *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 57–72.

Шеатовић Димитријевић 2008: Светлана Шеатовић Димитријевић, „Кружно време у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића. Десанкини мајски разговори, Београд 14. маја 2007.* [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 53–60.

Branko Vraneš

ALEK VUKADINOVIĆ OR THE TEMPTATION OF SERIOUSNESS

Summary

We wish to point out, by creating a link with Jovan Hristić's famous essay "Stanislav Vinaver or the Temptation of Seriousness", the poetic relationship between Vinaver's and Alek Vukadinović's poetry, their shared importance of verbal reality and verse melody, but we shall also attempt to deal, once more, with the metaphysical, semantic and linguistic results of that line in the development of Serbian poetry. That is why this examination also represents a critical re-evaluation of the methodological standpoint held by Hristić and others. In Vukadinović's and Vinaver's poetry (especially Vinaver's late works, such as the cycle on *robots*), besides the heritage of the ancestor's melody, we must also recognise the language of contemporary technology and inherent poetic progressivity. That way, reflection on the *generic*, and not merely the *folklore* expression, becomes the last challenge and criterion for the evaluation of this line of poetry, including constant cautiousness concerning differences and nuances when evaluating the works of its representatives.

Зорана Ојачић

Универзитет у Београду, Учитељски факултет у Београду
zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

ПРИГУШЕНЕ БОЈЕ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: У својој поезији Алек Вукадиновић тежи ослобођењу од предметне стварности и поезији наговештаја. У раду указујемо на сродност са апстрактним сликарством – Вукадиновић познаје однос савремених сликара према синтакси боје и њеним хармонским односима. Ова веза није случајна, будући да супрематисти сликање виде као филозофско мишљење, изражавање идеје и емоције, а не предметне стварности. (Па и један од важних симбола Вукадиновићевог песничког опуса, ружа, заснива се на хармонији златног пресека.)

Симболика боја изражава се дурском и молском валерском скалом, а Вукадиновићева поезија карактеристична је по пригушеним тоновима, коришћењу светлосних ефеката, односно ниској молској скали. У раду указујемо на који начин се мењала употреба боја и валерских акорда у Вукадиновићевој поезији кроз песничке етапе.

Збирка *Песнички ашље* (2005) представља својеврстан омаж сликарству, уметности уопште, месту и улози уметника. Такође, реч је о песмама у којима се промишља пролазност. Повлашћену улогу у овој збирци има швајцарски сликар Паул Кле. Песма „Ноћно озарје“ заснована је на призивању симболике Клеове слике *Анђеол смрти*.

Кључне речи: симболика боја, веза са апстрактним сликарством, синестезија, златни пресек, Паул Кле, молски валерски кључ, хроматска скала, светлост, црна, модра, златна боја.

*Улога боје у поезији Алека Вукадиновића и
нефигуративном сликарству*

У савременој уметности боја престаје да буде физичко својство; одвојивши се од предметне стварности, она постаје симбол идеје и емоције исказане у уметничком делу. „Сликарство – то је боја; она је усађена у наш организам. Њене експлозије су велике и захтевне. Мој нервни систем је њима обојен. Мој мозак гори од њихове боје. Али здрав разум је угњетавао боју, потчињавао је себи“ (Маљевић 2003а: 108). На сличан начин боју доживљава и Алек Вукадиновић, савремени песник који тежи симболизацији песничког исказа.¹ Апстракција је, по Вукадиновићевом мишљењу, логичан пут изражавања савременог уметника: „У древним, архаичним временима, апстракција је основни језик, као што је данас, у 20. веку, она код своје куће. У оба ова времена она је магична, острашћена, пуна чаровитости“ (Вукадиновић 1998б:

1 То су, уосталом, учили и бројни тумачи поезије Алека Вукадиновића: А. Јовановић (1994, 1998, 2001), Ј. Делић (2001), Р. Микић (1996, 2003) и др., а Б. Јовић има текст посвећен управо бојама и геометријским облицима, односно вези песништва са нефигуративним сликарством („Улога боја у песничкој геометрији А. Вукадиновића“, 2001: 91–100).

Немиметичност у уметничком делу подразумева примену бројних и разноврсних поступака, али ћемо се због обима рада усредсредити на улогу и значење боје.

7). Исто тврди и Казимир Маљевић, сликар супрематиста: „Конкретно је прехрамбено, апстрактно је уметност. [...] Беспредметна уметност је уметност чистих осећања – духовно осећање које не робује предметној стварности“ (Maļjevič 2003c: 148–149).

Није случајно поређење ликовне уметности и поезије Алека Вукадиновића. Осим чињенице да песника инспиришу одређене ликовне праксе, очигледна је и поетичка сродност са немиметичким сликарством. Вукадиновићева поезија „није лака за читање и разумевање“ (Микић 2003: IX); њу карактерише редуција песничког исказа, тежња ка апстракцији, „претварање лирског текста у простор у коме читаочеве асоцијације слободно круже у настојању да конкретизују наговештаје и смисаоне сугестије“ (VIII). За савремене сликаре које Вукадиновић цени форма је пуко средство за изражавање метафизичког.² У једном интервјуу песник и експлицитно истиче везу своје поезије и нефигуративног сликарства:

На мене је, нпр., морам признати, *оставило јак ушњицај, и много деловало*, европско апстрактно сликарство, својом модерном и острашћеном магијом. Поједини делови моје поезије већ су упоређивани са сликарима супрематистима, али су на мене *изузети-*

2 „Уметност се кретала ка потпуној беспредметности. Уметник се ослободио свих идеја и ликова и представа, као и предмета који из њих настају... таква је филозофија супрематизма, која Уметност доводи до себе саме – то јест до уметности као такве, која свет не посматра већ осећа – до осећања и осећаја света, а не до његовог сазнавања и опипавања... беспредметност Уметности јесте Уметност чистих осећања, то је млеко без боце које само по себи живи у свом облику, има свој живот и не зависи од форме боце, која никако не изражава његову суштину и осећања укуса!“ (Maļjevič 2003c: 153–155).

но мајично деловали и сликари као: Паул Кле, Мунк, Миро, Де Кирико, и још неки (Вукадиновић 1998б: 7, подвукла З. О.).

Припадници супрематизма свој покрет одређивали су као „филозофски бојени систем“ мишљења, у коме уметничко дело треба да изражава самосвојну визију уметника наместо подражавања физичког света (Maljević 2003b: 125). Иако се превасходно спомиње поетичка сродност са супрематистима, Вукадиновић заправо мисли на апстрактно сликарство у ширем смислу, пошто сликари које помиње у овом интервјуу припадају различитим ликовним поетикама. На пример, поменути Де Кирико, Хуан Миро, Паул Кле посматрачу не нуде кључ за разумевање дела, а разгонетање је додатно отежано размимоилажењем између представљених предмета и енигматичних наслова слика. Песничке слике Алека Вукадиновића карактерише исти поступак.

Тачка у којој се спаја Вукадиновићево песничтво са савременим сликарима и теоретичарима – као и са симболистичком традицијом – јесте и разумевање синестезије као саставног чиниоца уметности. Песник наводи да своје песме доживљава као *боје-мелодије*, симболе „зрачних [светлост је у Вукадиновићевој поезији еманација духовног; нап. З. О.] монада“³. Овакво аутопоетичко одређење

3 „Своје песме сам увек видео као боје или мелодије (или као боје-мелодије), као зрачне монаде, иза којих увек стоји једна иста срж духовног јаства, које управо кроз њих, те боје-мелодије, кроз њихова исјавања, показује своја бројна лица, себе саму, неисцрпне облике своје истости, своју бит и ентелехију“ (Вукадиновић 2003: 167).

непосредно се наслања на симболистичку теорију обојеног звука („У случајевима *audition coloreé* или обојеног слуха, човек ће видети боје када чује звукове, нарочито музику“, Арнхајм 1985: 93). Уосталом, Арнолд Шенберг и Василиј Кандински залагали су се за синестетску везу хроматских и звучних акорда, а о вези звука и хроматских поља Шенберг пише у својој *Расјрави о хармонији* (према: Арнхајм 1971; Аноша и др. 1998; Gage 1999). Склоност синестезији наглашава и Вукадиновићев омиљени сликар Паул Кле: „Све ме више привлаче паралеле између музике и сликарске активности“ (Кле 2004: 160).

*Поезија најовешњаја:
ниска молска валерска скала*

У домену боја, однос према светлости има првенство над свим осталим.

Мишел Пастуро

Савремена теорија уметности проучава *синтаксу боја* (Арнхајмов израз) уз помоћ термина који се превасходно везују за музичку уметност: хармонски кључ, дурска и молска скала, валерски акорд и сл. И као што, по Шенбергу, тонска лествица може да послужи као композиторова „палета“ (Шенберг, према: Арнхајм 1971: 311), на исти начин валерска скала може се изразити музичким терминима. Својство боје је троструко: она поседује нијансу (тон), zasiћеност (степен чистоте) и валер (светлину), при чему се светлина и zasiћеност боје одређују степенима лествице. Пошто разлике међу бојама зависе више од светлине него од

тона (види: Graves 1951; Арнхајм 1971; Митровић 1990; Gage 1999), сматра се да се применом специфичне валерске скале постижу одређена осећања и даје тон уметничком делу. Тако је, нпр., подлога Рембрантових слика тамна, пошто би се сва њихова драматичност изгубила у вишим валерским тоновима. Дела која у својим решењима користе велики распон боја, од најсветлије до најтамније, припадају тзв. *гурском валерском кључу* (валерска скала 1–9). Такве су, на пример, Каравађове слике, у којима оштар усмерени зрак светлости пресеца доминантну тамну површину слике. Супротан ефекат постиже се *молским валерским кључем*, који се односи на дела заснована на малом распону тонова (четири до пет тонова), при чему један тон доминира, на његовој површини организују се односи осталих валера (Graves 1951; Митровић 1990). Због јако израженог светлосног контраста *гурски* валерски кључеви су звонки, оштри, драматични, док су *молски* мукли, дискретнији, мекани, нежни. Такође, молски кључ може бити дубок (прва половина валерске скале, која почиње од најтамније боје), средњи (валери 3–7) и висок (валери 4–9) – на пример, слике Паула Клеа или Ренеа Магрита претежно су у високом молском кључу (Graves 1951; Митровић 1990). Својим суодношавањем боје успостављају хармонијске или контрапунктне односе којима се даље гради уметничка визија.

Пошто смо установили да Алек Вукадиновић познаје и уважава однос савремених сликара према синтакси боје и њеним хармонским односима, покушаћемо да покажемо и начине којима он до-

чарава одређена расположења применом различитих валерских лествица у својим песмама. Када у целини говоримо о симболици боја у поезији Алека Вукадиновића, а она се мења у зависности од песничке етапе, за њу је карактеристична претежна пригушеност тонова – односно молска валерска скала. Често цитирани запис „Пред једним приказом“ пружа парадигму песниковог уметничког доживљаја. Наиме, мешање светлости, одсјаја и боја на једној стакленој посуди у излогу продавнице на Теразијама песник је доживео као „исијавање“ бића које се открива у бескрајним наговештајима, вид бескраја (Вукадиновић 2003: 166). Поетски глас инсистира да је реч о *пригушеним* и *пайинизираним*, дакле ниским валерским тоновима слабе засићености, а не о светлим и јарким бојама. Он наводи нијансе које очигледно спадају у његов лични хроматски спектар, а свака боја садржи одреднице којима се пригушује засићеност („затворена“, „пригушена“, „тамна“, „засенчена“): љубичаста (која се притом оксиморонски одређује као „ултра“, у значењу „интензивна“ и „затворена“), затим плавозелена и боја старог злата. Одмах затим, боје које је навео као симболе уметничког доживљаја непосредно везује за хроматски спектар конкретних песама и збирки:

Одмах сам се сетио пригушеног спектра своје поезије, **пригушено љубичастих**, затамњених боја *Поноћних чаровања*, *Коловратиша*, *Пејзажа куће*, *Лампе и ноћи*, које су се мешале са **бојама старог злата**, као у песмама *Ружа језика*, *Слово Григорија Дијака* (и читавог низа песама из књига „Кућа и гост“ и „Ружа језика“) – преко **затамњених**, **плавокандиластих**

боја из „Трагом плена“ (*Ловчев сан, Вечна слика, и др.*), до **загаситих, сивотамних зрачења** „Куће најтиших слика“ (Вукадиновић 2003: 166–167; подвукла З. О.).⁴

Ово самоодређење представља добар оријентир у маркирању хроматских фаза Вукадиновићеве поезије.

Типичан пејзаж Вукадиновићевог поетског света јесте онај ноћни, у ниском молском кључу – макар у збиркама објављеним до краја осамдесетих година 20. века (*Кућа и јосић, Трајом јлена и коменшари, Далеки укућани, Поноћна чаровања, Укршћени знаци*, па и *Бајка кућне слике* с почетка деведесетих). Ноћ карактеришу слаба, пригушена осветљеност и теже видљив, а самим тим тајанствен, чаролијски, ирационалан ноћни пејзаж, удаљен од свакодневног „плаветнила буке“, како песнички глас именује дан и дневну ужурбаност. Ноћ је и доба кад утихну звуци, те се и тишина уводи као саставни део песничке слике. У таквом окружењу чула се изоштравају и постају осетљива на чаролијске гласе и једва видљиве одсјаје светлости. „Осветљење ствара један заједнички основни слој из кога предмети, или делови предмета, израћају као из неког тамног језера да би тек помоћу светлости добили своју егзистенцију“ (Арнхајм 1971: 291–292). Дакле, максималним сужавањем видљи-

4 „Те песме, ти зраци – оне су у првом реду мелодије и боје, а ипак кроз њих струји сва моја духовна суштина... Песма се најпре доживљава као мелодија... а одмах затим као песма-значење, песма-слика, односно праслика, архетипска ситуација итд.“ (Вукадиновић 1997: 143). Видљива је сличност са филозофијом супрематизма, што увиђамо из Маљевичевих програмских исказа: „[...] боје међу собом ипак образују неухватљиве спојеве, границе, оне су само негде у центру испољене у чисту боју, чине форму интеграције“ (Маљевић 2003с: 147).

вости и звука обликује се песнички свет изван оквира видљивог, па и изван стварносне равни. Омогућавањем продора надстварног, тајанственог, креирањем фантазмагоричних поетских слика песник остварује своју усредсређеност на метафизичко, на свет идеја. Управо томе тежи и Кле: „Основа није светлост већ ноћ; енергија је оно што осветљава, потврђује след ствари у природи“ (Кле 2004: 157).

Занимљиво је да се као боја ноћи готово и не помиње црна (која у Вукадиновићевој поезији најчешће носи негативну семантику: она је *шуроб-боја*, боја зла).⁵ Ноћ је у овим песмама доба (*ноћној*) *видеоца*, усредсређивања, ослушкивања и проницања у Сушт. Стога се она означава као тамна, модра, љубичаста – ретко као црна – управо онако како то и сам песник сведочи у наводу о хроматском спектру својих песама. Тамноплава, односно пригушено љубичаста јесте боја пејзажа са ког гасну боје. Присуство љубичасте у ноћном пејзажу упућује нас и на непосредно песничко наслеђе, на симболизам и Дучићеву песму „Акорди“, у којој се, да се подсетимо, пева о шуштању звезда у *мирној љубичастој* ноћи. И остали елементи ове Дучићеве песме – шумор природе, ослушкивање језика Бића и шапата ствари, синестетичке слике – указују на Вукадиновићево наслањање на поетику симболизма.

Пригушена љубичаста доводи се у везу с небеским сводом на ком се мешају дневна и ноћна

5 О сјајности црне говоре теоретичари уметности: „Иако је црна боја таме, постоје 'сјајне' црне, то јест црне које светле..., које су светлије од тамног“ (Пастуро 2010: 24). И Паул Кле црну доживљава као енергетску, а не негацијску боју: „Крећем се по подручју црне енергије“ (Кле 2004: 158).

светлост. Симбол обојене ноћи представља се симболичким мотивом љубичице: „нит за брег тоне љубичица“ („Коловрат“), „Потону за брег љубичица“ („Поноћна чаровања“), „О најлепша је у сну љубичица“ („Биљна чарања“). У два наврата љубичица се везује за силуету тамног пса: у песми „Лампа и ноћ“ пас се изједначава са *црном* љубичицом („и пас, црна љубичица / поред прага куће тамне“), а у другом делу песме „Ритмови с орловима“ пси су *модри* (не црни), и тежиште именичке синтагме премештено је на љубичицу која им *иријага* („модрих паса љубичице“), чиме се песма додатно отежава за разумевање. У песми „Лампа и ноћ“ пас се налази *и пред кућним ирајом* и представља јасан хтонски симбол претка, заштитника куће који чува укућане од авети⁶. Модре силуете паса у другој песми су у *даљини*, на обронцима брега, контрастно постављене на белу, лунарно ахроматску падину „ноћног снега“, и асоцијативно су повезане са успоменама: „У белини ноћног снега / модрих паса љубичице / у смирају преко брега // успомене звезда жута“.

Никола Милошевић с правом истиче како је Вукадиновић „мајстор визуелних ефеката“, које постиже „тананим спојевима светлости и сенке“, и напомиње како га ова поезија асоцира на слике Жоржа де ла Тура (Милошевић 1974: 560). Светлост на Де ла Туровим сликама не потиче од природног извора, већ је ограничена на одсјај свеће, лампе или кандила који пада на насликане ликове или објекте – управо налик мотивима Вукадиновићевих

6 „Ведро, чиста авет лица / утишане стазе пламне / и пас, црна љубичица / поред прага куће тамне“ („Лампа и ноћ“).

песама. Пригушено осветљење у песмама потиче из више извора, у зависности да ли се пева о простору куће⁷ или простору ван куће, који се најчешће односи на поље/пропланак, шуму и обресе планинских врхова на хоризонту.

Утисак да предмети или бића сами исијавају светлост, оно што је заправо централна библијска тема, „светлост која је постала материја“ (Арнхајм 1971: 289), постиже се на два начина: постављен на знатно тамнију подлогу, објект који је таман делује светлије⁸. То значи: уколико се предмету да виши степен светлости од онога који му припада у неком одређеном контексту, он добија својство блиставости.⁹ Због тога светлост која се помаља

7 Вишеструку симболику куће као једног од кључних симбола поезије Алека Вукадиновића тумаче многи тумачи, а као најисцрпније навешћемо оно Александра Јовановића: „Кућа је свакако један од средишних, можда и средишни симбол у поезији Алека Вукадиновића. По своме склопу, [...] она је вишевалентна [...] Ипак, може се рећи: кућа је човеково станиште, али и духовно уточиште, упоришна тачка од које се полази и којој се враћа, крај сваког трагања и његов почетак. По много чему, кућа је слика човекове двоструке укоренености, у природу и културу, средиште што уједињује његова разнолика хтења и напоре. Кућа је, у исти мах, кућа бића и духовни завичај, наспрам шуме као дивље и отворене могућности [...] У кући је садржан и временски принцип повезивања: преко ње су садашњи укућани у дослуху са прецима и потомцима“ (Јовановић 1998: 16).

8 „Предмет постаје блистав не само захваљујући својој апсолутној светлини већ постављањем у знатно мање осветљено окружење“; „до тајанственог сијања прилично тамних предмета долази када се они ставе у још тамнију околину. Штавише, блиставост настаје када се светлина не опажа као дејство осветљења“ (Арнхајм 1971: 289).

9 Наводећи Рембрантов поступак којим остварује ужарену блиставост, Арнхајм показује како се предмети који нису осветљени приказују као да из њих исијава светлост. „Предмете

из поетских ноћних пејзажа не припада високим валерским тоновима (и, самим тим, песме нису у дурском кључу), већ се само на позадини тамне ноћи доживљава као блистава, а допунским одредницама вредносно разумева као топла и присна.

Осветљење унутар и изван кућног простора значењски је различито, а сама осветљеност куће разликује се у односу на то да ли се кућа посматра изнутра или споља. Светлост унутар куће јесте светлост бића, светлост душе предака¹⁰; стога је по правилу топла, интимна, обасјава простор (а кућа је, да се послужимо Хајдегеровим тумачењем – на које се позива и сам Вукадиновић – симбол бића, те, по Хајдегеру, *бӣтти* значи *с̄т̄анова̄тти*, а *̄иесниш̄т̄иво* је основни суштински вид *̄иос̄т̄оја̄ња/с̄т̄анова̄ња*¹¹). „И у мом срцу поче ето / сунце ко зна кад започето“; „Унутар куће сјатиле се слике среће, / снага боје залазеће“ („Пејзаж куће 2“); „чудесан пејзаж благим сија сјајем“ („У крају куће госта крај“). Уснули укућани исијавају топлу златну светлост: „Један једини зрак у души / целу ноћ кућу обасјава“ („Кућни покој“).

човек види како пасивно примају деловање неке спољашње силе, али у исти мах они и сами постају светлосни извори, који активно зраче енергију“ (Арнхајм 1971: 289).

10 „Гости су негде, како рекосмо, понајпре душе предака, а негде се могу, по неким особинама, препознати и као анђеоска војска, тихи посетиоци из хришћанске трансценденције“ (Хамовић 2001: 113).

11 „Певање је оно што нам заправо допушта да станујемо, у значењу бивствујемо, постојимо. [...] Поетско стварање је основна моћ човекова становања па је језик назван 'кућом бића'“ (Хајдегер 1982: 151, 168). О сродности са Хајдегеровим схватањем поезије као куће бића говори и Радојчић (2001: 67–68).

Лунарна светлост по правилу се одређује као онострана, ирационална; она служи да појача тајанственост поетске атмосфере. У Вукадиновићевим збиркама објављеним до краја осамдесетих година приказује се двојако. Један од њених видова је златна, тј. она која *злати* врата куће: „Ту стоје врата саздана од злата / ту стоје врата да их месец греје“ („Кућа немогућа“). Млади Месец (*лисѝ* Месеца у „Кући и госту“) или рани Месец (у „Души сећања“) осветљавају уснуле укућане. Лунарној светлости у истој семантици придружује се и светлост звезда, које дају топло осветљење: „целе ноћи гора гори“; „Звезда је узаврела“ („Кућа и кров“); „На млечној стази без крова и ушћа / Расла ми роса крај звездане леје“ („Кућа немогућа“). Када изостане вредносно позитивна светлост месечине и звезданог неба, у песмама се јавља ахроматска бела, „бледа“ и „бистра“ светлост, која појачава оностраност ноћних пејзажа: „бели цвет поноћи“ у „Коловрату“ знак је оностраног света; „Час света је бледи“, „жишка тиха, бледа“ у „Вратима неповрата“; „Белина ноћног снега“ у „Ритмовима с орловима 2“ истиче контрастну *модру* боју ноћног пејзажа: „Ноћу модри урлик цвета / по горама што се гусне / модре стазе у врх света...“.

За разлику од поменутих циклуса, у песмама деведесетих хроматска слика обрће се у ахроматску. Наступило је – истиче песнички субјекат – „Време зла и Време мрака“; „Зло доба Опште студи“ („У невреме“), „време зла најгорега“ („Зимско јутро, 24. јануара 1987“), „гавран-доба“ (како се именује трећа *Књиѝа ѝрсѝенова*, а песме о којима

говоримо одређују се као *ајокалијџичке*). Слика чаролијске ноћи пуне тајанствених сагласја ишче-зава у потпуности („ни жишка неба, нит кап зоре“ – „Песников ламент“) и претвара се у „ноћно туробје“. А такво страшно, демонско време изражава се преовладавањем таме: „Стравично постојање ствари до којих наша чула не допиру, а оне ипак на нас врше снажан утисак, представља се помоћу тмине“ (Арнхајм 1971: 292). У овој песничкој етапи фреквентни су изрази којима се појачава дистопијска слика света – *мрачно, џамно, џмурно, џуно мрака, џрак, џуроб, вран, џамни џам* и сл.; као и „негативна имена, имена-негације („невреме“, „Небог, „Немушт“, „нетрај“, нетраг““ (Микић 2003: XXV). Тама се шири изван својих уобичајених зона, на дневну светлост (у првом зраку јутра пламти „грактај мрака“, па дан постаје „вран“ – „Новембарска, 93.“). Чак и мрак сам по себи није довољно упечатљив да изрази зла времена, па га песнички глас градира као „најцрњи“ и умножава: „мрак у мраку“ („Знаци времена“); „тамни там“ („Морни ромор“). Допунска негативна семантизација таме постиже се митском симболиком: мрак се одређује као „глув“ (тишина је симбол уклетог, оностраног простора¹²) и део подземног света („потонули“): „потонули глуви мрак“ у „Песниковом ламенту“. „Отуда се Вукадиновићева поезија и наслања на ону фолклорно-митолошку подлогу чији је основни симбол тамни вилајет, односно простор у коме је кретање кружно, у коме нема успињања, већ само силаска“ (Микић 1996: 27). Општи пад је, чини се,

12 Главна „одлика митолошке планине где се тера нечиста сила јесте одсуство гласа“ (Раденковић 1986: 79).

бескoначан, краја му нема, а зло добија свој *шам-ни* обрис: песнички глас га опажа као бога Таме, и тако му се обраћа: „Од Небога – у там ниже / у шта се то тaме стиже“ („Знаци времена“). Символ је апокалиптичног времена гавран, устаљени весник смрти. Из тог разлога атрибути везани за гаврана постају корен из ког се гранају бројни метафорични изрази: „Туроб-јутро / грак до грака / и чвор дрво / пуно мрака“, „гавран препун / мрачне осе“, „гавран-зима / вран-крилима“ („Гавран-дрво“) и сл.

Карактеристике подземног пренете су на горњи, овоземаљски свет, који се опажа као разграђен и пуст („пустош свет“; „унезверена даљина“), очишћен од сваке топлине и људскости („леден поље / пуно страха“ – „Гавран-поље“). Символика куће *бића* такође је радикално измењена; њену унутарњу обасјаност сменила је тмина („Потоње време“); она постаје паралисана, затворена у саму себе („Тај кућни квадрат окружен самим собом“ – „То је тај пејзаж“; „утонула у своју далеку садржину“ – „P.S.“). Невоље *кућној домаћина* јесу велике; појединац је испуњен ужасом (прогутала су га „уста страха“), горчином, „тамном немоћи“. *Злашћини* сан постаје *мрачан*. И анђеоски *јосић* једнако је обеснажен, у клопци („не знају крила пут до зоре“ – „Потоње време“).

Песничка ситуација се значајно мења у песмама циклуса „Златно плаво – Хиландарски типик“ из *Божјеј теомејира* и у песмама последњег циклуса *Књије ирсиенова* (насталим после 2000. године). Измена хроматске скале, односно повратак боја, условљен је предметом певања: пошто су мотиви

средњовековни манастири, симболи српског духовног простора, и Немањићи, њихови ктитори, природно је и хроматско позивање на боје византијског фреско-сликарства, плаву и златну, као на боје којима се означава сјај непролазног света. „Византијска слика [...] тежи да буде прозор у небески и теофанијски свет. Она је присуство и има статус суштинског“ (Велманс 2007: 101). Својим мотивима и нарочито симболиком боја овај Вукадиновићев циклус вишеструко је сродан Попиној *Усправној земљи*, пре свега песмама „Манасија“ и „Каленић“¹³. Свет непролазног, коме припадају Свети Сава и Свети Симеон, обасјан је *златним* сјајем („сав обасјан златним снима“, „сја у златној васељени“; „Златна јава“, „златно слово“), смештен у горњу, небеску сферу („Ал сад горе сред Плавине“; „плави гром“ – „Слово Светог Саве“; „златно плаво / бело плаво“ – „Свети Симеон на небу“); окружују га *бела* анђеоска крила („С небесима на крилима / сам с белим анђелима“ – „Слово Светог Саве“).¹⁴

И песме из циклуса „Свето поље“ садрже добро познате мотиве и хроматску скалу прве песничке етапе: повратак златне светлости, топлог сјаја душе унутар куће („кућо сушта душо тамних обасјаја / још ти сја у тмини ватра вечно млада“), и ноћног

13 Јовановић у песнички низ Попа – Вукадиновић укључује и песму „Ариљски анђео“, односно прозни запис „Анђео на зиду“ Бранка Миљковића, указујући на Вукадиновићев „дијалог са традицијом“ и сродност са српском поезијом крајем педесетих и почетком шездесетих година (Јовановић 2001: 132–133).

14 Симболику боја у песмама овога циклуса детаљно тумачи Јовановић (2001).

пејзажа који се „зари“ („Пејзаж ноћне зоре дома пејзаж стари“). У „Пиети“ из 2002. године мрак је изнова „благ“ и „обасјан“, стаза се „мрешка“ и „зари“, а чарна гора „трепти“. Специфичност песме „Родно знамење“ јесте чињеница да је „домаћин“ сам песник, окружен шумом књига, те религиозни мотив *iosia* смењује – Бог библиотеке („Кућа Горје бајно Бог Библиотека“). Карактеристични сан „пун сјаја“ који песника обузима прераста у овом случају у одређенију метафору уметничког стварања. У песмама овог периода јављају се и нове боје – боја жада (зелена) и румена. Жад је, сматра се, испуњен космичком енергијом. Знак је савршенства, врлине, звучности (Chevalier, Gheerbrant 2003: 819–820). У Вукадиновићевој поезији он постаје симбол стварања, те у поменутој песми „песник пише песме од суштога жада“. У песми „Григорије Дијак са *књиџом*“ (дијак се зазива и у песми „Слово Григорија Дијака“ из *Руже језика*) песнички глас успоставља дијалог са средњовековним преписивачем. Кретање је у Вукадиновићевој поезији, како смо већ навели, кружно, без успињања. Стога се време разумева као кружница у којој се зло непрекидно обнавља („Време звер је Круг се зла не мења!“), а појединац у таквом свету сурвава се на дно „јаме“. И то је судбина појединца без обзира на време у коме живи, тачка која спаја средњовековног дијака и песничког субјекта. Спасење *на дну* таквог тегобног живота јесте *књиџа*. Међутим, књига која се прелистава у овој песми није само конкретно јеванђеље на коме почива српска писана култура. Њена симболика је шира и представља ва-

ријацију мотива небеске књиге, присутну и у збирци *Песнички ашеље* (о чему ће бити речи касније). У књизи *Свевишњег слово* је божји знак: „жад је мени ватра твога слова“. Песник примењује и звучну хармонију која се везује за жад, што се види у песми „У порти Љубостиње“, у којој се синестетички везује за узвишени небески звук: „звучи од жада: звучи мрака-свана“. (Мање типична јесте и примена *румене* боје: цвет руменак и румен-лала из „Светог поља“ сачињавају „букет блажен“.) У овој песми јавља се својеврсна хроматска синтеза. Уместо сужених гама (две до три нијансе), у овој песми небески простор изнад Љубостиње представљен је целокупном *палетом* која симболизује божанску промисао („дажди вишњим сјајем небеска палета“). Песничком сликом у којој се светлуцање боја на небеском своду (помало налик поменутом преливању боја и светлости на стакленој чинији у запису „Пред једним призором“) пресликава на повлашћени, свети простор црквене порте, Вукадиновић симболички затвара своју *Књију ирсџенова* и потврђује своју *хроматску поешу*.

*Песнички ашеље – поезија као уцрпљавање
светлости*

За моју поезију је речено да је созерцатељна и прозорљива. Ја бих, такође, додао да она „гледа“ духовним видом, духовним очима. А духовни вид избија из најдубљих слојева бића, оно што је у њој загонетно и „тамно“ јесте њена срж и суштина...

Алек Вукадиновић

Наше срце које бије..., тера нас даље, дубље до праоснова.

Паул Кле

Наслов и састав збирке *Песнички ашеле* (2005), у чијој се насловној синтагми алудира на блискост песничког и сликарског стваралачког кутка, радионице, представљају својеврстан омаж сликарству и уметности уопште, месту и улози уметника. Истовремено, ово су и песме у којима се промишља тема пролазности и смрти, суочавања појединца са *устима мрака*. Повлашћену улогу у овој збирци има швајцарски сликар прве половине 20. века, математичар, музичар и теоретичар уметности, један од најважнијих савремених уметника Паул Кле. У Вукадиновићевом делу приметни су трагови инспирације Клеовим сликарством. И песнику и сликару блиске су тежња ка редукцији и кондензацији уметничког израза, чиме се, по Клеу, појачава притисак на садржинску страну, те у својим *Зависима о уметности* он тврди: „Да бисмо постали прецизнији, морамо бити сиромашнији“ (Кле 2004: 88).

„Песникова радна соба“ обликована је као тајанствени простор осаме у ком се дешавају чуда. Могуће је претпоставити да песнички глас посматра слику (можда Клеову): слика *Херојске руже* из позне Клеове етапе (1938) приближна је Вукадиновићевој замисли¹⁵. Цветови руже на њој приказани

15 У својој раној фази Кле слика *Врш ружа* (1920), слику преваходно кубистичке поетике, у којој ситни, кружни цветови ружа равномерно прекривају стилизовани градски пејзаж (торњеве, куле и градске улице). Свет као ружичњак очигледно припада изразито ведром и романтизованом пејзажу младог уметника.

су као отворене, динамизоване кружнице чије се ивице, исцртане снажним линијама („Скупиле се боје црта црту стегла“), отварају према околном простору. Ипак, по свему судећи, певање је посвећено чину стварања. Самоћа и тишина („немуште чари“, „тишина је крила раскрилила“, „звучи-муци“, „бешумне душе“) наглашене су кроз читаву песму као предуслови *чуда*. Стваралац се у овом циклусу назива *виделац ноћни*, онај који прозире кроз таму (у значењу пролазног, овоземаљског света) оно суштаствено, божанско. Проницање у божанске (зарне) знаке уметник као медијум (*виделац*) остварује кроз симболе.¹⁶ У својим записима Кле уметника метафорички представља као стабло дрвета: „Он нити служи нити влада, он само посредује. А лепота крошње није он сам, она је само прошла кроз њега“ (Кле 2004: 48). Златна светлост која исијава из мрака („сјаје боје тамне“, „златни прах“, „зарни зраци“) симболизује песника озареног надахнућем. Симболика певања као божанског чина разастрта је по поезији Алека Вукадиновића, при чему су можда примери из збирке *Ружа језика* (1992) најсроднији симболици песме „Песникова радна соба“. Видећемо, не случајно. У завршној строфи песме „Слово Григорија Дијака“ уметност је именована као *ушкивање златне искре душе*: „Златну искру душе своје / утках овде – / ето то је.“) И у овој песми истакнут је карактеристични Вукадиновићев симбол, *ружа*, и то *кружна ружа* уписана

16 У својим записима Паул Кле говори о „космоторном тренутку“ у ком се спознаје идеја: „Уздизање једне тачке до средишњег значења означава космоторни тренутак. Овоме догађају одговара идеја сваког почетка“ (Кле 2004: 86).

у квадрат („једна црта другој по рубу полегла“) – проистекла је из савршеног обликотворног начела природе, *божанске пројорције* или *златној пресека* (познатог као Фибоначијев низ). Наиме, цвет руже израста, као и други појавни облици у природи, из пет хоризонталних латица, при чему свака латица из наредног низа настаје као збир двеју претходних (по начелу златне размере, чиме се максимално користи светлост у сваком нивоу раста).¹⁷ *Уцртивање зарних зрака* јесте, стога, чин божанског – уметничког стварања, које своју композицију заснива на истом обликовном начелу (златни пресек или размера идеал је сликарске композиције). Слика савршене хармоније, кружна ружа, динамизована је, и њено „исијавање“ приказује се као кружење („шири чини благе круг за кругом чара“). Кружењу еманације божанског духа посвећена је песма „Ружа језика“. Иако се у песми ружа не именује, већ се помињу *ушће* и *уста ушћа*, препознаје се левкасти увир златног пресека (налик на шкољку, или ружу), над којим се епифанијски разлива златна божанска светлост („Сушт кад вечне зраке пушта / Боже у шта / срж то твоја прелива се“) која трепти и, налик на чарање круга за кругом кружне руже, „Исто истом у круг пружа/ траје кружна / себи слична кућа сушта“.

Централно место у овом циклусу заузима песма „Ноћно озарје“, која је, као и остале песме овога циклуса, и не само оне, заснована на суочавању

17 Златни пресек уцртан у квадрат представио је и Леонардо да Винчи својим цртежом човека уписаног у квадрату и кругу.

појединца са *устиима мрака*.¹⁸ Херметични сликар Кле и непосредно се апострофира у песми: мотом *Пред сликама Паула Клеа*, те директним позивањем на слику *Анђео смрти* у самој песми. Једина у овом циклусу заснива се на обраћању уметнику. У овој песми просвећеник, онај који исијава светлост духовног, јесте уметник. Своју озареност/обоженост он исказује ликовном или књижевном вештином: „мастилом и длетом вретеном и кистом“. Бивајући „озарен“, бивајући *виделац*, он је у стању и да спозна „Црту“ – своју, па и општу људску меру. Његов животни пут приводи се крају („нови рез то ветар тка у лишћу истом“, „сустигло те време“; „кришка по кришка времена се слаже“). Наступа тренутак за помирење, представљен као поглед у таму и суочавање са ништавилном („ноћ је огледало“). Самртни час представљен је традиционалним отварањем небеске књиге (у песми „Књиге божјег геометра“)¹⁹ и у том часу Анђео смрти постаје песников *праишилац*

18 И „Песнички атеље“ боји иста симболика. У „час равногласја“ *виделац* „грè“ – одлази са овог света „лаган танан пун преблаге зари“. У одсудном часу божји геометар (Анђео смрти?) препушта смртника божанској милости. Одлазак је именован као *завршавање слике црћом чистиом*.

19 Реч је о мотиву *небеске књије*, у којој су записане прошлост и будућност, а која се отвара у самртном часу, онда када се судбина појединца испуњава. У часу смрти појединац добија увид у своје „златно слово“. Симбол књиге као „небеског регистра“ живих и умрлих бића веома је стар и јавља се у бројним религијским и литерарним интерпретацијама. У „Откривењу Јовановом“ јавља се када јагње божје узима књигу из деснице Свевишњег; када Јован прима отворену књигу из руке пламеног анђела на земљи и, у часу страшног суда, када у небеско царство улазе праведници уписани у *књију живиша*, док грешници падају у огњено језеро.

и *водич* на други свет. У овом песничком тренутку зазива се симболика Клеове слике. С дубоким разлогом. Кле је током читавог живота, у свим својим стваралачким фазама, сликао анђеле (има преко 80 слика и цртежа са овим мотивом) и они су мењали симболику и значење у односу на животну етапу уметника. Пред крај свог живота, све до своје смрти 1940. године, Кле слика анђеле који симболизују стрепњу и страх, којима као уметник преиспитује смртност, земаљску и неземаљску егзистенцију²⁰. У Клеовој слици призваној Вукадиновићевом песмом *Анђео смрти* има наглашено бледо, нељудско лице налик на маску, са празнином уместо очију и уста, те без других црта људске физиономије, док му се глава налази се на црвеним, пламеним крилима. Он као да сачекује и упозорава гледаоца да се, при дну земаљског света (стилизовани обриси пејзажа у пастелним бојама, који подсећају на планински венац и дрвеће) отварају *усџа ѿлем-мрака* (која се помињу у другој песми овог Вукадиновићевог циклуса, „Слици са радног стола“) – устолики отвор у свет мртвих. Вукадиновићевски речено, *враџа нейовраџа*. Чињеница да се за Клеову ликовну

20 На пример, Клеова слика *Анђео у насџајању* заснована је на готово апсолутној нефигуративности и у њој изостаје чак и обрис анђела. Слика је компонована као прожимање животних сфера, које су симболички означене различитим бојама и стилизованим симболима. Горња, небеска сфера, означена сунцем, прожима се са доњом, земаљском сфером (тамно земљано поље и обрнути троугао у њему). У њиховом прожимању настају два принципа: живот, означен јарко црвеном бојом, и смрт, означена вертикалним црним пољем са уписаним крстом. Иако чак и сам обрис анђела изостаје, јасно је да он настаје између смртног и надсмртног постојања, између живота и смрти.

представу уласка у свет мртвих, којој је посвећена ова слика, рађају бројне асоцијације из Вукадиновићевих песама сведочи још једном у прилог сродности ове двојице уметника.

Извори

- Вукадиновић 1981:** Алек Вукадиновић, *Поноћна царовања*. Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1989:** Алек Вукадиновић, „Између историје и метафизике“. *Новија српска књижевност и кришка идеологије*. Ниш / Београд: Градина / САНУ, 136–137.
- Вукадиновић 1992а:** Алек Вукадиновић, *Бајка кућне слике*. Дисово пролеће. Чачак: Градска библиотека.
- Вукадиновић 1992б:** Алек Вукадиновић, *Ружа језика*. Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1992в:** Алек Вукадиновић, „Умље и замуље“. Беседа на завршној свечаности Дисовог пролећа 21. 5. 1992. Чачак.
- Вукадиновић 1994:** Алек Вукадиновић, „Трагање за изгубљеном хармонијом“. *Зборник Филозофско-књижевне школе у Крушевцу*, књ. 1. Љубиша Ђидић, ур. Крушевац: Багдала, 71–73.
- Вукадиновић 1997:** Алек Вукадиновић, „То што се види у једној песми није та песма“. *Наше стварање*. Лесковац, XLIV, 2/1997, 143.
- Вукадиновић 1998а:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1998б:** Алек Вукадиновић, „На путу кроз језик“. Разговор водио Александар И. Поповић. *Књижевна реч*, септембар 1998, бр. 503, 4–8.

- Вукадиновић 2003:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Предговор Радивоје Микић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Вукадиновић 2005:** Алек Вукадиновић, *Песнички ашље*. Београд: Рад.
- Вукадиновић 2007а:** Алек Вукадиновић, *Кућа и јоси*. Београд: Конрас.
- Вукадиновић 2007б:** Алек Вукадиновић, *Књига јрсјенова. Изабрane и нове јесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.

Литература

- Аноша 1998:** Енрико Аноша и др., *Оишја историја уметности*. Београд: Алфа / Народна књига / Зебра.
- Арнхајм 1971:** Рудолф Арнхајм, *Уметности и визуелно ојажање. Психологија стваралачкој идејања*. Београд: Уметничка академија, 316–321.
- Арнхајм 1985:** Рудолф Арнхајм, *Визуелно мишљење. Јединство слике и појма*. Београд: Уметничка академија.
- Велманс 2007:** Тања Велманс, *Чудесна јовести иконе*. Превела с француског Наташа Икодиновић. Београд: Слио.
- Делић 2001:** Јован Делић. „Ружа језика“. У: Алек Вукадиновић јесник. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 47–52.
- Јовановић 1994:** Александар Јовановић. *Поезија српској неосимболизма*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић. „Песник лирске апстракције“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: Нолит, 7–33.

- Јовановић 2001:** Александар Јовановић. „Родни сјај у златној васељени“. У: *Алек Вукадиновић њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 131–152.
- Јовић 2001:** Бојан Јовић. „Улога боја у песничкој геометрији Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 91–100.
- Кле 2004:** Паул Кле. *Зайиси о умејносии*. Избор, превод с немачког и предговор Бојан Јовић. Београд: Esotheria.
- Микић 1996:** Радивоје Микић, „О трептању, трајању и устима ушћа. Једна компонента поезије Алека Вукадиновића“. У *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 26–44.
- Микић 2003:** Радивоје Микић. „Тамновилајетска имагинација и еп“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXXIII.
- Митровић 1990:** Милун Митровић, *Форма и обликовање*. Београд: Научна књига.
- Пастуро 2010:** Мишел Пастуро, *Црна: историја једне боје*. Превео Драган С. В. Бабић. Београд: Службени гласник.
- Раденковић 1986:** Љубинко Раденковић, „Место истеривања нечисте силе“. *Савременик*, год. XXXII, књ. 4, јули-август 1986, бр. 7–8, 76–84.
- Радојчић 2001:** Саша Радојчић, „Поезија, језик, истина“. У: *Алек Вукадиновић њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 63–70.
- Хамовић 2001:** Драган Хамовић, „Кућа и гост, човек и Бог“. У: *Алек Вукадиновић њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 109–114.

- Chevalier, Gheerbrant 2003:** J. Chevalier, A. Gheerbrant. *Rječnik simbola*. Banja Luka: Romanov.
- Gage 1999:** John Gage, *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. Berkeley / Los Angeles, California: University of California Press.
- Graves 1951:** Maitland E. Graves, *The Art of Color and Design*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Hajdeger 1982:** Martin Hajdeger. *Pevanje i mišljenje*. Izbrao i preveo Božidar Zec. Beograd: Nolit.
- Maljevič 2003a:** Kazimir Maljevič, „Od kubizma i futurizma ka suprematizmu. Novi slikarski realizam“. U: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Antologija tekstova umetnika*. [Slobodan Mijušković, prir.]. Preveo s ruskog Slobodan Ćurić. Beograd: Geopoetika, 96–114.
- Maljevič 2003b:** Kazimir Maljevič, „Umetnost boje. Suprematizam“. U: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Antologija tekstova umetnika*. [Slobodan Mijušković, prir.]. Preveo s ruskog Slobodan Ćurić. Beograd: Geopoetika, 123–125.
- Maljevič 2003c:** Kazimir Maljevič, „Čovek je najopasnija pojava u prirodi“. U: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Antologija tekstova umetnika*. [Slobodan Mijušković, prir.]. Preveo s ruskog Slobodan Ćurić. Beograd: Geopoetika, 144–152.
- Maljevič 2003č:** Kazimir Maljevič, „Suprematizam“. U: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Antologija tekstova umetnika*. [Slobodan Mijušković, prir.]. Preveo s ruskog Slobodan Ćurić. Beograd: Geopoetika, 153–164.
- Milošević 1974:** Nikola Milošević, „Žižak što svetli u tami“. *Delo*, br. 5/1974, 552–564.

ALEK VUKADINOVIĆ'S MUTED COLOURS

Summary

This paper examines the symbolism of colours in Alek Vukadinović's poetry, and links it to abstract artists that view art outside objective reality, as a "philosophically coloured system of thought". On this point, Alek Vukadinović's poetry is similar to their poetics. Another point of intersection is the understanding of synaesthesia as a component of art. The poet claims that he experiences his poems as colour-melodies, symbols of "shining monads". For that reason, musical concepts, such as the major and the minor scale, can be applied to colour value scales in art.

Since Vukadinović uses colours as symbols in his poetry, this paper shows how the poet creates a certain mood by using the so-called minor color value key, a narrow range of light tones (four to five), and achieves a muted, soft tone in his poem. We demonstrate how the application of colours and colour value harmonies changed accordingly to the stages of his poetry. The first stage of his poetry (to the late eighties) is marked by lunar colours: violet, dark blue and the golden light of moonshine and starshine. The poems of the nineties are dominated by black as a symbol of nothingness, while the typical colours of Byzantine art, azure and gold, emerge in poems dedicated to Hilandar motifs. Even the rose one of the central symbols of Vukadinović's poetic opus, can be seen as based on the harmony of the golden ratio, a typical artistic and architectural principle of composition.

The second part of the paper examines the relationship between Paul Klee's art and Vukadinović's poetry collection, *The Poet's Atelier [Pesnički atelje]* (2005), representing an homage to painting and to art in general, to the position and role of the artist, and reflecting on the motifs of transience.

Марко Аврамовић

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

ДВЕ ФАЗЕ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА: ОД МИТА О ЗЛАТНОМ ДОБУ ДО АПОКАЛИПСЕ

Сажетак: У раду се разматрају две песничке фазе Алека Вукадиновића. Прва, која се односи на књиге објављене на крају седме и током осме деценије двадесетог века *Кућа и јосић*, *Трајом њлена и коменџари* и *Далеки укућани*, и коју обележава Вукадиновићево рекреирање мита о златном добу, и друга, којој припадају књиге *Укршћени знаци* и *Ноћна њрилоија* с краја осамдесетих и из деведесетих година, које су обележене есхатолошким митом.

Кључне речи: песничке фазе, мит о златном добу, апокалипса, песничка слика.

Ово је епоха митографа.

Чарлс Симић

Као да сам се вратио у неко старо доба
да опет постанем млад.

Алек Вукадиновић
„Белешке уз књигу *Кућа и јосић*“

1.

У досадашњој критици није била ретка појава да се песништво Алека Вукадиновића доводи у блиску везу са митским поимањем света, односно

с враћањем ка почелима и архетиповима. Тако Александар Јовановић, један од Вукадиновићевих најпосвећенијих тумача, каже: „Не без разлога, Вукадиновићев песнички свет подсећа на првобитни песнички свет и исте такве односе: тумачи његове поезије с правом указују на улогу четири основна елемента у његовим стиховима“ (Јовановић 1980: 55). Описујући песнички поступак аутора *Куће и ѿста* исти критичар још наводи да се „песник спушта низ време“, што значи да се он враћа првобитном, а слободно се може рећи и предисторијском. О жељи Вукадиновићевој да се обнови древно умногоме сведоче и форме једног броја његових песама, преузете из најстаријих фолклорних слојева попут басми, бројалица и брзалица. Преузимањем ових рудиментарних облика језичког изражавања песник жели да у својој поезији рекреира не само, како на једном месту сам каже, „потонуле слике“ већ и најстарије слојеве језика и песништва. Ово посезање није ни мало случајно, јер мит управо у језику једино и постоји, и путем њега се може само и обновити.

Песнички поступак Алека Вукадиновића у седмој и осмој деценији двадесетог века, рекли бисмо, иде у правцу стварања засебних и потпуних песничких, имагинативних светова, окренутих ка себи. Ово Вукадиновића доводи у везу са Попом, али за разлику од Васка Попе, који митизује свакодневно и ефемерно, стварајући одређене микросветове, светови Алека Вукадиновића су неодређенији, очишћени од свакодневне предметности, која представља Попину полазну тачку. Вукадиновић

није песник партикуларног и појединачног и стоји насупротив оних песника који у својим стиховима говоре о свакидашњици и обичном животу. Са друге стране, песник *Куће и њосија* се врло вешто клони и неких традиционалних особина лирске поезије, као што су емоционалност и исповедни тон. Код њега је врло редак говор у првом лицу и доминација лирског „ја“. Мада, нечег од традиционално лирског Вукадиновић у овој песничкој фази чува првенствено преко језичке мелодије.

Клонећи се традиционалне лирике са једне и веристичко-ироничне поезије са друге стране, Алек Вукадиновић се окренуо креирању песничких светова састављених од веома малог броја појмова и симбола. Карактеристични Вукадиновићеве песнички појмови су: кућа, гост, ловац, лов, шума, ластва, стрела итд. Они се, како је то већ одавно запажено, опиру конкретизацији. Тако их Милослав Шутић одређује као „идеалне суштине“ (1979: 106). Да би путем овог невеликог броја елемената успео да оствари своју намеру за потпуношћу песничких светова које ствара, Вукадиновић је морао да прибегне њиховом митском структурирању. Радивоје Микић је запазио да Вукадиновићев опис „тежи општости, да тежи да обухвати све. Отуда у овим песмама“, наставља даље Микић, „нема ни препознатљивих просторних и временских знакова, а то највећма упућује на песникову намеру да се изграђени описи схватају као описи света, као описи свега“ (Микић 1990: 100). Пишући тако о Вукадиновићевој поезији, Александар Милановић је запазио како је помоћу двају повлашћених елемената

– куће и шуме – Вукадиновић „изградио сложену структуру песничког простора, која у великој мери корелира са митским простором Јужних Словена, уградивши у ту структуру непоновљиви ауторски печат креативности“ (Милановић 2001: 80).

Креација митског простора у Вукадиновићевој поезији најпре би се могла односити на његову хронолошки другу збирку песама *Кућа и јосић*, објављену 1969. године. Путем слика Алек Вукадиновић у њој ствара један особен ноћни песнички свет на граници јаве и сна. У ствари, ми читајући ову књигу тешко успевамо да разаберемо да ли се пејзажи структурирани у њој налазе у „реалном“ свету књиге или у сну госта који спава у кући. Рекло би се да су се у овој Вукадиновићевој збирци сан и јава под окриљем ноћи толико преплели да је немогуће разлучити их једно од другог. Ноћ и сан у *Кући и јосићу* постају услов за ступање у овај по много чему идиличан простор. У критици је до сада било дилема да ли је свет који је Алек Вукадиновић створио у овој књизи идиличан или не. Тако је још приликом појављивања књиге Светлана Велмар-Јанковић пејзаж означила као „(не)идиличан“, а пише и да је „његова идиличност сасвим привидна“ (Велмар-Јанковић 1969: 492–493), док је с друге стране Милослав Шутић написао да Вукадиновићев предмет опевања „тежи идеалности“ (Шутић 1996: 19). Иако је тачно да у *Кући и јосићу* постоји одређена напетост између елемената, сеновити песнички простор, који Алек Вукадиновић овде обликује, ипак садржи у себи бројне компоненте које се могу означити као идеалне. Тако гост и човек, који се у овим

песмама појављују у простору ноћи и сна, постају власници неких повлашћених знања или ступају у јединство са „душом света“. Па тако, рецимо, „Кроз узаврело срце госта по сву ноћ тече вода млада“ (Вукадиновић 1969: 13), као што и човек „отворене душе дише / Крвоток му осветљава / Срце што у сну мирише“ (12). Такође, и песничке слике „Шири се шири душа дивна / Около куће около света“ (14) и „човек и жена два сањара / који од ноћи праве дан“ (15) исто се могу схватити у идиличном кључу.

Да у овим сликама и уопште у свету који песник овде креира има и нечег митског, првобитног и предвременског, може да нам одгонетне и синтагма „вода млада“, која тече кроз „узаврело срце госта“. Као да нам и она говори како о подмлађивању госта док обитава у специфичном простору ноћи и сна, тако и о младости целог тог света који песник ствара. Уосталом, и једна од песникових напомена уз књигу *Кућа и ѿсѣи* гласи: „Као да сам се вратио у неко старо доба да опет постанем млад“ (Вукадиновић 1998: 273). Упоредо са овим песниковим речима можемо се присетити и речи Елеазара Мелетинског, који каже да „митска прошлост није напросто претходно време, него посебно раздобље прастварања, митско време, пра-време, 'почетно', 'прво' доба, које претходи почетку одбројавања искуственог времена“ (Meletinski 1983: 175). Управо нам тако и изгледа овај Вукадиновићев свет, смештен негде изван времена, или пре његовог почетка. Поред тога, говорећи о поступцима путем којих се из простора садашњости поново враћамо у митске просторе, Мелетински помиње јаву и сан (в. 1983:

176), а то су управо методи помоћу којих Вукадиновић твори свој песнички свет. Путем сна, али и путем употребе неких архаичних обредних песничких облика.

Када узмемо у обзир да свет који Вукадиновић у својој збирци ствара има особине идеалног места, као и да је у питању место изван времена са неконкретизованим елементима, у некој слободнијој интерпретацији бисмо – уз извесне ограде, наравно, с обзиром на редукованост и полисемичност поезије Алека Вукадиновића – могли рећи да песник овде ствара обрис мита о златном добу или златном веку.

Међутим, у случају збирке *Кућа и ѿсѣи* мора се, ипак, бити опрезан у карактерисању ње као једног целовитог мита, иако у њој несумњиво постоје такви елементи. За изградњу мита неопходно је фабулирање, као што су неопходни и јунаци, јер „Мит се одређује као фантастичне представе о свету, систем фантастичних ликова богова и духова, који управљају светом, или као приповедање, прича о поступцима богова и јунака“ (Meletinski 1983: 166) или, како каже Нортроп Фрај „под митом [...] првенствено подразумевам одређени тип приче. То је прича у којој су неки од главних ликова богови или друга бића што располажу већом моћи од човечије“ (Фрај 1999: 32). Овакав искорак, ка једној свеобухватнијој митској причи, Алек Вукадиновић прави у својој наредној књизи *Траѿом ѿлена и коменѿари* из 1973. године. За разлику од претходне, у којој постоји само хронотоп који бисмо условно могли одредити као митски, овде имамо већ посла са једном – условно речено, с обзиром да је у пи-

тању поезија – причом. Своју трећу књигу Алек Вукадиновић у потпуности изграђује као песничку целину, чији је главни јунак означен као „ловац“ у потрази за ловином и својим правим боравиштем. Ова наклоност ка већим песничким целинама и уклапању најпре појединачних песама у целовите књиге, а затим и песничке збирке тежња је Вукадиновићевог песништва од самих почетака¹. Стога се може рећи и да књига *Трајом њлена и коменџари* представља допуну претходној збирци. Тако се у простор који је у *Кући и њосју* структуриран додаје нешто што бисмо већ могли означити као „митос“ у значењу фабуле. Александар Јовановић каже:

[...] да је збирка *Кућа и њосји* заснована на вертикалном доживљају света: од основа куће поглед се непрестано успиње ка њеним крововима (и даље у висине), и обрнуто. Многобројни стихови то потврђују. С друге стране, *Трајом њлена и коменџари* јесте књига хоризонталног/даљинског доживљавања простора и *збивања у њима* (подвукао М. А.), што логично произилази из њеног тематско-мотивског усмерања (Јовановић 1994: 310).

У својој трећој књизи Вукадиновић нам говори о рођењу ловца (ловац би се свакако могао схватити као синегдоха човека уопште, а његова основна активност лов као метафора за различите човекове делатности: потрагу за духовношћу, знањем, сопством итд.), у ствари, боље речено, о његовом паду у непријатељско окружење садашњег света, у

1 Интересантно је да је још у уводној речи уз своју прву песничку књигу *Први делиријум* Вукадиновић навео да је она „прво поглавље једног замишљеног епа“ (Vukadinović 1965: 5), што значи да је овај песник још од самих својих почетака пројектовао своје песничко дело као једну велику, епску целину.

„пејзаж мртви“. У првом одељку, који носи наслов „Први час рођења“ и који чини својеврстан дијалог између неке више инстанце и ловца – још један прилог тврдњи да Вукадиновић у овој књизи прибегава фабулацији – имамо и ловчеву тужбалицу, која најбоље описује стање света у којем се ловац невољно обрео:

У пејзаж такав зар се родих
ја патник жељан снаге своје [...]
Мртва је мени земља ова
На путевима око себе
свуд само видим слику њену
час ли се родна слика јави
ко мрљу земља запраши је [...]

(Вукадиновић 1973: 15)

У таквом свету ништа нема могућност да опстане, стога се ловац одриче чак и говора (песма „Ловчево одрицање“), а самим тим се и читава књига приближава рубу говора тј. тишини и немости. Али тада долази до преокрета, њен јунак се путем слутњи и сећања пребацује у један други простор, у другу земљу:

Ко да се нечег давног сећам
Долазе у сан слике моје [...]
Будућност своју препознајем
Ко пејзаж света заборављен
Све чудне слике долазе ми
Долазе на свет слике тајне
Ко да се нечег давног сећам

(Вукадиновић 1973: 28)

Тај други пејзаж у који се ловац путем сећања враћа устројен је у односу на претходни по принципу опозита. Овде нас Вукадиновић поново суочава

са једним у много чему идеалним крајоликом. О изгледу тог идеалног пејзажа сведочи читав други одељак збирке, који носи наслов „Ловчев крај“. Навешћемо овај пут само неколико стихова као илустрацију:

Чудесан пејзаж светом влада
Чудно се крило крилу нада [...]
Чудан је свету пејзаж сена:
Стазе све гушће око плена
Куће све ближе благом крову
У крају куће гост у лову
Крв што се тајним трагом вере
И пејзаж лова – крај без мере

(Вукадиновић 1973: 52)

Овде бисмо већ много смелије могли рећи да се песник у овој својој збирци враћа рекреацији онога првобитног, предвременског, али и, како многе назнаке у стиховима показују, ванвременског, вечног и будућег. А то чему се песник и његов главни јунак ловац враћају јесте један идеалан свет – наравно направљен по Вукадиновићевим идеалима: куће које се уздижу до свога крова, простори у којима се налазе бескрајни улови итд. Све ово указује да је Алек Вукадиновић у овој својој књизи прибегао, бар у њеном првом делу, једном од најрепрезентативнијих и најпознатијих митова – миту о златном добу².

2 Како нас обавештава Мелетински, овај мит о златном веку један је од најраспрострањенијих и представа о њему постоји у разним митологијама – индијској, иранској, вавилонској, јеврејској, грчкој, ацтечкој, скандинавској, а и у неким другим митологијама (в. Meletinski 1983: 226).

За креирање овог прасвета значајни су и песнички облици које Вукадиновић користи. Као што смо већ рекли, у питању је употреба басми, брзалица, бројалица. Вукадиновић, у ствари, жели створити древни свет, али и васкрснути древну, примитивну поезију. Отуда се може успоставити његова сродност са осамнаестовековним примитивистима, који су највреднија остварења песништва видели на његовим почецима, у доба паганства, у време митског мишљења.

У наредним својим књигама Вукадиновић овај песнички мит, који се налази у древној прошлости, али и који се стално враћа, све више напушта. Већ у његовој наредној књизи *Далеки укућани* (1979) обриси овог древног обрасца једва да се и помаљају. У овој књизи – која би по многим својим мотивима и лексици могла бити схваћена као део трилогије, коју чини заједно са књигама *Кућа и ѿсѿи* и *Траѿом ѿлена и коменѿари* – као да имамо разлагање и преиспитивање песничког света који је у претходна два остварења успостављен. Тако се идилични и архаични свет показује најпре као угрожен од стране технолошког света, у песми „Критика машине“. Кућа из претходних књига, која је представљала место сигурности и спокојства, одједном постаје и „кућа тамна“ (песма „Слика“). У њу, и у читав песнички пејзаж, овде се увукла смрт. Ранији ноћни уснули призори спокојства овде добијају језовито значење. Тако у једној од најкарактеристичнијих песми збирке „Застирању пејзажа“ као да имамо колебање између идеалног и језовитог. Ту читамо:

Под кров је дубок тама легла
И гост је на дну кућне тмине
Тишине, даљине, звуци благи
Прве покрете у сну чине

Кућама својим звуци журе
Окупља земља ушћа своја
Последњи од свих – звук далеки
Умире усред кућних боја

(Вукадиновић 1979: 36)

Након овог колебања, у једној од наредних песама у збирци („Слике заласка плена“) кућа постаје „мртвачка кућа“: „Слике се плена на заласку / Окупе око мртвачке куће“ (Вукадиновић 1979: 38).

Као што смо већ поменули, у књизи *Далеки укућани* читав је песнички свет компонован у претходним песничким збиркама подложен преиспитивању и разлагању, те отуда у песми „(Ловац...)“ читамо:

Ловац
Разлагање ловца
Геније плена у пејзажу
Кућа и њена срећна слика
Слика и њена вечна кућа
Ватра и њено разлагање

Ситне даљине плена нѐма
Ситне даљине плена нема

Песма како се разлаже ловац

(Вукадиновић 1979: 86)

Раније створени песнички свет постаје све удаљенији, сведен на пуки скуп појмова који немају никакву имагинативну моћ. Један метаниво, на ком се промишља о песничким поступцима и

учинцима, добија све више простора. У Вукадиновићеву лирику овде се увукла скепса у могућност образовања једног идеалног песничког простора.

2.

Након књиге *Далеки укућани* Алек Вукадиновић је 1988. године објавио књигу *Укршени знаци*, која би се могла означити као прелазна између две фазе његовог стваралаштва, уколико се гледа митски образац који лежи у основи ове поезије. Наиме, од књиге *Укршени знаци* у Вукадиновићевој поезији све више постаје видљив један други митски образац, који бисмо могли означити као *есхатолошки* или *апокалиптички*. Овде долази до промене, и уместо досадашње усмерености према прошлости, Вукадиновићева поезија се окреће ка будућности, ка знацима „потоњег времена“ које ослушкује³. За књигу *Укршени знаци* написано је да почиње идилом, а завршава се апокалипсом (в. Јовановић 1994: 309). Наиме, након неколико песама којима почиње и које су испеване у благим тоновима – попут „Кривова“ и „Поноћног обреда“ – и које, могло би се рећи, настављају грађење идиличног простора из претходних књига, њен други део обележен је тамним сликама, које слуте последње време. Ова апокалиптичка црта поезије Алека Вукадино-

3 Мелетински у својој *Поезији мита* наводи да „Извесну исправку у усмереност ка прошлости, својствену миту, унос и есхатолошки митови о крају света, после којег долази или не долази његово обнављање. У последњем случају 'златни век' је у будућности. Есхатолошки митови по својој структури и својим сужејима очевидно потичу од космолошких, само што се радња развија у супротном смеру“ (Meletinski 1983: 228).

вића на посебном интензитету добија у последњем циклусу књиге *Укришћени знаци* „Луди свет“, где се смак света и општа пометња и изокренутост изравно и представљају. Говори се о доласку времена зла и времена мрака (песма „У невреме“), пева се о црном снегу и јутру без зоре и поручује да је стигло потоње, у значењу „последње“, време („Зимско јутро“), описује се буђење злих духова („Луди свет“). Тако се песнички свет стваран у првим књигама Алека Вукадиновића – у *Далеким укућанима* и *Укришћени знацима* – изокреће у своју супротност.

Али уколико су апокалиптичке песме у *Укришћеним знацима* биле окончање једног песничког раздобља, оне су биле и најава једног новог песничког пројекта Алека Вукадиновића. Уношењем апокалиптичног мита у своју поезију, Вукадиновић ју је отворио ка новим елементима. На тај начин он је, пре свега, повезао своју поезију са нашом средњовековном есхатолошком књижевношћу, а самим тим ју је и отворио ка хришћанском наслеђу⁴. Ово повезивање види се већ у „Слово Григорија Дијака“, уводној песми у његовој наредној књизи *Ружа језика* (1992), која уједно јесте и први део његове нове песничке макроструктуре *Ноћне шрилоије*, коју поред *Руже језика* још чине *Тамни шам и беле басме* (1995) и *Божји теомешар* (1999). У овој песми се аутор *Руже језика* поистовећује са старим писарима из последњих времена српске средњовековне државности, који су долазак освајача поистовећивали са доласком последњег времена и смака света.

4 О српској средњовековној есхатолошкој књижевности види: Бојовић 2004.

За Дијака из Вукадиновићеве песме је: „Свуд около време звера / Звер се смрти не помера“ (Вукадиновић 2001: 17). Једино што њему остаје јесте писање као опирање надолазећој и већ пристиглој пропасти. Отуда није ни чудно што други строфоид ове песме сабира у себи дотадашње карактеристичне песничке топосе Вукадиновићеве поезије:

Ја сред своје
Слике, даљине, куће, боје
Ја сред своје
Све реч по реч у покоје

(Вукадиновић 2001: 17)

Досадашње његово песништво и мотиви карактеристични за њега не показују се довољним да би се одупрло злу, речи одлазе у покој, како је у наведеној строфи речено, зато је у другом делу и уведено обраћање Богу, који крепи Дијака крилом да настави своје певање. Без тог божанског дотицаја Дијак би био потпуно изгубљен. Овако он своју песму ставља насупрот спољном разарању и у њу уписује своју последњу реч и своје завештање. Занимљиво је да је Вукадиновић у ову песму увео Григорија Дијака, првог нашег познатог средњовековног писара. Као да је желео да у својем апокалиптичком песништву о злим и последњим временима затвори круг, да онај ко је био први познати аутор у историји наше писмености буде и последњи.

У наставку *Руже језика* Вукадиновић доноси још неколико песама које тематизују последње време, а можда је у томе најизразитији одељак „Басме и бајалице II“, пре свега песма „Басма за моруну“. Још већа употреба бајаличних облика у

Вукадиновићевој другој песничкој фази такође је комплементарна са упливом ове апокалиптичне тематике. Певање у облику басме јесте једино што преостаје песнику, који овим древним песничким обликом покушава отерати зле демоне. Тако је и у већ поменутој „Басми за моруну“, где се демонско биће познато из словенске митологије, које се јавља у овим апокалиптичким визијама, тера тим древним говорним обликом.

О општем безнађу садашњег тренутка говори се и у неким другим песмама ове књиге, попут „Круга, 1992.“ или „Кућних напева“, у којима се тематизује божје одуство из света: „Души божјој / Нигде лѳга / Сред времена света / Злога“ (Вукадиновић 2001: 65).

Као што су „многи реални сурови догађаји [...] утицали да код многих наших средњовековних писаца сазри свест о 'последњим временима'“ (Бојовић 2004: 62), тако су и код Вукадиновића долазак краја века, као и трагични догађаји на његовом крају утицали на његово апокалиптичко певање. Сам песник је ово присуство трагова времена назначио у насловима и поднасловима неких својих песама (песма „Круг, 1992.“ или „Хаос, 1999.“, рецимо).

Наредна Вукадиновићева збирка *Тамни шѳам и беле басме* представља средишњу књигу његове песничке трилогије. У њој се Вукадиновићево апокалиптично певање наставља, а са њим и значајна улога фолклорне врсте басме, која је и овде употребљена као језичка и песничка одбрана од пошести које доноси последње време. Уосталом, такву улогу басми наговештава нам већ сам наслов књиге и синтагма „беле басме“. У песми/циклусу

„Беле басме“, у средишњем одељку збирке, песмама које имају облик басме призива се долазак позитивног божанског принципа у туробне пределе, који доминирају осталим песмама збирке. Басме и иначе јесу фолклорна врста којом се, према речима руског научника Крушевског, исказује жеља која треба неизоставно да се испуни (наведено према: Radenković 1992). С обзиром да је овде та жеља позитивна, басне су „беле“: „Сан и Селен / Дах и зелен / Круг и крило Бог ти мелем“ (Вукадиновић 2001: 121).

Друга насловна синтагма „тамни тџам“ означава песничку мелодију којом нам се жели представити звук апокалипсе. Вукадиновићева песничка мелодија у *Ноћној шрилоџији* другачија је у односу на песничку мелодију његових ранијих песничких остварења. Ову промену у мелодијском регистру Вукадиновићевом приметио је још Александар Јовановић поводом завршних тонова књиге *Укршџени знаци*: „Због тога се у *Укршџеним знацима*, нарочито у завршном делу, мења и улога мелодије. О природи те промене тешко је, бар за сада, прецизније говорити. Сам песник то именује метафорично: То више нису мелодије, то је звук Апокалипсе“ (Јовановић 1994: 358).

Песничке слике апокалипсе у Вукадиновићевим књигама *Ружа језика* и *Тамни шџам и беле басме* пре свега су стога звучне, аудитивне слике, знатно више намењене нашем слуху него нашем унутрашњем оку. Овде се у типу песничке слике такође може успоставити разлика између прве и друге фазе у поезији Алека Вукадиновића. Песничке сли-

ке из књига *Кућа и јоси* и *Трајом илена и коменџари* биле су подједнако и аудитивне и визуелне. Лако је проверљива њихова представљивост нашем унутрашњем оку. Најчешће употребљаване речи у овим песничким сликама јесу: *кућа, јоси, иешао, месеци, цвеш, ловац, човек, срце*, а оне означавају предмете или појаве који су лако визуелно представљиви, и ови појмови се комбинују са апстрактним појмовима попут „душе света“ и „душе сећања“. Песничке слике у *Ноћној шрилоцији*, међутим, као што смо поменули, првенствено су аудитивне, и знатно апстрактније, стога се налазе на самој граници могућности визуелне представљивости⁵. Најфреквентније речи и синтагме које чине ове песничке слике јесу: *зли час, Бој, Небој, мрак, немуши, час умрли, круј*. Апокалипса се код Вукадиновића најчешће представља речима које углавном означавају апстрактне појмове, а које се јако тешко могу визуелно представити. Отуда је Вукадиновић, за разлику од равнотеже која је владала између визуелног и аудитивног у првој фази његовог песничког стварања, овде предност дао аудитивном, па му је зато и било важно да то истакне у први план стављањем синтагме „тамни тџм“, која јесте ознака те апокалиптичке мелодије, у наслов књиге.

Књига *Тамни шџм и беле басме* скоро је сва у песмама и песничким циклусима који говоре о апокалиптичној атмосфери и знацима последњег

5 За песме из *Руже језика* Радивоје Микић је записао да „доноси највиши облик осамостаљивања звуковно-мелодијског слоја у језику, будући да он у тим песмама постаје и садржински јер наговештава нешто чудесно, фантастично, заумно“ (Микић 2003: XXIX).

времена. У њој се опева ослобађање сила хаоса и самим тим промена и слабљење досадашњег космичког устројства. Почев од уводне песме „Зимска рапсодија“, у којој нам се даје једна космичка слика где „Небог у круг гони Бога Небог Бога“ (Вукадиновић 2001: 95), преко циклуса „Ноћно туробје“ и „Гавран-поље“, у којима се даје слика мрачних и језовитих предела, све до завршног циклуса збирке „Рапсодија Тамног тама“, у којем се песник враћа теми наговештеној у уводној песми о божјем одсуству из света и у коме се објављује „најзад зло у дому свом си“ (Вукадиновић 2001: 154), при крају ове књиге коначно се, чини се, објављује долазак апокалипсе. У прилог овоме може говорити и поднаслов овог песничког циклуса „На вести које пристижу из часа у час...“, на основу кога се може говорити, можда, и о извесној промени временске перспективе на крају ове књиге, која је код Вукадиновића све до можда овог тренутка била кружна. Овај поднаслов може говорити и да стање из часа у час постаје све горе и да се свет све више приближава сопственом крају, да бисмо у стиху који смо горе цитирали, о злу које је коначно стигло, дошли до крајње тачке Вукадиновићеве есхатологије. Ово би могло упућивати на могући долазак Алека Вукадиновића ближе линеарној концепцији времена, која је више у складу са хришћанским поимањем света, јер „особеност јеврејско-хришћанске есхатологије састоји се, нарочито, у утврђивању линеарног, иреверзибилног времена, у историјском финализму“ (Meletinski 1983: 228).

Једна од најзанимљивијих ствари у овој песничкој књизи јесте начин на који Вукадиновић предста-

вља апокалиптичну инверзију, односно изокретање одређених вредности и појава у своју супротност. Он то постиже увођењем парова речи контрастног значења (пар/непар, Бог/Небог, Мушт/Немушт, реч/пореч итд.), од којих су многе и песникове кованице. Оваквим паровима речи посебно се одликује циклус „Ноћно туробје“: „Траг у нетраг / Пут на непут / Вечне злоће“ (Вукадиновић 2001: 100) или: „Реч у пореч / Пар у непар / Кап у искап“ (101).

Наредна Вукадиновићева књига *Божји геометар* (1999) представља завршни део Вукадиновићеве трилогије. И у њој су такође присутни обриси апокалиптичког мита, посебно у циклусу „Знаци времена“, где се понављају већ познати мотиви мрачног доба и злих часа, као и у песми „Хаос, 1999.“, насталој у време бомбардовања. Али за разлику од претходне две књиге, у којима је апокалиптички мит био централан, у овој се Вукадиновићевој песничкој збирци јављају и неки други тонови. Наиме, у *Божјем геометру* веома је видљиво присуство метапоетичког слоја (циклуси „Песник и песма“ и „Божји геометар“, као и песма „Ars poetica“), као и песама религиозне инспирације. Овакво знатније божје присуство може се схватити као излаз из пустоши коју је песник представио у књизи *Тамни шâм и беле басме*, а тако може бити протумачено и окретање самом песништву. За оба ова тока карактеристична је песма „Ars poetica“, у којој лирско „ја“, свесно да се нашло у апокалиптичном времену, на експлицитан начин објављује окретање божјем принципу. Ова упућеност на Бога нам се преко наслова песме представља и као извор песничког стваралаштва.

Поред ове две песничке линије Алек Вукадиновић у *Божјем теометру* уводи и значајан број мотива и песама везаних за наше средњовековно наслеђе (циклус „Златно плаво“). Овим својим особинама поезија *Божјеј теометра* у великој мери се надовезује на песму „Слово Григорија Дијака“, којом је Вукадиновић и започео своју *Ноћну трилогију* – тако се начин на који је овај песник ушао у тај свој „апокалиптични еп“ испоставља и као начин да се из њега изађе. Уопште узев, Вукадиновић је током свог стваралачког века прешао пут од стварања самосталних, искључиво песничких светова, преко апокалиптичних стихова, све до песништва снажне религиозне инспирације, у великој мери ослоњеног на наше средњовековно наслеђе. У књизи *Божји теометар* зачиње се и најновија фаза стваралаштва Алека Вукадиновића, чији се акценти значајно осећају и у његовој за сада последњој књизи *Песнички ашеље* (2005), у којој се такође преплићу религиозна и аутопоетичка нит. Тако се потврђује да у песништву Алека Вукадиновића књига која један стваралачки период у његовом песништву закључује истовремено представља и место из кога се гранају нове теме његовог лирског песништва.

Извори

Вукадиновић 1969: Алек Вукадиновић, *Кућа и јоси*. Београд: Просвета.

Вукадиновић 1973: Алек Вукадиновић, *Трајом илена и коментари*. Београд: Просвета.

Вукадиновић 1979: Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: СКЗ.

Вукадиновић 1998: Алек Вукадиновић, „Из 'Поетичког дневника'“. У: *Песме*. Београд: Нолит, 273–284.

Вукадиновић 2001: Алек Вукадиновић, *Ноћна шрило-ија*. Бања Лука: Задужбина Петар Кочић.

Vukadinović 1965: Alek Vukadinović, *Prvi delirijum*. Novi Sad: Progres.

Литература

Бојовић 2004: Драгиша Бојовић, *Српска есхаџолошка књижевност*. Ниш / Косовска Митровица: Центар за црквене студије / Филозофски факултет.

Велмар-Јанковић 1969: Светлана Велмар-Јанковић, „(Не)-идиличан пејсаж“. У: *Књижевност*, бр.10, 491–494.

Јовановић 1994: Александар Јовановић, *Поезија српској неосимболизма*. Београд: „Филип Вишњић“.

Микић 1990: Радивоје Микић, *Језик њоезије*. Београд: БИГЗ.

Микић 2003: Радивоје Микић, „Тамновилајетска имагинација и еп“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Поезија*. Београд: СКЗ, VII–XXXIII.

Милановић 2001: Александар Милановић, „Боравишта јаких речи“. У: Алек Вукадиновић, *Њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 71–82.

Фрај 1999: Нортроп Фрај, *Песничка миџологија*. Београд: Књижевна реч.

Шутић 1979: Милослав Шутић, „Поезија лирског збрајања“. Поговор у: Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: СКЗ, 103–111.

Шутић 1996: Милослав Шутић, „Сажетост до вртложења“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић, Иван Негришорац ур. Нови Сад: Матица српска, 19–25.

Jovanović 1980: Aleksandar Jovanović, „Blage svetlosti dalekih prostora“. U: *Književna kritika*, god. XI, br. 3, 52–59.

Meletinski 1983: Eleazar Mojsejevič Meletinski, *Poetika mita*. Beograd: Nolit.

Radenković 1992: Ljubinko Radenković, „Basma“. U: *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković, ur. Beograd: Institut za književnost i umetnost / Nolit, 78–79.

Marko Avramović

THE TWO PHASES OF ALEK VUKADINOVIĆ: FROM THE MYTH OF THE GOLDEN AGE TO APOCALYPSE

Summary

This paper offers an insight into differences between two poetic periods in Alek Vukadinović's opus. The first involves the late 1960's and early 1970's and encompasses the collections *The House and the Guest* [*Kuća i gost*, 1969] and *At the Prey's Trail, Annotated* [*Tragom plena i komentari*, 1973], finishing with the poetry collection *Distant Household Members* [*Daleki ukućani*, 1979], while the second period starts with the book *Crossed Signs* [*Ukršteni znaci*, 1988] and includes the collections *The Rose of Language* [*Ruža jezika*, 1992], *Dark Darkness and White Charms* [*Tamni tam i bele basme*, 1994] and *God's Surveyor* [*Božji geometar*, 1999] comprised in the *Night Trilogy* [*Noćna trilogija*]. The subtexts of the first and the second phase are based on different mythical patterns. Thus we could claim that the first phase aims to formulate a version of the "golden age" myth, while in his second period Alek Vukadinović devotes himself to the creation of an apocalyptic, eschatological myth.

III

Александар М. Милановић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

aleksandar.jus@gmail.com

ВУКАДИНОВИЋЕВО ЛЕКСИКОТВОРСТВО

Сажетак: У раду се анализирају индивидуални неологизми Алека Вукадиновића, првенствено у збирци *Божји теомешар* (1999), и то на прозодијском, творбеном, семантичком и стилстичком плану. Констатује се да се у Вукадиновићевој творби индивидуалних неологизама огледа укрштање двеју српских песничких традиција, фолклорне и црквенословенске.

Кључне речи: индивидуални неологизам, творба речи, лингвостилистика, песнички језик, коренска морфема, сложеница, изведеница.

1. Потрага за фолклорно-митским или архетипским језиком нужно је водила поједине српске књижевнике ка поступцима ковања индивидуалних неологизама. Видљиво је то нпр. у стваралаштву Бранка В. Радичевића, који је подстакнут језиком краћих фолклорних форми изградио читав низ успешних кованица (Милановић 2001), али и поезији Милосава Тешића, где се лексикотворство огледа чак и у насловима збирки (*Бубњалица у ичелињаку*), док утицај српског фолклора на Тешићев израз превазилази чисто граматичке оквире (Милановић 2010).

Уколико се чак и летимично погледа историја српске књижевности, процес ковања индивидуал-

них неологизама у циљу потраге за „новим“ језиком књижевности, који би требало да буде утемељен на фолклорном изразу бајалица, гатки, враџбина и сл., нарочито је био карактеристичан за песништво Ђорђа Марковића Кодера (Милановић 2013). При истраживању песничких и поетичких корелација између Кодера и савремених српских песника, овај (пред)романтичарски песник поетички се најчешће доводио у везу са Алеком Вукадиновићем.¹

Са друге стране, у критичарској рецепцији Вукадиновићеве поезије непрестано су истицани квалитет и оригиналност песничког језика, као и његова ослоњеност на језик басми, клетви, бајалица, брзалица, разбрајалица, загонетки, пословица и других фолклорних форми: „Служећи се језиком и, што је такође важно, звуком бајалица и басми, Алек Вукадиновић жели – не да својој поезији прида пуки изглед древности – него да је збиља учини древном“ (Радојчић 2001: 66).² Чини се да је и

1 Упитан о песничким везама са народним бајалицама, као и Кодеровом, Настасијевићевом и Попином поезијом, Вукадиновић одговара: „Врло стара и врло модерна линија српске поезије (најстарија, свакако, једна од најмодернијих, такође), коју сте подвукли, и сама у себи је врло разуђена. Заједничко јој је то да комуницира са дубоким архетипским слојевима националног бића, његовим језичким и имагинативним матрицама“ (Јовановић 1995: 124). За збирку *Паноћна царовања* песник констатује: „Она је једна велика бајалица“, а за збирку *Ружа језика*: „Она је сва у језичкој магији, варничењу, бајању и царовању“ (Јовановић 1995: 130, 131).

2 Песник Вукадиновић и сам указује на тачно одређену песничку традицију: „Потреба за бајањем, загонетањем, зачаравањем ствари и појава, чарањем, чинодејствовањем, увртањем и завртањем 'отворених славина' смисла, за рођењем по таму језика и бића, била је у самој сржи те традиције“ (Јовановић 1995: 121).

инспирацију за ковање неологизама Вукадиновић добијао управо из фолклорног језика. И када се у извесној мери окренуо хришћанским мотивима и симболима у својој поезији, он није одбацио лексикотворство као стилски поступак, али су се творбени модели делимично променили, односно обогатили.

Проблем Вукадиновићевог ковања индивидуалних неологизама, ипак, готово и да није узиман у обзир у књижевној критици, а још ређе је генетски и поетички довођен у везу са фолклорним језиком. Часне изузетке од критичарског игнорисања Вукадиновићевих кованица чине језичка и стилистичка запажања у радовима Александра Јовановића, Радивоја Микића и Горана Максимовића.³ Тако А. Јовановић наговештава, иако без лингвистичке анализе, добру творбено-семантичку и стилистичку анализу именице *Хиландарје* у збирци *Божји ѿеомеѿар*,⁴ у истој збирци Г. Максимовић (2001: 127) издваја „језичке неологизме и архаизме“ (*немуѿиѿ-ѿора, басмослов, Хиландарје, ѿоролом, леѿри,*

3 Бојана Стојановић Пантовић пише о „чврстим синтагматским спојевима и оксиморонској неологистичкој пракси“ у Вукадиновићевој поезији као „транспоновању басмотворне и бајаличке традиције“ (Стојановић Пантовић 2001: 59), али, нажалост, не наводи примере за њих.

4 За Вукадиновића овај истраживач констатује да „насловом нам сугерише свој химнички карактер (песма у славу Божјег, то јест Савиног и Симеоновог дара, као и узвратног хиландарског вековног даровања“ (Јовановић 2001: 148). На другом месту и неколико година раније, исти аутор је истакао како у творби речи Вукадиновић реализује потенцијалне језичке могућности, као у примерима *злокоје, ѿуробје, ѿуроб-ѿора* или *Гавран-ѿоље* (Јовановић 1998: 24).

зачар-іора, ірак),⁵ док Р. Микић добро уочава да Вукадиновић у песничком језику околинално мења род појединих именица.⁶

Како је критика већ регистровала одређене иновације у песничковој лексици, задаци овога рада јесу да региструје све типове индивидуалних неологизама у поезији Алека Вукадиновића, да одреди моделе њихове творбе и њихову деривациону (и)регуларност, као и стилематичност и стилогеност ових специфичних поетизама. Извор за ово истраживање представљала је збирка *Божји теометшар* (1999). У овој збирци Вукадиновић је први пут направио снажан искорак ка синтези двају традицијских изворишта свога песничког језика: једног доминантног у свим претходним збиркама – фолклорног (митског, архетипског, магијског), и једног за песника у том тренутку релативно новог – хришћанског, црквенословенског.

2. И сам Вукадиновић је у аутопоетичким текстовима подвукао искуство „читавог низа језикотворних ефеката који су иманентни део моје поезије, а на које критика непрестано указује“ (Вукадиновић 1998: 279). Мислио је ту песник првенствено на чињеницу да је „на једној страни потпуно осамостаљено језикотворно здање (језичко-мелодијско плетиво), а дубље у позадини 'сун-

5 Међу наведеним примерима само *ірак* није Вукадиновићев индивидуални неологизам.

6 Не улазећи у творбени аспект проблема, овај аутор запажа: „За Вукадиновићев поетски речник је карактеристично и пребацавање неких именица из једног рода у други“ (Микић 1999: 196).

це' другог здања, које га у стопу прати, значењска грађевина, дубинска истост првог света“ (281). У разговору који је 2013. године водио са аутором овога рада, Вукадиновић је на директно питање у одговору указао на сличности са Кодером: видео их је пре свега у заједничкој потрази за архетипским, митским језиком, али не и у истородној потрази за новим речима.⁷ Дакле, сам песник везе је пронашао најпре у језичко-мелодијском плетиву њихових песничких језика: етимолошким играма, звуковним фигурама и сл.⁸ Уколико, међутим, директног Кодеровог лексичког утицаја у Вукадиновићевој поезији и нема, то не значи да у њој истовремено нема и – свесног или несвесног – утицаја језика малих фолклорних форми, који је очито био више него привлачан и изазован за обојицу песника.

3. Вукадиновић радо истиче да је његова поезија доживљавала формалне промене: „Лако је запазити да ја нисам писац који се служи само једном формом“ (Јовановић 1995: 123). Узимајући у обзир ову неспорну чињеницу, основна поставка у овом раду јесте да је промена поетичких начела у Вукадиновићевој поезији утицала и на промене типа

7 Пишући о Кодеру, Вукадиновић је назначио да је у нашем песничком поднебљу „дала изванредне песничке резултате, специфична језичка имагинација. Први наш језички волшебник, Кодер, направио је прави коперникански обрт у нашој песничкој традицији“ (Јовановић 1995: 132).

8 Уп. Вукадиновићеве речи: „Слушаоцу је довољно да ужива у чаролији једне песме, у њеној музичкој и звучној магији; он осећа да у њеној 'неразумљивости' има система, и да за смисао има времена, тј. да се може и накнадно одгонетати“ (Јовановић 1995: 121).

творбе кованица у његовом песничком језику. Другим речима, да се управо међу Вукадиновићевим кованицама налази и можда најбоље и најдиректније сведочанство о суштаственој повезаности између песникових поетичких и стилистичких начела.

Док је, говорено из позиције сагледавања односа језика и простора, Вукадиновићевом поезијом доминирала просторна симболика типична за фолклорни језик, са мотивима *куће*, *шуме*, *извора* и сл. (Милановић 2010: 149–160), песникове кованице углавном су грађене тако што су се буквално и метафорично враћале самом свом корену, односно, филолошки формулисано, сводиле своју форму на *корен* (*коренску морфему*). То значи да их је песник ослобађао постојећих, општеупотребних форми, њихових граматичких обележја изражених суфиксима и наставцима за облик, као у примерима *џрај* (: *џрајати*, *џрајање*), *џај* (: *џајити*, *џајење*) и сл., фокусирајући тако и читаоца на суштину, односно на базичну *семантику* својих лексичких иновација. Ирелевантност граматичког уобличења Вукадиновићевих кованица најбоље се огледа у околиној двородности појединих именица. Тако се две кованице са вероватно истом (или веома сличном) семантиком јављају истовремено заправо као творбени дублети, једном у форми именице мушког рода (*сушџи*), други пут женског (*сушџиа*): а) *Сушџи до сушџиа* (17), *Сушџи до сушџиа Плам до џлама* (43), *Сушџи и Сена* (55), *Катџрени сушџиа II* (56), *Сушџи до сушџиа Зрак до зрака* (81); б) *Сушџиа Кружна* (18), *Боже – у џџа / Сурвава се даље Сушџиа / Боже – у џџа* (59), *СУШТА ЗАРНА* (78). Поред именице

сушӣ, Вукадиновић активира и придев *сушӣ* из књижевног и општеупотребног језика: *Ружа сушӣо̄ краја душа* (13), *Тка даљине своје сушӣе* (91), *Јесу Два су / Сушӣа су* (67).⁹

У обе форме, међутим, ове кованице се формално, али истовремено и семантички, удаљавају од постојеће изведенице *сушӣина*, постајући тако стилеме са могућом значењском нијансом у односу на стилски неутралну лексему, нарочито уколико говоримо о денотацији, као и са несумњивим иновацијама на нивоу конотација. Немаркирани облик *сушӣина* тако наспрам кованица *сушӣ* и *сушӣа* постаје излизан од свакодневне употребе и блед, док се новостворене лексеме отварају и за све новија и другачија песничка значења при рецепцији песме.

4. Када је, међутим, на нивоу тематике и симболике Вукадиновићева песничка стаза почела водити од *шуме*, као фолклорног симбола, ка *манасӣиру*, хришћанском симболу, што се експлицитно може видети и из Вукадиновићевих поетичких записа (Вукадиновић 2001), променио се делимично и тип творбе новоскованих именица, и то у складу са другом доминантном предачком мелодијом која чини традицију српске поезије – оном *црквенословенском*, што се лако може регистровати управо у збирци *Божји теомешар*.

Укрштање двеју песничких традиција, фолклорне и црквенословенске, условљава и коегзистенцију кованица грађених по различитим творбеним

9 У последњем примеру могуће је и тумачење да је у питању именица.

моделима: са једне стране су кратке, једносложне кованице фолклорног типа, сведене практично на корен речи, са друге се налазе дуже, вишесложне сложенице створене према моделима из црквенословенског језика (а по пореклу преузете из византијских узора на грчком језику, односно настале калкирањем тј. дословним превођењем грецизама). Истицањем броја слогова Вукадиновићевих кованица, што је творбено ирелевантно питање, заправо указујемо на додатне фоностилистичке функције кованица, везане за различиту мелодију коју стварају у контексту стиха и песме. Сложенице због своје дужине условљавају спорији ритам мелодије стиха, док једносложне кованице убрзавају ритам песничког језика, дајући му и специфичну интонацију базирану на доминантној *силазној акценџуацији* једносложних речи, карактеристичној и за Вукадиновићев матерњи косовско-ресавски дијалекат. Наиме, познато је да косовско-ресавски говори имају сачувану старију акценџуацију са само два акцента силазне интонације, краткосилазним и дугосилазним, што је идентично са стањем у свим једносложним речима српскога језика.

5. Отуда и Вукадиновићеве једносложне кованице враћају у његову поезију предачку фолклорну косовску мелодију, која се и данас лако препознаје у песниковом говору, као и у свим примерима кованица са дугосилазним (*јав, шај, шрај, ірак, шам, зад, шан, ілед, шров, зуј* и др.) или краткосилазним акцентом (*ниі* и сл.). Основна намера Вукадиновићевих стилских поступака јесте да до потпуног уметничког доживљаја читалац дође постепено, тек

при укрштању тонских, формалних и значењских елемената поетског језика у својој свести, за шта добар пример даје насловна синтагма једне песникове збирке, *Тамни шам*. Овде је удвајање гласовно и слоговно идентичног првог слога двеју речи укрштено са њиховом различитом дужином, али и са њиховим различитим акцентом – дугоузлазним у првој (барем у књижевнојезичкој форми њеној) и дугосилазним у другој. Колико је овај прозодијски контраст ефектан, може се у пуној мери чути тек када се кретање тонова у синтагми *шамни шам* упореди са оним у синтагми сличног значења *шамна шама*.¹⁰ Укрштају се и контрастирају у овој синтагми, потом, и формалне одлике речи: наспрам свакодневне прве речи у функцији атрибута, стоји посве нова кованица као главна реч синтагме. Коначно, синтагма је изненађујућа и значењски, јер представља специфични плеоназам, у којем атрибут заправо постаје интензификатор значења главне речи, већ концентрисаног свођењем лексичке форме *шама* на њен корен. Творбени процес одстрањивања наставка за облик није променио само род именице, већ у њу унео и ново, песничко значење, које готово да је злослутније од оног код постојеће лексеме *шама*.

6. За разлику од претходног примера, који је у номинативу једнине, у бројним другим случајевима доста је тешко реконструисати основни облик песникових неологизама. Немогућности да се потпуно

10 Желимо кроз овај пример да изнесемо претпоставку како је један од могућих Вукадиновићевих мотива за ковање неологизама и чисто прозодијски.

поуздано утврди основни облик многих Вукадиновићевих, махом једносложних, кованица у пуној мери доприноси пре свега редукована синтакса стихова, која узрокује и њихову вишезначност, а тек потом и херметичност. Често је, наиме, читалац пред Вукадиновићевим стихом у позицији да се пита да ли је у питању песникова свесна редуција реченице изостављањем предиката, као у случају Настасијевићеве поезије, да ли је то можда некаква изолована синтагма, тј. беспредикатска синтаксичка јединица, или пак нека друга синтаксичка конструкција. Доста илустративан пример наводи Јован Делић: „У њу је уграђен и Вукадиновићев најчесталији симбол – кућа, јер је ружа језика 'кућа сушта', при чему ову другу ријеч можемо схватити као придев (сушта) и као генитив именице сушт“ (Делић 2001: 41). Наведено методолошко ограничење не важи само за реконструисање формалног лика кованица већ и за утврђивање њиховог значења. Никакве сумње нема да је семантика Вукадиновићевих кованица по правилу контекстуално условљена, да се код оних високофреквентних у различитом језичком окружењу делимично и мења, али управо синтаксички редукован контекст неретко спречава пуну и прецизну спознају значења појединих новоскованих речи, јер су искази барем двозначни. Истовремено, баш на том месту настаје право деловање песничког језика, отвореног за сва потенцијална значења било којег његовог елемента.

Уз мало слободе у интерпретацији, која је за анализе песничког језика често и неминовна, могуће је утврдити читав низ Вукадиновићевих једно-

сложних неологизама сведених на корен. Именица *īleg* (*Мрак у мраку Боже īlēg је* (20)), са значењем 'поглед, гледање' означена је у РМС 1967–1976 као необична и песничка, а битно је истаћи да је најстарија потврда – из језика Лазе Костића (*Гвоздени шиљци [...] сīооили би се од њена īlega*). Да ли је у питању директни лексички утицај славног романтичарског песника, тешко је одредити. Творбено-семантичка анализа кованице *īleg* инспиративна је и за пуни доживљај стилистичких домета песничког језика. Уколико има значење 'гледање', што је вероватније, у питању је *аīокоīа*, „рестриктивна фоностилема, која настаје редукцијом фонеме или слога с краја речи“ (Ковачевић 2012: 42). Уколико, пак, у стиху значи 'поглед', имамо *афѐрезу*, која „такође потпада под рестриктивне фоностилеме, јер настаје редуковањем (изостављањем) некога фонема или слога с почетка општеупотребне ријечи“ (Ковачевић 2012: 41). И апокопа и афареза, додајмо као значајно, типичне су фоностилеме и у нашој народној поезији (Zima 1988: 204–205), одакле су као подстицај могле непосредно стићи и до Вукадиновића, или пак посредно, преко романтичарских песника.

Именица *īај* (*Све īâј īâјиу* (70)), са значењем 'тајност, скривање нечега', у РМС 1967–1976 одређена је као застарела и песничка, уз само један пример из дела Ивана Козарца (Загреб, 1911), па ваља искључити директан утицај традиције. Именица *īам*, о којој смо већ говорили, уз именицу *īрај* најфреквентнија је међу једносложним кованицама у збирци *Божји īеомешар: Тâм је īâма* (17),

Tâm ga veje (18), *Og neboia* – у *shâm* ниже / *U shia se sho* *Tâme s̄iije* (20), *Tâm je Muk je Prô nem zvuk je* (74). За кованицу *shraј*: *Traј do shraја* (38), *Traјem shraје* (41), *Trâј и Treйshaj Зуј и Сена* (78), *Измењују њоје зárне / Злашне shraје и shaине* (81). Интересантно је да као поетизам има традицију и у српској и у хрватској књижевности: потврђује је РМС 1967–1976 и у Краљчевићевој и у Пандуровићевој поезији. Све три наведене кованице као фоностилеме спадају међу апокопе.

Међу једносложним речима има и примера којима је и према форми и према синтаксичкој функцији тешко одредити врсту речи и њихово значење: *нӣ нӣдина* (19), *Tân shishina shanana* (31). Несумњиво је само да су у питању апокопе. Сасвим су код Вукадиновића ретки примери где је редукцијом граматичких обележја на крају лексема створена двосложна кованица, попут именице *лејриш*: *лејриш лејриш лејриша* (64).

7. У Вукадиновићевој збирци ретке су и новосковане изведенице, што у извесној мери изненађује, будући да је деривација убедљиво најчешћи тип творбе речи у српском језику. Као и Новица Тадић, и Вукадиновић изводи сасвим нове деминутиве, који по природи свакодневне комуникације нису регистровани у општеупотребном језику. Кованице *сенак* и *слушак*, изведене суфиксом *-ак*, појављују се у истом стиху, као парна конструкција карактеристична за фолклорни језик: *Час умрли Сенак Слушак* (39). И кованица *Скошац*, изведена деминутивно-хипокористичким суфиксом *-ац*, јавља

се у корелацији са именицом *кобац*, која има исти завршетак: *Бої унижен Скошац вољен / Кобац на коб / Осокољен* (20). Из даљих стихова песме може се наслутити да је *Скошац*, заправо, ново песничко именовање за ђавола, у којем до изражаја долази и магијска функција језика, уобичајена у фолклорно-митском језику: *Ог Небоѿа – у шѿам ниже / У шѿа се шѿо Тѿме сѿиже*.¹¹ Чини се да није случајно што деминутиви чине добар део скованих изведеница јер они представљају стабилан елемент у језику фолклора, одакле се преносе и у савремену српску поезију.¹²

Ефектна Вукадиновићева кованица *Хиландарје* из наслова песме изазвала је различиту рецепцију књижевних критичара. Док је код Ј. Делића побудила асоцијације на именице *ѿорје*, *борје* и *мраморје* и „звучно асоцира на Настасијевића“,¹³ А. Јовановић је њено значење – указано је већ – повезао са активираним именицом *уздарје*, јер Хиландар, према његовом тумачењу, у песми представља вековно уздарје за дар Немањића. Истовремено, кованица *Хиландарје* творбено-семантички би се могла повезати и са постојећим именицама *блаѿодарје*, *милодарје*, *ѿридарје* и сл. Када се Вукадиновићева лексема добро размотри из угла поетике и лингвостилистике, увиђа се да је заправо добијена сасвим специфичном творбом која би се могла одредити као *ѿсеудокомбинована*, односно *лажна сложено-су-*

11 Поступак ковања нових имена за ђавола препознатљив је и у поезији Новице Тадића (Милановић 2014: 186–187).

12 Уп. поглавље о деминуцији у Тешићевој поезији (Милановић 2010: 118–120).

13 Видети Делићев рад у овом зборнику, 35.

фиксална *шворба*.¹⁴ Песник, наиме, креће од пучке етимологије имена *Хиландар*, поетски активирајући непостојеће значење њеног завршетка *-гар* и градећи, сходно томе, индивидуални неологизам према постојећим лексемама у српском језику (*уз- + гар- + -је, бла̄- + -о- + гар- + -је, мил- + -о- + гар- + -је, њри- + гар- + -је*):

Небо крсти Плам дарује
Божји пламен надвисује
Гору Свету – Реч уздарје:
Хиландарје

Иако је јасно да први део (*Хилан-*) новосковане речи нема никакво значење, које би морао имати због аналогije према наведеним лексемама, сматрамо да читава кованица добија управо онакву семантику какву јој је одредио А. Јовановић, што се из контекста песме и може закључити: Хиландарево уздарје. Тако она из домена пучке стилематичности, коју има првенствено захваљујући очекиваном и изненађујућем творбеном моделу, прелази у домен стилогености, поетски успелог тј. функционално активираниог неологизма што своју пуну вредност стиче тек у контексту читаве песме, а то је посебно ефектно управо код наслова као најпробитачнијег места текста.

8. Вукадиновићеве новосковане сложенице су, речено је већ, грађене између осталог и по црквенословенским моделима. Тако је сложена именица *басмослов* из наслова песничке целине (61) из-

14 Гледано строго дериватолошки и ван контекста, јасно је да је *Хиландарје* изведеница, у којој је творбена основа *Хиландар-*, а суфикс *-је*.

грађена према постојећим лексемама *молийвослов*, *родослов* или *месеџослов*, али је уношењем појма басме у црквени, књишки творбени образац створен свеж и изненађујући семантички ефекат, базиран на укрштању двеју српских традиција. Самих црквенословенских речи, додајмо на овоме месту, у *Божјем ѿоменѿру* нема много, и све су карактеристичне за српску редакцију старословенског језика: *вавек* (*вавек Ружа Ружи век је* (12)), *вас* (*Чезнух вас ја* (18)), *васељена* (*Сја у злајној васељени* (47)), *оѿ* (*Оѿи куда* (69)) и сл., док је само последња реч по својим фонетским цртама не само српскословенска већ и рускословенска, односно једном речју казано – црквенословенска.

Ипак, лексички узор по којима Вукадиновић гради кованице нису увек из богослужбеног језика православних Словена. Кованица *ѿоролом* (*Гороло́ма ѿоро лом / Горолом* (63)) настала је према постојећим именицама *ледолом*, *зидолом*, *бродолом*, *каменолом*, *вејѿролом*, *косѿолом*, *крсѿолом* (Николић 2000), док је именица *словокрес* из наслова песме по творбеном моделу делом слична именици *самокрес*, али не и њој идентична, јер јој је у првом делу именица. Из контекста песме јасно је и значење првог дела сложенице: *Реч о речи – / Сѣв / И Крѣс* (66). Именица *слово* у значењу 'реч' при томе је по пореклу црквенословенска, тако да пред собом заправо имамо специфичан хибрид међу песниковим кованицама насталим слагањем, са првим делом из црквенословенског, а другим из српског народног језика. Коначно, придев *небосклони* (*Теби одан и небосклон / Дијак божји / Раб Симеон* (51))

заправо и није посве нов у савременом српском песничком језику.¹⁵

Међу Вукадиновићевим сложеницама (или по новијим дериватолошким погледима – изведеницама) посебну пажњу привлаче и сковане именице са префиксом *не-*, нимало необичне ни у савременом изразу других српских песника. Лексичка негација појмова указује на постојање Вукадиновићевог песничког и митолошког антисвета, а овакве кованице песник понегде и додатно значењски појачава. Тако је нпр. значење симболичне кованице *нереч* (Мук *Неречи који ноћу / Зна да крила ти усјава* (75)) интензификовано већ у оквиру синтагме (Мук *Неречи*).

Занимљив пример представља кованица *несмирај*: *Бајке које јавке бају / У мом ноћном несмирају* (42). Избегавајући због риме лексему *несмиреност*, која би и творбено и лексичко-семантички била регуларна, Вукадиновић гради окازیонализам у којем су се ипак песнички срећно уклопили инкомпатибилни творбени елементи.¹⁶ Скована реч није повезана са незаласком сунца, већ са несмиреношћу, што је детаљ који ће натерати читаоца да застане и да упореди ова два стања, а суфикс *-ај* даје читавој лексеми и архаичну патину.

15 Као поетизам ова лексема потврђена је и РСАНУ 1959–2010 (са квалификатором *јесн.*), и то кроз примере из поезије Радована Зоговића и есејистике Милана Богдановића. Исти речник пружа потврде за многе парадигматски грађене сложене придеве: *небољедан* (ков.), *небоујодан*, *небодан* (нерасп.) и сл.

16 Уп. РМС 1967–1976: „**смирај** м залазак, зајад сунца, прес-*џ*анак дана“ и „**смиреност**, -ости ж *с*јање онога који је смирен“.

Р. Микић налази поетичко објашњење за активирање сличних лексичких негатора у Вукадиновићевој поезији: „Од свега што кружи и понавља се у свом унутарњем ритму песник је издвојио слике зла, призоре наопаког одвијања низа појава (а томе је на лексичком плану адекват име-негација – 'нејав', 'несан', 'Небог', 'невреме', 'небило' и сл.“ (Микић 2001: 27). Тачном Микићевом запажању треба само додати да је овакав тип творбе именица веома карактеристичан за фолклорни језик, нарочито језик загонетки (Sikimić 1996: 219–222), одакле се проширио у песнички израз Милосава Тешића (Милановић 2010: 121–122) и Алека Вукадиновића.

Значење кованице *небило* у две песме из збирке могло би се одредити као 'небиће, небитак', дакле са филозофским конотацијама: *Зуј врећена / Круј и Криво / Време светиа / И Небило – // Множе шроше / Глуву кућу / У Невреме / На Заушћу* (55); *Трејети-шрен је – Муње сев је / (Мук Небила – мук је зев је)* (73). Са друге стране, њоме је можда именовано и конкретно демонско биће, лирски антијунак – што је нпр. и по типу творбе и по карактеристичном суфиксу (-ло) типично и за језик загонетки (Sikimić 1996: 41), и што може на извештан начин бити сугерисано и почетним великим словом у речи.¹⁷

Било да је парадигма за композицију именица из црквенословенског језика или не, готово све Вукадиновићеве сложенице ипак су значењски прозирне, првенствено захваљујући творбеној анало-

17 Уп. парадигматска именовања демонских бића у поезији Новице Тадића (Милановић 2014).

гији при њиховом настанку. То, уосталом, махом важи за овакве кованице и других савремених српских песника, а стилски ефекат им по правилу почива на изненађујућој комбинацији која се постиже заменом једног елемента постојеће сложеннице оним који је мање очекиван.

9. Посебан тип кованица представљају и Вукадиновићеве полусложенице, лексички спојеви са непроменљивим првим делом (*Обасјане блајдан-гане* (5), *Нечуј-јори* (19), *Тâј-шаина гâљ-гаљинâ / Траї* у *неїраї ниї-ниїдина* (43), *Трејер-јора їрејер-сена* (42), *Поїекле су мук-їаласа* (42), *Зајуїарје румен-гарје* (49), *Ти невидни їрејрај-часи* (77), *Гласина си їрд-сев јâв си* (77), *Румен-крилу ган се нага* (81), *Чемер-крило мрак гаљине* (81) и сл.), од којих на нивоу граматике треба раздвојити примере у којима су оба дела у споју деклинабилни (*Звуци-муци бої-боїазе* (11), *Обноћ їракїај їрака-мрака* (13), *Крилом крила їоњен ја са / Ружом-душом сву ноћ слушам* (42)). Важно је истаћи да међу многим наведеним примерима први део полусложенице заправо представљају песничке кованице (*нечуј-*, *їрејер-*, *зачар-* и сл.) које учествују у стварању већих лексичких целина прозирне семантике. Такође, за даља поетичка истраживања Вукадиновићевог језика није небитна ни чињеница да су полусложенице сасвим ретке у песмама са хришћанским мотивима, нпр. из циклуса „Златно плаво (Хиландарски типик)“. У песмама овога циклуса „Слово Светог Саве“, „Слово Богородице Тројеручице“, „Свети Симеон на небу“ и „Завет Светог Симеона“ уопште их нема, док се у песми „Хиландарје“ појављују само једном:

Зајуџарје румен-гарје (49). Разлог оваквој неуравнотеженој дистрибуцији на нивоу збирке, односно разлог за њихову ниску фреквенцију у наведеном циклусу, ваља тражити пре свега у чињеници да Вукадиновићеве полусложенице одају утисак фолклорних, те да стилски нису биле погодне за тип песама створених на фону српске средњовековне књижевности.¹⁸ Већ у циклусу симптоматичног наслова „Басмослов“ фреквенција полусложеница нагло расте (*Про вид-невид* (68), *Језик-ружа* (69), *Жар-јабука* (69)), а сада стилски маркирају чак и наслове песама: *Лејри-басма* (64), *Заچار-јора* (67).

Неретко је на основу Вукадиновићевог примера немогуће одредити деклинациона својства сковане именице, јер се она налази само у основном облику, тј. номинативу једнине: *Језик-ружа чин до чини* (11), *Зло-ојак време њвари* (25), *Цветшак-божјак мирује* (31), *Цветшак-божјак њрејери* (32), *Цветшак-божјак не вени* (32), *Трејши Траје / Бој-осама* (43), *Трејеш-џрен је – Муње сев је* (73).

Лингвостилистички гледано, у оба типа, међутим, треба посебно издвојити *хифенску мешафору*, која представља „пут од синтагматских (синтаксичких) према парадигматским (лексичким) метафорама“ (Ковачевић 2000: 26). *Хифен* се одређује као стапање двеју самосталних речи у полусложеницу, а уколико је у питању веза између неметафоричне и метафоричне речи, налазимо се на тлу метафоре

18 Сличне елементе дечјих бројаница, разбрајалица, брзалица и сл. налазимо и у поезији Милосава Тешића: *Чарац-чар, нејар-број, коло-коло-џроколо* и сл. (Милановић 2010: 123).

које је између синтаксе и лексике: *Уснула јосѝа кућа-мајка* (33), *Језик-ружа* (69), *Жар-јабука* (69) и сл.

Књижевна критика већ је констатовала да је хифенска метафора веома честа у савременој српској поезији, а као типичну налазимо је у песничким опусима Новице Тадића, Алека Вукадиновића или Братислава Милановића.

10. Уместо закључка. Преузимајући моделе творбе индивидуалних неологизама из различитих српских књижевних традиција и умешно их надограђујући, Алек Вукадиновић је у збирци *Божји ѝеомеѝар* остварио бројне изузетно успеле стилеме које је уметнички више него успело оживео, прелазећи тако пут од пуке стилематичности обележених лексема до њихове стилогености. Када се једног дана буде писала историја српског песничког лексикотворства, несумњиво ће се показати да је управо овај песник снажно деловао на језичко-стилске тенденције у српској поезији крајем 20. и почетком 21. века.

Извори

Вукадиновић 1998: Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит.

Вукадиновић 1999: Алек Вукадиновић, *Божји ѝеомеѝар*. Београд: Књижевна реч.

Вукадиновић 2001: Алек Вукадиновић, „Кремна, Тара, манастир Рача“. *Полиѝика*, 18. 1. 2001.

Литература

- Делић 2001:** Јован Делић, „Ружа језика“. У: *Алек Вукадиновић, њесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 41–52.
- Јовановић 1995:** Александар Јовановић, *Порекло њесме: девети разговора о њоезији*. Ниш: Просвета.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. Предговор у: *Алек Вукадиновић, Песме*. Београд: Нолит, 7–33.
- Јовановић 2001:** Александар Јовановић, „Родни сјај у златној васељени“. У: *Алек Вукадиновић, њесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 131–152.
- Ковачевић 2000:** Милош Ковачевић, *Сџилисџика и џрамаџика сџилских фиџура*. Крагујевац: Кантакузин.
- Ковачевић 2012:** Милош Ковачевић, *Линџвосџилисџика књижевноџ џексџа*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Максимовић 2001:** Горан Максимовић, „Композиционе особености збирке пјесама *Божџи џеомеџар* Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић, њесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 125–130.
- Микић 1999:** Радивоје Микић, *Песнички њосџуџак*. Београд: Народна књига / Алфа.
- Микић 2001:** Радивоје Микић, „Симболизам и епифанија“. У: *Алек Вукадиновић, њесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 21–39.
- Милановић 2001:** Александар Милановић, „Необичне речи и изрази, па и сујеверице“. У: *Зборник Маџице срџске за књижевносџи и језик*, 49, св. 3, Нови Сад, 439–449.
- Милановић 2010:** Александар Милановић, *Језик срџских њесника*. Београд: Завод за уџбенике.

- Милановић 2013:** Александар Милановић, *Језик весма ѿлезан*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Милановић 2014:** Александар Милановић, „Тадићеви индивидуални неологизми са суфиксом -ло“. У: *Оињено ѿеро Новице Тадића*. Београд: Српска књижевна задруга / Филолошка гимназија, 177–190.
- Николић 2000:** Мирослав Николић, *Обраињи речник српскога језика*. Нови Сад / Београд: Матица српска / Институт за српски језик САНУ / Палчић.
- Радојчић 2001:** Саша Радојчић, „Поезија, језик, истина“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 63–70.
- РСМС 1967–1976:** *Речник српскохрватскога књижевног језика*, т. 1–6, Нови Сад / Загреб: Матица српска (/ Матица хрватска).
- РСАНУ 1959–2010:** *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, т. 1–18, Београд: Институт за српски (српскохрватски) језик САНУ.
- Стојановић Пантовић 2001:** Бојана Стојановић Пантовић, „Трагање за божанским принципом у песништву Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 53–62.
- Sikimić 1996:** Biljana Sikimić, *Etimologija i male folklorne forme*. Beograd: Institut za srpski jezik SANU.
- Zima 1988:** Luka Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*. Zagreb: Globus.

Aleksandar M. Milanović

VUKADINOVIĆ'S NEOLOGISMS

Summary

This paper analyses Alek Vukadinović's individual neologisms, most prominently in his collection *God's Surveyor* [Božji geometar, 1999], on the prosodic, formational, semantic and stylistic levels. It is stated that Vukadinović's coinage of individual neologisms mirrors the joining of two Serbian poetry traditions: the folkloric and the Church Slavonic one.

Сања Парийовић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
sania0205@yahoo.com

МЕТРИЧКА РУЖА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: У раду се предочава богатство обликотворних могућности у песништву Алека Вукадиновића. Указује се на широк распон Вукадиновићевог метричког изражавања, који је усклађен са идејним принципом певања садржаним у вечитом враћању, циркуларном, преплетеном и слојевитом, а притом никад истом.

Кључне речи: стих, облик, круг, поступак понављања, сажимање, редукција, графичко разламање на полустихове, вртложење, метричка ружа.

Својом првом песничком књигом *Први делиријум*, из 1965. године, прилично заборављеном, па чак и занемареном у односу на потоње стваралаштво, које му је обезбедило значајно место на културно-духовној линији српског песништва, Вукадиновић обитава у миљковићевском миљеу, понесен његовим скупом мотива (вода, ваздух, ватра, песма, птица), његовим модусом обликовања песме, његовим језичким формулацијама. Интензиван утицај Бранка Миљковића приметан је већ на прагу овог песничког првенца у ефектном метапоетском промишљању. Идеја песме, односно она властита свест о песми, и у Миљковића слојевито артикулисана, осим у Вукадиновићевом уводном „Упозоравању песме“,

расветлиће се потом у „Путовању песме“ и у обраћању истој: „Откуда песмо одједном тај брег“. Осетно присуство „принца песника“, апостола неосимболизма, експлицираће и песма-посвета „Бранко“.

Већ у понеким песмама прве књиге замеће се песнички поступак понављања стихова и строфа, толико фреквентан у следујућим збиркама. Међутим, кружно компоновање песме у виду понављања прве строфе као последње поступак је који се у *Првом делиријуму* примењује само на структурној равни, без уплива семантизације, мада ће свакако навестити, или бити подстицај да се техничка реализација кружења преведе на суштинско означавање круга као једног од кључних симбола Вукадиновићевог песничког света. Прстенасто структурирање поетског материјала бива у песничком првенцу потпомогнуто рефренским двостихом на крају сваке („Бранко“) или пак сваке друге строфе („Пусти ме да се још нечега сетим“, „Међу јавом и међ сном“, „Шта то беше ватра шта то беше шума“). Дужи везани стих (од 12 (6+6) и 11 (5+6) слогова), почесто и слободан стих, поетско-прозни записи, најчешће груписање стихова у парно римоване сестине, што учавамо у овој књизи, наћи ће своје место, иако ређе, кроз читаво песничко стваралаштво. Но ипак, таквом емпиријском поетском садржају песник се више неће враћати. Само је у тој првој фази и очекивано окушавање у једном минијатурном сонетном циклусу („Трагом камених цветова“) – из данашње перспективе, након свих Вукадиновићевих песама, толико другачијих мисаоних прелива, другачијих изричаја, интимно-

-емотивних немира занемарених у потоњем времену. Чињеница је да – у периоду када се форми придавала велика важност, када се сведочило кроз аутопоетичке исказе о значају обликовног модуса, чему је допринела већина српских неосимболиста – Вукадиновић, иако под окриљем ове групе, није појашњавао формална средства нити је обнављање традиције видео у реактивирању утврђених облика. Отуда у читавом његовом песништву – изузев ових трију обједињених сонета, понеке сеста риме и строфа које сам песник назива терцинама – не налазимо употребу сталних облика песме и строфе. Али зато он доноси, па чак, можемо рећи, враћа из традиције обиље наших стихова и мањих древних облика говора, чиме допуњује и богати формалне могућности које је његова песничка генерација постигла. Подједнако интересовање за та два поља резултирало је стваралачким дорађивањем наслеђа.

Први делиријум остао је и последњи јер се Вукадиновић из тог стања занесености туђим имагинативним простором, песничким гласом и елементима, (препо)родио у новом свету осамостаљене имагинације и аутентичног дискурса. Чини се да је нови поредак који песма тражи – како је то Миљковић давно тврдио у есеју „Песма и смрт“, јер „она ништа не може наћи тамо где јој ред и прецизност претходе“ (Миљковић 1972: 115) – Вукадиновић спознао већ врло рано и брзо наметнуо свој индивидуални печат. Почиње да јача његова скрб за давшње енергије уплетене у једну националну вертикалу, чија остварења је препознао као себи блиска. Подсетимо на већ утврђену песничку ли-

нију у коју је инкорпорирано Вукадиновићево песничко биће, а која полази од народне поезије (пре свега оне фолклорно-мелодијске гране – од звука басми, бајалица, бројалица, загонетки), потом преко Кодерових језичких експеримената, Лазе Костића, Момчила Настасијевића, Васка Попе и Станислава Винавера иде све до симболистичких следбеника, посебно поменутог Бранка Миљковића. То је она истакнута грана српског симболизма, о којој је Љубомир Симовић говорио, са природним завичајем управо у свету и језику бајалица. И Алек Вукадиновић је:

[...] изградио песнички свет чији су корени у сасвим особеном виду имагинације која доминира у фолклорно-митолошком слоју српске културе, али која свој природни продужетак налази у симболистичкој поетици, тачније речено у потреби модерних песника да говоре на сасвим посебан начин (Микић 2003: 8).

Симиларни по стваралачком сензибилитету, имажинативно сродни толико да обједињени чине једно стваралачко сазвежђе (иако су и појединачно свет за себе, стварају и завештавају сопствену традицију¹), ови песници разапињу ону „тамновилајетску“² нит којом се, спрегом архаич-

1 Иако је поета са имагинацијом симболотворне природе, како сам сведочи, ипак прави дистинкцију између стваралачке имагинације класичног симболисте и сопствене имагинације, која симболима не информише о стварности, већ креира свет.

2 О Тамном вилајету Вукадиновић је говорио у више наврата. У једном забележеном разговору прецизираће његово значење:

Тамни вилајет језика и имагинације, та дубоко национална, а опет изразито модерна и светска линија песништва,

но-древног и модерно-симболичког искуства, изродило најизворније песништво. Стара и модерна линија српске поезије укрстиле су се у истоветном својству комуницирања „са дубоким архетипским слојевима националног бића, његовим језичким и имагинативним матрицама“, закључује Вукадиновић у једном разговору о својој поезији (Вукадиновић 1995: 124). Поновно откривање домаћих песничких извора, то кретање националним простором, фундаменталним за настанак елемената са значајним симболичким функцијама, видео је као прави пут развоја и достигнућа универзалних песничких вредности; пут којим се успешно прикључује национална духовна вертикала токовима светске поезије: „Парадоксално је, али само на први поглед, да је ова дубоко национална жица српског песништва, истовремено и дубоко светска, његова светска линија“ (Вукадиновић 1995: 124). С обзиром на то да је Вукадиновићева поезија смештена у поменути књижевноисторијски контекст, то је разлог више да песник изрекне свој однос према духом блиском наслеђу и да потврди значај и континуитет преплитања домаћег и страног:

јединствен је феномен у светској поезији, што се данас, поред несумњивих тешкоћа за рецепцију, све више увиђа. [...] Видим га као централни простор српске песничке имагинације, бајни и златоносни мајдан у којем лежи драго камење нашег језичког и имагинативног заумља, звукова и боја српског језика, најчаровитијих жубора и ромора родне мелодије. То је трезор у којем су похрањени најдубљи и архетипски фондови српске националне имагинације (Вукадиновић 1995: 126–127).

По мом осећању, песник је нужно структуриран огњиштем, духом родне земље, целокупном духовном и имагинативном традицијом свога народа, одакле се мора кретати према светским хоризонтима. Он је непрекидни укрштај националног и светског, личног, матерњег и универзалног, и од врсте и специфичности тих узајамних размена, преплитања и претакања, зависиће и сама природа, и степен реализације једног дара (Вукадиновић 1995: 124).

А након генерализовања, фокусирао је Вукадиновић, у специфичном облику сопственог песништва, спој српске песничке традиције „тамног вилајета“ и европску традицију малармеанско-валеријанске песничке пројекције, чиме нам је указао на изразито индивидуализован песмотворни дар.

Друга књига *Кућа и ѿсѣ*, из 1969. године, дочекана је, указује песник, као „прва објава језичко-мелодијске имагинације у поратном српском песништву (имагинације која ће се, затим, у једној цикличној концепцији наставити до *Песничкој аѿшељеа*)“ (Вукадиновић 2007: 87). Израз почиње да се скраћује, те је у доминацији краћих надстиховних структура, најчешће катрена, оживео стих наше усмене традиције, потом и стих романтичарског периода. Све су песме у везаном стиху, претежније у симетричном осмерцу, пријемчивом Вукадиновићевом поетском сензибилитету³, посебно

3 „Из традиције народне поезије долази и тако чест симетрични осмерац у Вукадиновићевој поезији, стих који је послје романтизма био готово ишчезао из српске умјетничке лирике, којем је Вукадиновић удахнуо нови живот и вратио изгубљени сјај. Тај стих је у Вукадиновића сачувао и успомене на романтизам, када је он постао строфички стих са римом, [...] тако је, преко осмерца, успостављен и дијалог с романтизмом“ (Делић 2001: 48).

фаворизованом и у овим и у слеђујућим песмама; потом, скоро подједнаког броја и у деветерцу (5+4). Ретко се комбинују ова два најфреквентнија стиха збирке. Примера ради, издваја се прва целина песме „Капи сна“, у којој се комбинују стихови унутар строфа, док је у песми „Кућа и гост“, по којој је и збирка насловљена, та смена на нивоу строфне целине – први и последњи катрен, са извесним минорним синтаксичко-лексичким варирањем, у деветерцу су (5+4), док је средишњи катрен у лирском осмерцу (4+4). У оба стиха примениће Вукадиновић понекад, у правилном алтернирању, и њихов каталектички облик (рецимо, као у песми „Ласта скривалица“). А затим ће одједном, међу осмерцима и деветерцима, скоро па у срцу саме књиге, избити пред нас песме у јампским једанаестерцима, њих неколико: „Кућа немогућа“, „Биљна чарања“, „Душа мириса“ и „Кућно огледало (Врата неповрата)“. Потом се, на тренутак раширено овим једанаестерачким песмама, метричко крило поново склапа и сужава на два до три слога мање, у шестостишним парно римованим строфама.

Песма „Кућа и кров“ особена је у својој комбинацији стихова, јер уводи и симетрични десетерац⁴ (још један лирски стих из наше народне ризнице, али и стих романтичарских драма):

Горела гора целу ноћ дугу
Капале капи једна у другу
Чудесан поклон звездане слоге:

4 Видети песме „Дубина. Сан“ (*Трајом илена и коменџари*), „Потоњи гости“ (*Далеки укућани*), „Роморење криве гране“, „Зимско јутро, 24. јануар 1987.“ (*Укршћени знаци*), које су читаве у лирском десетерцу, са понеким каталектичким стихом.

Један је корен а шуме многе
Док узаврела звезда спава
Кућа се крову приближава⁵

У истим стиховним оквирима, подједнако у симетричном осмерцу и деветерцу, Вукадиновић остаје и у наредној књизи *Трајом њлена и коменџари*, објављеној 1973. године. Препознаћемо и често сливање речи у сестине, тачније сеста риме, утврђену строфу римовану абабсс. Све песме („Вечни зов“, „Кућа слика“, „Претакање пејзажа“, „Пејзаж госта“, „Обиље лова“, „Вечна слика“, „Ловац у трему“ и „Један трепет – чини разне“) које нижу четири до шест таквих строфа испеване су у симетричном осмерцу⁶ са тенденцијом прстенасте композиције, препознатљивим жигом Вукадиновићевог формалног и семантичког обликовања поетских записа. Лако већ можемо пратити кружење појединих речи, појединих елемената кроз песме и књиге. Повезаност на нивоу речи, које се селе из песме у песму, евидентирана већ у раној стваралачкој фази, упућује на јасно креирану визију целине, свеобухватног надовези-

5 Иста песма особена је и својом структуром, која подражава поступак грађења баладе као сталног облика песме, по којем је, рецимо у групи неосимболиста, познат Милован Данојлић. Написана у три сестине римоване ааббсс, са деветерачком дословном двостишном репетицијом на крају сваке строфе („Док узаврела звезда спава / Кућа се крову приближава“), без икаквог додатка, неминовно асоцира на формалну уобличеност појединих песама које је Данојлић називао баладама и које се код њега могу идентификовати као заматак сталног облика баладе или пак као прелазна форма или мешавина форми. О Данојлићевим баладама видети Париповић 2013.

6 Треба поменути и сестине у лирском осмерцу из збирке *Укршћени знаци*: „Укрштени знаци“, „Кружно распеће“ и „Од пејзажа – до пејзажа“.

вања и преплитања песничког света. Поједине поетске слике и у њима тежишне речи (да се послужимо песниковим речима: „Прегршт пажљивих зрна која чекају свој час“) постају фрагменти у неколико песама, те се тим специфичним понављањем у новом, а сличном контексту и њихово значење мултипликује. Из књиге у књигу само се допуњује списак речи-симбола, односно централних појмова његове песничке имагинације, с тим да се матични избор не губи (*кућа*, *јоси*, *сан*, *језај*) већ само добија појачање (*лов*, *ловац*, *ловљен*, *јоњен*, *вечно*, *слика*, *јошаја*, *крв*, *јашник* – нарочито у сестинама).

Реч *кућа*, поред својих разних симболичких трансформација, добила је и своју графичку реализацију у песми „Тајно биље“. Овај формални маниризам⁷ одриче и звуковну и значењску димензију, пошто једино визуелно рефлектује поетички концепт; перципирамо само слику и налазимо у њој значење. Визуелна форма песме овде је примарна и у функцији је наглашавања онога што се, скоро од самог почетка, налази у самом језгру Вукадиновићеве поезије и што се константно усложњава. Дакле, нижу се гласови у непојмљивој повезаности и распоређују у две целине: прву у облику троугла, другу у облику квадрата, што свеукупно даје песму-слику куће. Конкретно ова песма са обликом начињеним од слова не може се ни назвати фигуралном песмом јер у њој не постоји равнотежа између речи и облика.⁸

7 О формалним маниризмима видети Грдинић 2000.

8 Ближи сагласју садржаја и облика Вукадиновић ће касније бити у песми „Пиета 2002.“, из *Књије ирсћенова* (2007), где ће облик крста указивати на песничку слику: „Обасјан на крсту / Боже у даљини“.

Интересантно је да је песник исту ту графичку игру преименовао двадесет две године касније, 1995. године, у песму „Круг-алхем“, у збирци *Тамни ѿâм и беле басме*. Ако узмемо у обзир да се песма налази у циклусу „Песме у кућном врту“, онда ни првобитан наслов неће одударати од тога. Свакако нам се сугерише истовремено виђење двају утицајних поетичких исходишта – куће и круга – истозначног симболичког потенцијала у овом поетском свету. Наиме, јасно је да у Вукадиновићевој поезици поступак мењања позиција кључних речи у песмама визуелно може да дочара круг⁹. На семантичкој равни кружна структура изједначава се са структуром слике света, у непрекидним променама и временском вртложењу и безизлазу. Представа круга применљива је и у идеји куће: и унутар куће и ван ње осмишљавамо специфичан интиман унутрашњи простор¹⁰: „Врт, као унутрашњи круг и

9 Овај поступак асоцира на један стални облик песме романског порекла. Особито кружење завршних речи стихова у шестостишним строфама, конкретније речено мењање позиција речи, чиме се визуелно оцртава круг, карактеристика је *sestine litice*. Сличан поступак 1991. године у збирци *Зло и наопако* применио је Милован Данојлић у песми „Кружна балада“, испеваној у четири шестостиха са шестим рефренским стихом, у којем је кључна реч лутајућа. Реч *песма*, слободно можемо рећи, кружи рефренском реченицом, добијајући сваки пут нову позицију, чиме се уједно у песми одржава унакрсна рима:

Песмо, ти њојзи пођи место мене.

Ти к њојзи, **песмо**, место мене пођи.

Ти место мене к њојзи пођи, **песмо**.

Место мене, **песмо**, пођи јој у сусрет.

10 О корелацији у Вукадиновићевој поезији најфреквентнијег просторног симбола куће, као затвореног простора, према опозитном отвореном простору, анализираној у семиотичком кључу, видети Милановић 2001.

простор човековом руком оплемене природе, несумњиво је амбијент једног вида духовног прочишћења“ (Радојчић 1996: 111). А потирање злог духа призива облике језичког фолклора, па ће кућна бројаница управо једноставно формулисати кружно начело куће: „Кућа била па те крила / Кућом тебе окружила“.

Призвана линија матерње мелодије и колективног несвесног, „архајске душе језика“, звуци којима се смрт помера, како то песник описује у „Кући најтиших слика“ („Најтишом сликом гост окружен / Пева – звуцима смрт помера“), у песничкој књизи *Далеки укућани*, из које је наведена бројаница, припремају нас за потоња чаровања. Уводи се нови стих – седмерац (на пример, песме „Кућни разломак“ и „Ловац са својим зрном“), сегментиран на 2+3+2 или 3+2+2, што ћемо касније сретати као стих басми, само са другачијим стиховним границама. А као наговештај метричке иновације, сужавање стиховног ретка на „сушто“, клицу оног сажимања које ће уследити у наредним књигама, препознајемо у стиховима сведеним на реч-две у једном мањем циклусу „Бацање кућних зрна“.¹¹

Ружа језика, из 1992. године, пренеће нас у мистични свет магијских општења, у свет формула усменог песништва, који изискује танану осетљивост за мелодију и језик, Вукадиновићу усађену од

11 У овој целини се „сам појам слике почиње да разлаже на компоненте (понекад виђене као 'укрштај супротних сила' – слика – *анџислика*, *свећ* – *анџисвећ*) а понекад претворене у сведочанство о 'разлагањима', кад се више ствар и биће не виде као целина већ као прелаз, међуфаза у сопственом развоју: 'Лампа (Међулампа) / Кућа (Међукућа)'“ (Микић 2003: 24).

детињства¹². Уграђујући инкантацију у темеље свог песничког света, он постиже један модеран језички, стилски и версификацијски аспект.¹³

Вукадиновићево посезање за бајаличким компонентама је вишеструко условљено. На тематском плану басма је подесна као облик говора о злу које наткриљује човеков свет, на плану интонације бајалички жубор је изузетно погодан као средство којим се предмет говора скрива и затамњује. С треће, пак, стране сам језик басми је инспиративан већ и због тога што подразумева низ интервенција у конвенционални однос између ознаке и означеног (посебно је занимљиво тзв. негативно именовање ствари и појава, уместо речи јавља се нереч и сл.) (Микић 2003: 13).

Осим мелодиозне, звучне и семантичке равни, евоцирану обредно-митолошку праксу објединиће и метричка раван. Готово као поетичка константа, стих басми постаје седмерац (4+3), што по правилу,

12 У уводу песничког самоизбора *Свети кров* аутор то и потврђује: „И само осећање за језик и мелодију, као чист поклон музџ, потхрањивано је, затим, како у породичном дому (где је негован култ и усмене и писане поезије), тако и у искуствима најраније младости. [...] Исконска склоност ка загонетном, гномском и параболничном изражавању у поднебљу мог порекла, где се златна јабука фолклорне гране увек пресијавала попут дугиних боја, много је утицала на основне нагоне моје поезије, и њену склоност како ка језгровитом, тако и чаровитом“ (Вукадиновић 2002: 6).

13 Пишући о споју бајаличке и симболистичке поетике уграђене у системе изражавања наших песника, Љубомир Симовић набраја шта све један модеран песнички глас може презети из тог древног певања: „Поред херметичности, тј. поред принципа на којима су грађене, наши песници су од бајалица преузели и систем шифровања, узели су окултне реквизите, речи, симболе и метафоре, песничке облике и формуле, синтаксичке обрасце, клетве, бројанице, шапате, интонације, и све то употребили у нове сврхе“ (Симовић 2001: 279).

уз збрајање истих гласовних група, ствара специфично брз ритам. Понављањем стихова у песми, али и кроз песме, уз истоветан флуидан ритам, стилизује се ефекат умрежености и компактног система. Приметићемо да има седмосложних стихова са наглашеним једносложницама на крају, рецимо: „Седам кућа један кров / Око плена богат лов“ (песма „Лирски пој“) или „Два су крила два су сна / Крило крилу нигде дна“ (песма „Тарчужак-русомача“), које можемо идентификовати као каталектичке облике симетричног осмерца, с обзиром да је овај стих иначе знатно заступљен, али треба, пак, имати у виду и особину тог седмерца у народној песми, у којој може да има и последњи слог наглашен¹⁴, посебно што се евоцира фолклорно-бајалички чин и басмотворна традиција.

Не може се занемарити још један графички поступак у функцији истицања индивидуално значењски интонираних речи-симбола. Великим словом, примера ради, писано је: „Мени Кућа теби Свет“, „Под кров куће Злокуће / Скупило се Зло ушће“, Неречи, УШЋЕ, Заушће, Траг, Ловца. У прилог динамичности иде и графичко разламање стихова на четворосложне и тросложне ретке:

„Басма-мрасма“

Све тај по тај
По стази
Чудан мрчак
Пролази
Та̂н танује
Не газѝ

14 У народној версификацији допуштена је комбинација седмерца са наглашеним и ненаглашеним последњим слогом. Видети Матић 2011: 66.

Даљина му
Хаљина
Тамнина му
Вечера

А кућа му
Невера

Разламаће се и осмерац на своје парносложне чланке, а само понегде на шестосложну и двосложну целину. Уз комбинације пуног и разломљеног стиха (на пример, песме „Ружа језика“, „Круг, 1992“, „Кућни завет“, којој је, уз поменуто, и деветерац у последњем дистиху), тендира све изразијем конструисању песме од полустихова, како то песник појашњава – „минимум форме – максимум тензије“ (Вукадиновић 1995: 131). Па нас, у том контексту, неће изненадити ни комбиновање деветерца и четворосложног чланка (у песмама: „Расте ловац“, „Реч ми реч ти“, „Бројаница шкољка“, „И бог и даљ“). Истинска метричка лапидарност тек следи.

Перманентној ритмичкој равни коју преносе његови стихови изграђени од речи-слика, односно централних појмова његове песничке имагинације (*кућа, ѿсѣи, корен, крило, ламѣа, ловац...*), од којих је начињен Вукадиновићев уметнички свет, адекватна је кратка строфа у немногобројном низу (најчешће три, четири строфе). У песничкој књизи *Тамни шѣм и беле басме* (1995), у којој се тростих и четворостих формализују по интенцији сажимања и редукције стиха, графичког преламања на полустихове, остварује се један специфичан ритмички склоп. Иако збирка почиње песмом дугог дванаестосложног стиха, еквивалентним тужбаличком стиху по сегментацији (4+4+4), у сукцесији се исказ

доводи до елиптичности, згушњава на реч или синтагму. У извесном својству пролошке песме, „Зимска рапсодија“ у три моноримична терцета (aaa) развија атмосферу апокалиптичног времена, „злог часа света умрлог“, без назнаке божјег спаса („Ниткуд јавке спаса јавке Бога / Усред злог часа света умрлога“). Поступком понављања последњег стиха строфе као првог стиха наредне строфе интензивира се осећај безнађа, јадиковања над судбином појединца и општим усудом.

Тај наговештај тамног времена, туроб-времена, тамног тама, трагичне визије света, како би се све могло назвати оно што песник осликава, мада се историјска конкретизација времена потпуно избегава, слиће се и у наредне песме у терцетима, које нас у овој збирци доводе до једног издвојеног циклуса са именовањем облика у наслову. Циклус „Шест терцина“ обухвата песме: „Круг злокруг“, „Терцина Магу“, „Терцина Било крило“, „Мук до мук врѠн до врѠн (Терцина Црни низ)“, „Терцина гашење крила“ и „Терцина Numen omen“. Истоветно је метричко решење у свих шест песама, по четири строфе максимално су лексички редуковане, ослобођене сувишних појашњења, доведене су „на само извориште Настасијевићеве елиптичности, која прави отклон од сваке предметности сводећи поетску фактуру на сложени семиотички знак“ (Стојановић Пантовић 1996: 109). Херметизам четворосложног, понегде тросложног стиха, начињеног од речи или синтагме, наликоваће, дакле, коду тешко одгонетљивом без познавања претходно написаног из Вукадиновићевог пера, са којим

успоставља везе градећи композиционо, у целини гледано, концентричне кругове. Осим тог сукцесивног значењског разграновања, кроз целокупно Вукадиновићево песништво простире се и спектар звучних реквизита – преплиће, снажи и не завршава ни песмама ове збирке, те се формално успешно ствара „упечатљива осмоза звучања и значења“ (Аћимовић Ивков 1996: 199). Збијене, зачудно конципирани песничке слике са препознатљивом поетском кључном речју-симболом (попут: *круї, крило, бої, сирела, кућа, ваїра, шуроб, ушће*), својим ритмичко-мелодијским одличјем могу само, на прво читање, да прекрију значење које стихови носе, али не и да га потисну. Стих је структуриран управо тим кидањем на одсечке значења¹⁵, лексичком и семантичком кондензацијом¹⁶. У прогресивном смењивању песничких импресија („Слуђен Слеђен“; „Не знам шта знам“) и слика („Грак је мрак је“; „Створ за гором / У туробна / Ушћа пада“), посебно ритмичких ланаца насталих груписањем, збрајањем и напоредношћу предмета („Рог до рога / Мук до мука / Врân до врâна“; „Коб се кобу / Мрак се мраку“; „Круг и Крило / Ватра па плам / Мрак и гре-

15 Слична формална решења, мада семантички проходнија, евидентна су у раној стваралачкој фази Миодрага Павловића, посебно у збирци *87 ђесама*. О томе видети у раду „Специфичности формализације раних песама Миодрага Павловића“, Париповић 2010.

16 Својевремено је Бранко Миљковић валоризовао управо тај поступак, признајући: „Оно што ми код највећег броја песника смета јесте недовољна сажетост. [...] Само оно што је сажето, не може се поново опевати“ (Миљковић 2011: 8). Миљковићевом издвајању, по том питању, успешности Васка Попе ми можемо дописати и приклањање Алека Вукадиновића тој сажетости као крајњој моћи.

бен“), постиже се динамично ритмичко кретање.¹⁷ Разбијањем реченичне структуре, ионако сведене само на најосновније јединице, евоцира се осећај страха, изгубљености са којом је песник суочен. Чини се као да ти фрагменти носе тон који упозорава и можда најбоље одсликавају унутарња збивања у песнику, уз потпуно занемаривање дешавања у спољњем свету. Мишљу последње строфе „Терцине Магу“ („Свуда само / Бога видим / Нигде себе“) завршиће се песма „Терцина Numen omen“, тачније и сам циклус терцина („Нéма мене – / Тâм је бога / Једнога“). Дакле, осим потирања временског идентитета, губи се и егзистенцијални идентитет.

Већ на равни стиха срећемо се са деструкцијом нормативног уобличавања терцине. Да их аутор није именовао и груписао, можда се не би ни могле сврстати у овај стални облик строфе, јер нити имају завршни реп нити правилну схему римовања. Међу таквом испрекиданом римом највише доследности има у песми „Терцина Било крило“, која такође потпуно занемарује уланчавање, па чак и алтернирање, римујући сваку строфу са две исто распоређене риме (aab / ...), што је, наравно, постигнуто варирањем истих лексема:

Било крило
Злу не било
Рад злу рада

17 Ритмичко кретање у смислу основног правца у Вукадиновићевом песничству виђено је као „пут удаљавања, одлажења у простор, остварен надовезивањем истих елемената, односно, *лирским збрајањем* као основним обликом Вукадиновићевог стваралачког поступка. Реч је о груписању предмета – појава биљног и животињског света и временских момената – чија прогресија значи освајање простора“ (Шутић 1979: 107).

Пореч–крило
На пут чило
Крилу пада

Па све било
Немушт–било
За мук склада

Нит зна крило
Шта је било
Пре ни сада

Управо тај поступак провлачења лајтмотива кроз песму, еволутивно развијање поетског света из јединственог језгра, може бити еквивалентно под-разумеваном римовном уланчавању терцине. На парадигматској равни песме провлаче се и уланчавају појмови-идеје, одајући утисак спиралног низа.

„Круг злокруг“

Зуј ни пчела
Сред времена
У круг живо

Ни Лук–стрела
Себи на пут
У плавило

Но се крило
Собом само
Но се крило

Злу на Горе
Собом крило
Окружило

(подвукла С. П.)

Круг, у овом тренутку више – злокруг, у Вукадиновићевој поетичкој онтологији доживљава се као

идеална суштина¹⁸, која окружује остале поетичке елементе међусобно повезане. Веома је важна кореспондентност међу појединачним појавности-ма јер она доприноси сазвучју – по чему се иначе ова поезија издваја – а која „говори о специфично оствареној целовитости неког песничког света“ (Шутић 1979: 103). У једном од особених доживљаја круга, као централног елемента ове песничке конфигурације, указано је на могуће померање граница: „Тај круг све више постаје спирала, јер се зачараност и статичност, уз помоћ језика, овде разбијају и разлажу све јаснијим наговештајима звучних белина“ (Воргић 1996: 198).

Слично се доследно спроводи на версификацијској равни свих до сад сагледаних Вукадиновићевих збирки песама. Књига *Тамни шâм и беле басме* крајњи је део вира, срж постигнутог стиховног вртложења. Књигом *Песнички ашêље* (2005) Вукадиновић се успиње са вртложног дна поново ка дужем слоговном распону, те баштини две врсте дванаестерца – са цезуром иза шестог слога (као у песмама: „Песникова радна соба“, „Слика са радног стола“, „Песник и сушта-зâрна“, „Ноћно озарје“ ...)

18 „Својом поезијом настојим да сугерирам свет интелектуалних и филозофских идеја, које су опсесија мога бића“, изрећи ће песник, а потом ту своју тежњу за „суштаственом речју“ контекстуализовати: „Целу своју поезију везујем за традицију интелектуалне апстракције на радикално модерном крилу европског песништва. Супротно тенденцији модерног класицизма, у којој влада елиотовски принцип Библиотеке, малармеански пројекат 'суштинске поезије' апстрахује 'предмет', фактицитет историје и знања ставља у заграде, и залази у најсложеније операције апстрактног мишљења“ (Вукадиновић 1995: 200).

– и трочлани дванаестерац („Свето поље“, са карактеристичном доминацијом двочланог именовања, односно мелодичних сложеница: смиље-миље, румен-лала, зрџачак-трачак, мѳрак-мрѳчак, цвет-руменак, цветак-божјак; и песма „Молитвена октава“). Стишавање саопштења у овој молитвеној строфи значи и повратак свом бићу, свођење биланса, заокружење једне песничке путање:

Рајски крају где удахнух прве чине
Праже-доме још ти слушах звук Дивине
Гонич гоњен пут нѳмила плен пун бѳга
Сам све сѳмљи под бременом мѳрних стега
Пун чемера мѳрен-кружен горка крока
Пут бездана до искапа дна дубока
Сред умрлог сред немилог часа злога
Трѳј трајући под окриљем Бога свога

Богатство својих обликотворних могућности Вукадиновић је осликао песмом „Век-бивање (Метричка ружа)“, где поступком бокорастог структурирања даје управо широк распон свог метричког изражавања. Из ње исходи идејни принцип певања садржан у вечитом враћању – циркуларном, преплетеном и слојевитом, а притом никад истом:

Пореч-гором кругом-крилом невид-крајем
Век-бивање круг за кругом
Питах шта је

Пут путује током кружним Ружа чиста
Гасне-блиста
Крило-крилу: једним друга
Другим иста

Никад иста
Трен утрне трен заблиста
Ружа чиста

Мрака пуна прозачнога Боже сва је
Пореч-гором кругом-крилом невид-крајем
Век-бивање Исто Истом
У круг Шта је

Полазећи од дужег стиха, разним постепеним скраћивањем и комбинацијама стиховних редака стигло се до разламања на чланке (полустихове), те се визуелно остварио ефекат вртлога, пропраћен смисаоном компонентом и суштинским поетичким претпоставкама. Потом се од вртложног дна кретало у правцу проширења израза, али се никад није остајало у оквирима једне врсте стиха. Сасвим сигурно Вукадиновићева свеобухватна метричка творевина – у богатству формалних оквира, у рес-таурирању стихова из усмене традиције, у структурном укрштању и променљивости, у тој „гозби ритмова“, сусрету метра и значења – иде у корак са лепотом оствареном речима, са „ружом језика“¹⁹.

19 Проблематизовање симболике руже и метафоре „ружа језика“, особито сажето у песми поетичког наслова, лако се транспонује и у поље метричких тумачења. То најбоље предочавају закључне речи Александра Јовановића у исцрпној интерпретацији ове песме: „Ружа у овој песми постаје, са једне стране, симбол сажетог, без ичег сувишног у себи, изражавања, са друге, укрштања два основна тока Вукадиновићевог певања: језичко-мелодијског разлиставања, јер се гради и остварује у језику, са лирским апстраховањем, карактеристичним како за однос према мотивима, тако и за његов основни песнички поступак; укрштене су, опет речено, могућности матерњег језика са искуством модерне европске поезије“ (Јовановић 1998: 32).

Извори

- Вукадиновић 1965:** Алек Вукадиновић. *Први делиријум*. Нови Сад: Прогрес.
- Вукадиновић 1969:** *Кућа и јоси*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1973:** *Трајом илена и коменџари*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1979:** *Далеки укућани*. Београд: СКЗ.
- Вукадиновић 1988:** *Укришени знаци*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1992:** *Ружа језика*. Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1995:** *Тамни шам и беле басме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 2002:** *Свети кров*. Београд: Источник.
- Вукадиновић 2005:** *Песнички ашеље*. Београд: Рад.
- Вукадиновић 2007а:** *Кућа и јоси*. Београд: Конрас.
- Вукадиновић 2007б:** *Књиџа ирсџенова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Просвета / Народна библиотека Србије.

Литература

- Аћимовић Ивков 1997:** Милета Аћимовић Ивков, „Језичка алхемија“. *Иџака*, 1996/1997, год. 2, бр. 1 (и последњи!), 198–199.
- Воргић 1997:** Маринко Воргић, „Онтолошко завештање дисперзивног времена“. *Иџака*, 1996/1997 год. 2, бр. 1 (и последњи!), 197–198.
- Вукадиновић 1995:** Алек Вукадиновић, „Песме су праслике бића“. У: Александар Јовановић, *Порекло џесме: девет разјовора о џоезији*. Ниш: Просвета, 117–136.
- Вукадиновић 1997:** Алек Вукадиновић, „Песничко искуство“. *Иџака*, 1996/1997, год. 2 бр. 1 (и последњи!), Београд, 200.

- Грдинић 2000:** Никола Грдинић, *Формални маниризми*. Београд: Народна књига / Алфа.
- Делић 2001:** Јован Делић, „Ружа језика“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 41–52.
- Јовановић 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. Предговор у: *Алек Вукадиновић, Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит, 7–33.
- Матић 2011:** Светозар Матић, „Принципи уметничке версификације српске“. *Принципи српске версификације*. Београд: Службени гласник, 13–120.
- Микић 2003:** Радивоје Микић, „Тамновилајетска имагинација и еп“. Предговор у: *Алек Вукадиновић, Песме*. Београд: СКЗ, 7–33.
- Милановић 2001:** Александар Милановић, „Боравишта јаких речи“. У: *Алек Вукадиновић, ѿесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 71–82.
- Миљковић 1972:** Бранко Миљковић, „Песма и смрт“. *Сабрана дела Бранка Миљковића, Кришике*, књ. 4. Ниш: Градина, 114–117.
- Миљковић 2011:** Бранко Миљковић, „Ајнштајн се може препевати“. Разговор водио Михаило Блечић. У: *Песник вајше: зборник*. [Михајло Пантић, прир.]. Београд: Библиотека града Београда, 7–14.
- Париповић 2010:** Сања Париповић, „Специфичности формализације раних песама Миодрага Павловића“. У: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*. Јован Делић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 353–366.
- Париповић 2013:** Сања Париповић, „Песнички облици Милована Данојлића“. У: *Песничко дело и мисао о ѿезији Милована Данојлића*. Јован Делић, Драган Хамовић, ур. Београд / Требиње: Институт за књижев-

ност и уметност / Филолошки факултет Универзитета у Београду / Дучићеве вечери поезије, 145–164.

Радојчић 1996: Саша Радојчић, „Манихејски поетски свет“. *Реч*, год. 3, бр. 20, април 1996, 110–111.

Симовић 2001: Љубомир Симовић, „О једној грани српског симболизма“. *Дуило дно*. Београд: Стубови културе, 274–280.

Стојановић Пантовић 1996: Бојана Стојановић Пантовић, „Граматика звука“. *Реч*, год. 3, бр. 20, април 1996, 109–110.

Шутић 1979: Милослав Шутић, „Поезија лирског збрајања“. Поговор у: Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: СКЗ, 103–111.

Sanja Paripović

THE METRIC ROSE OF ALEK VUKADINOVIĆ

Summary

The poet used long verse as his starting point and broke it into fractions (half-lines) by gradually shortening and combining the lines, and managed to create a visual impression of a maelstrom, accompanied by a semantic component and essential poetic hypotheses. Subsequently, he moved from the maelstrom's bottom into an extension of his expression, but never remained within the frame of one single verse form. Vukadinović's all-encompassing metric creation, with its opulent formal framework, its restoration of oral tradition verse lines, its structural intersections and changeability, its "feast of rhymes", its encounter of metre and meaning, certainly equals beauty realised by words, the "rose of language".

IV

Љиљана Пешикан-Љушићановић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
joljilja@gmail.com

„КУЋА НЕМОГУЋА“ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА У КОНТЕКСТУ УСМЕНОГ ПЕСНИШТВА И ТРАДИЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ¹

Сажетак: Централна тема рада јесте однос између обликовања и значења куће, као једног од централних симбола укупног Вукадиновићевог песништва, и представа о кући које се могу изучити из дела усмене књижевности и њиховог културног контекста.

Показало се да између писане и усмене поетске матрице постоји један број сличности, које проистичу било из рефлекса усменог стваралаштва у Вукадиновићевом делу и његовог баштињења овог традицијског тока српског песништва, било из општих архетипских представа.

Не мање значајно јесте сагледавање разлика између Вукадиновићеве „куће немогуће“, њених значења и поетске сугестивности, те представа о кући обликованих у усменом песништву, веровањима, обреду и миту. Такве разлике се слуте већ и на најопштијем плану: темељна функција

1 Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

куће у усменом песништву и његовом културном контексту јесте да одвоји човека од космоса, да оцрта границу *свої, централної, култивисаної, заштићеної и туђинскої, іраничної, поіенцијално дивљеї, оїасної* простора, док код Вукадиновића границе куће постају флуидније, неодређеније, а она сама постаје више простор комуникације са силама немерљивим него уточиште од њих.

Сврха овако замишљеног истраживања није, бар не у првом плану, одгонетање семантичке херметичности Вукадиновићеве „куће немогуће“, већ, пре свега, сагледавање сложених веза његовог песништва са српском песничком традицијом и, не мање, указивање на непрекинути живот и животност усменог песништва.

Кључне речи: кућа, праг, кров, свет, гробница, границе, своје–туђе, питомо–дивље.

Каква је то горка, тамна и тешка мелодија и како лековита. Као да је од искона боравила у некој тами, запечаћена, па сад, ето, пробила. *Ја сам то месито из кој њена шама веје.*

(Вукадиновић 1985: 68. Подвукла Љ. П. Љ.)

Кућа, њени простори и становници, обликују се као сложени, загонетни и поливалентни симболи у укупном песништву Алека Вукадиновића. Одмах на почетку морали смо се определити између схватања по коме „основни предмети те поезије нису и не могу бити симболи, јер не репрезентују неки стварни животни и духовни контекст, већ, адекватно особинама феномена, *сами себе показују*“ (Шутић 1996: 19) и онога које, поред осталих, заговарају Александар Јовановић (Јовановић А. 1998) и Љубомир Симовић (Симовић 1996), а по коме Ву-

кадиновић припада „симболистичком току српске поезије чији извор не налазимо у симболистичким школама и теоријама, него у диму и пепелу неких архајских времена, у којима се песма, над нечијим бунцањем и грозницом, зачињала као бајалица и гатка“ (Симовић 1996: 11). За ово друго становиште определили смо се пошто сматрамо да се управо у сложеном односу Вукадиновићевог песништва према усменом песништву и традиционалној култури може сагледати онај „стварни животни и духовни контекст“ који рефлектују Вукадиновићеви загонетни, тамни и многозначни симболи², „ослобођени свих непосредних релација према свету свакодневног искуства“ (Радојчић 1996: 51).

Практично нема иоле аналитичнијег текста о Вукадиновићевом стваралаштву који не дотиче и симбол (или, пре, симболе) куће и, на овај или онај начин, не указује на њихову сложену везу с усменом књижевношћу и њеним архетипским представама. Као сродни, блиски, изворишни простори поезије Алека Вукадиновића издавајају се, по правилу, усмена басма, херметични језик усмене загонетке, „палимпсести древних народних мудрости, митолошких прежитака, обичаја и веровања српског народа, провучени кроз растер сензибилитета модерног човека с краја двадесетог века“ (Сувајцић 2012: 361). Вукадиновић, несумњиво је, припада песницима чије дело сведочи да модерно

2 „Кућа као један од основних симбола у Вукадиновићевој поезији, сигурно важан део свог симболичког значења заснива на представи о заштитном простору, представи која има изузетно место у свим фолклорно-митолошким облицима“ (Микић 1996: 30).

песништво „живи од помешаних енергија *дана-шњеї* и *давнашњеї*“ (Гордић 1996: 57). Уосталом и сам песник у више наврата говори о сложености и значају те везе, истичући: „Најсублимнији, најетеричнији, најирационалнији звуци потекли су са тих невидљивих извора, из срца *шамної вилајейша*, од којег је и Бог изгубио кључ“ (Вукадиновић 1996: 9). Међутим, када треба дубље аналитички захватити конкретне аспекте те везе, указати и на блискости и на разилажења, већина истраживања нужно остаје на нивоу слутњи и наговештаја, често нудећи метафору уместо тумачења.

Херметичност Вукадиновићеве поезије и флуентност његових темељних слика и симбола, а у извесној мери и удаљеност и заборављање представа традиционалне културе учинили су да се природа односа Вукадиновићевог песништва према усменим источницима више наслућује него аналитички сагледава. Мутне и танане, ове везе се више хватају крајичком ока, као покрет и импулс, него што се откривају директном погледу. Ни ово истраживање неће успоставити битнију разлику у односу на претходна, пошто се преливање Вукадиновићевих звучача у значење тешко подаје аналитичким класификаторним читањима и тумачењима, али покушаћемо, ипак, да, полазећи од општих представа о кући у усменом стваралаштву, обредној и обичајној пракси, укажемо на неке додире и нека, још битнија, разилажења.

Универзално гледано, кућа је један од примарних и основних производа човекове свесне делатности. Могло би се рећи да је оног часа када се усправио и сагледао бездан простора у који је

бачен³ човек почео да одваја себе од тог бескраја градећи или прилагођавајући своје станиште, преводећи природни, дивљи простор у култивисани простор куће, који треба да га заштити од света, али и да успостави комуникацију с њим – на прави начин, на правом месту и у право време. Од избора простора за градњу, преко природе градитеља и начина градње и обредне и жртвене праксе (симболичке и буквалне) која ту градњу прати⁴, до поштовања неписаних закона који обавезују и оне који у кући живе и оне који повремено залазе у њу – кућа је у свим својим сегментима обједињавала профано (практично) и сакрално, као и прошлост и садашњост оних који је настањују. Кућа је одвојила човека од космоса (Байбурин 1983: 11, 121), али и повезала га с њим, будући да је сама организована као особени микрокосмос, аналоган макрокосмосу. Та и таква кућа постала је „својеврсни центар света који чува далеке одјеке космогонијског *gr-veiša sveiša*, примајући, заједно са својим језгром и периферијом, улогу непосредног медијаторског комплекса“ (Ласек 2005: 179).

3 „Полазећи од тог првобитног искуства – од осећања 'бачености' усред неког на изглед безграничног, непознатог и претећег простора – изграђују се различити облици *orientationem*: јер не може се дуго живети у вртоглавици изазваној дезоријентацијом. Ово искуство простора уређеног око неког 'средишта' објашњава значај егземпларних подела и деоба територија, агломерација и настамби, и њихову космолошку симболику...“ (Elijade 1991/I: 9).

4 О универзално распрострањеним жртвеним обредима види: Јанићијевић 1986. И код Срба (и осталих Јужних Словена) грађење куће било је повезано с низом различитих облика жртвовања (Тројановић 1911: 50–54). О савременим рефлексима обредне и жртвене праксе везане за градњу, види: Пешикан-Љуштановић 2007.

Темељна блискост ових основних, најопштијих представа о кући и њених трансценденталних значења⁵ у древним културама с кућом у песништву Алека Вукадиновића успоставља се управо симболичким издвајањем и апстраховањем, које своди кућу на појам, идеју куће, симбол човековог смештања у простор света, и издвајање култивисаног наспрам дивљег: „Иза куће је опет шума / Потекла свете из твог ума“ („Кровови“, Вукадиновић 1998: 50). „Душа света“ простира се успавана око уснуле куће („Лампа и ноћ“, Вукадиновић 1998: 70). „Кућни портрет“ (Вукадиновић 1998: 98) може се, можда, тумачити као кућна икона, чијим се уношењем у кућу окончава раздвајање дивљег и култивисаног и човеков пут од шуме до празника/благдана:

Шума пре њега само шума
Кућа од њега благодан – кућа

Та благодан-кућа могла би бити рефлекс даљине као божје куће („Даљином / Бог се / оружује“). Слика, сада без епитета, јавља се, заједно с Богом, као једна од основних парних веза које заснивају кућу („Кућа дан и ноћ“, Вукадиновић 1998: 104):

5 Истовремено кућа у свести некадашњег човека јасно задржава и врши и своје практичне функције. Слично другим „јаким местима у простору“ она може бити физички објекат са социјалним, економским, културним функцијама и нешто „сасвим супротно“ (в. Елијаде 1986): простор везе са оностраним и еманације светог. Сличне људске грађевине, глобално гледано, биле су амбар и трап, али и гробница, у којима се зачиње „храмовна концепција“ у грађевинарству: „Трап, амбар и гроб, смештен испод површине земље, током зиме под надзором богова и свештенства, то је основа и зачетак храма“ (Pavlović 1986: 118).

Кућа и гост душа и кров
Лампа и ноћ слика и бог
кућу куће сва четири...

Уношење иконе, освештавање куће, увођење свештеника или кума као првог госта у нову кућу до нашег времена истрајавају као сегменти обредне праксе везане за довршење нове куће (в. Пешикан-Љуштановић 2007), као што се и селидба из куће обележава ритуалним скидањем иконе. Појам слике код Вукадиновића много је неодређенији и херметичнији, али кућни портре би ипак могао бити и икона, представа светог окружена кућом, и као таква аналогна Богу, који се окружује даљином.

Само подизање куће у Вукадиновићевом пеништву, за разлику од традиционалне градње строго кодиране у свим аспектима, једва да је наговештено, а кад га и наслутимо, оно је ближе самосталном рађању и готово органском израстању из основних елемената – воде, ватре и земље:

Дуго си била само вода
Дуго си била само ватра
Дуго си била само земља

(„Ватри води земљи“, Вукадиновић 1998: 93)

Па и човек, „домаћин светлог краја / Пријатељ куће гост једини“, само је „Ничија земља сан ничији“. Човек–земља настањује кућу–земљу, као што у загонетки: „Земља земљу копа“.

У песми „Кућа потоњег домаћина“ (Вукадиновић 1998: 94) кућа расте попут плода:

Ватра и вода свет и земља
и плод што расте из темеља,

док је домаћин *исџисује*, превodeћи дивље и стихијско у культуру: „ватра је ватра ал је кућна“ и враћајући природном искону културно: „слика је слика ал је снага“. То исписивање куће предмет је и песме „Божји геометар“ (Вукадиновић 2007: 197), у којој лирски субјекат каже:

И косине и углине
У темеље кућне сложих
Геометар ја сам божји.

Као пандан исписивању куће јављају се песме у којима она бива изаткана, што асоцира на оне парне космогоније у којима се свет ствара културном делатношћу мушког и женског божанства – орањем и ткањем. Загонетност древних космогонијских митова рефлектује и карактер песме-загонетке:

Два се краја у сну шире
Кућа и њен ткалац благи
Две се слике притајиле
Једна другу осветљава
А песма је скривалица
(„Ловчева земља“, Вукадиновић 1998: 102)

И у словенској етнографској грађи засведочена је непосредна веза куће и магијског, ноћног ткања: „За време епидемије куге, старе жене су се пеле на кров највише куће у селу и за једну ноћ преле и ткале *чумино џлајино*“ (СМ: 303).

Већ у овим најопштијим аспектима види се и једна од суштинских одлика Вукадиновићевог песништва. Његова херметична и апстрактна симболика не почива на оном отеловљењу духовног каквом тежи усмено песништво и на којем се

заснива чулна конкретност усменопоетске слике.⁶ Насупрот томе, код Вукадиновића материјално се разлаже и сублимира, губи чврсте обресе и сугестију телесности. Такође систем бинарних опозиција на којима почива слика света и темељне представе о њему (свето – профано, светло – тамно, мушко – женско, своје – туђе, култура – природа, горње – доње и сл.) у усменој књижевности има чвршћу вредносну кодификованост од оне коју слутимо у основи Вукадиновићевог песништва.

На пример, када је реч о опозицији дан – ноћ, односно светло – тама, у традиционалној се култури дану/светлу приписују превасходно позитивна значења: светло, безбедно, божје, људско, док су ноћ и тама нужно повезани с демонским и оним што угрожава, пошто означавају граничне сегменте времена, „који остају непокривени свакодневном друштвеном делатношћу“ (Bratić 1993: 16) и представљају период током којег се, од глувог доба до првих петлова, слободно крећу демонска, онострана, за човека опасна бића. Код Вукадиновића кућа је, по правилу, смештена у таму, у пределе сна и ноћи. На фону те таме истичу се светло као светлост лампе, лист росе и лист месеца, сјај уснулог госта, наговештај свитања као мутни проблесци духовних суштина... Притом су и светло и тама код Вукадиновића вредносно амбивалентни, па чак и, могло би се рећи, вредносно неутрални.

6 У божићној песми Божић носи игру за појасом, као предмет: „Ману игром на ђевојке / Ђевојке се разиграше“ (СНП V: 187), или, у другој, доноси „киту здравља и весела“ и „киту мира и погодбе“ (СНП V: 184).

Ова вредносна неутралност наговештава индивидуалну реинтерпретацију исконских архетипских представа и дестабилизује извесност, транспарентност, чврсту вредносну основу света, а промовише таму као простор слутњи и наговештаја, који се не може спознати ни само интелектом ни само емоцијама. У једном сегменту Вукадиновићевог певања та тамна кућа коју просеца светло могла би бити примордијални мрак мајчине утробе (в. Дубак 1990). Тама праћена крвљу и проблесак светла у песми „Кружно време“ (Вукадиновић 1998: 59) непосредно асоцирају на Расткову „Тајну рођења“ (Петровић 1974: 74–75)⁷ и уносе амбивалентни емотивни набој, проистекао из шока рођења, трауме пада у свет и сећања на утешну таму и топлину које претходе том паду:

Нејасно време и сан и сена
И познат мирис крви пламне
То време, време доведе нас
Однекуд на праг куће тамне...

У истој песми, у сугестији кружног времена,⁸ може се, можда, наслутити и животни циклус човека, којег време изводи из утробне таме и суочава га с белим азуром висина, делећи га „на две светлости непознате“. Утробну таму сугерише и метафора кућа–мајка и простор у коме се о њој сања:

Вечно у тами горке бајке
Траје живота стара слика

7 „О црвенило ми дотече из матере
Светлост, чуј, из дома где се не враћа
Пламени зрак...“

8 „Време, то време, које кружи
Око два тешка крвотока...“

На кућној слици гост без лика
Уснуо тишину куће – мајке
(„Бајка кућне слике“, Вукадиновић 1998: 58)

„Најтишег краја благи двори“ могли би бити утерус, простор апсолутног смираја и благости, као чудесни сневани простор изузет из буке и беса свакодневице.⁹ Истовремено, то би могла бити и потоња кућа – гробница, парадоксално лишена страве и озарена благошћу:

Светлости благе, умируће
Најтишег краја благи двори
Тишина – потоња звезда куће
Спрема се врата да затвори.

Индивидуална вредносна дестабилизација древних представа слуги се и у Вукадиновићевом односу према тишини. Одсуство гласа, немост, у традиционалној култури јесте одлика оностраног. Антипростор у који се у усменој басми протерује нечиста сила обележен је тако потпуним одсуством звука („где се ништа, ништа не чује“):

где петао не пева,
где псето не лаје,
где овце не блеје,
где краве не мучу,
где коњи не вришту,
где козе не врече...

(Раденковић 1982: бр. 126)¹⁰

Пошто људски говор активира супростављеност људског и нељудског, културе и природе, он може

9 „Слике што благим живот чине
Чудне тишине, чудна славља...“

10 Види, такође, басме под бројевима 65, 68, 74, 103, 108, 115, 208, 207 и др.

појачати непријатељство нечисте силе и човека, зато су немост и апсолутна забрана говора веома важне када човек дође у контакт са нечистим, хтонским просторима и бићима онога света, а жели да избегне сукоб с њима¹¹ (в. Раденковић 1996: 88). Из оваквог схватања произлази и дизање буке, везано за обреде плодности и животну обредну праксу, којим се човек супротставља нечистој сили, протерујући демоне. Ритуална пуцњава, вика и песма пратиле су тако рођење, свадбу, славље, док је за обреде сахране карактеристичан противречни однос према људском гласању. Док дан напредује, мртавац се испраћа тужењем и лелекањем, али током сутона, вечери и ноћи ти облици жаљења строго су табуирани. Веровало се да свако кршење овог табуа може изазвати нову смрт у кући.¹²

Вукадиновићева кућа је „најтиша од свих слика“ („Затирање пејзажа“, Вукадиновић 1998: 121)¹³, простор благе, тајанствене, чудне и утешне тишине. Та тишина еманира у сугестију светлости: „Тишина – потоња звезда куће“ („Бајка кућне слике“, Вукадиновић 1998: 58). То може бити тишина сна, сећања, али и тишина смрти, потоње утрнуће. „Најтишег краја нејач нема“ обележава „Далеке кућне призоре“ (Вукадиновић 1998: 104). У песми „Слика

11 Да би вратила у људски облик браћу претворену у дивље лабудове, јунакиња мора ћутати, чак и ако је то животну угрожава. Копач скривеног блага који проговори изгубиће нађено благо (в. Карановић 1989).

12 „Ко под ноћ залелече, залелекаће за најмилијим, или о своју главу“ (Сведочење Рајка О. Пешикана, забележила Љ. П. Љ. Види, такође: Зборник СУФЈ).

13 Иста метафора се јавља и у другим песмама, попут: „Уста ушћа“, Вукадиновић 1998: 104.

заласка плена“ (Вукадиновић 1998: 125) утихнуће даљина повезано је са сужавањем света:

Изгуби душа слику јасну
Сјате се зраци ко благо ушће
Слике се плена на заласку
Окупе око мртвачке куће...

Чак и тамо где непосредно асоцира на тишину гроба („мртвачка кућа“), ова тишина је лишена негативног емотивног набоја, па тиме сасвим супротстављена аналогној слици усмене тужбалице. „Три града царева“ (СНП V: бр. 125), које у тужбалици *шамо* налази покојник:

У првоме жарка сунца нема,
У другоме љети воде нема,
У трећему зими огња нема,

обележени су хладноћом и жеђу, потамнелим сунцем и црном зимом (СНП V: бр. 134). Та „кућа необична“, „без пенцера“ (СНП V: бр. 143) снажно истиче патос губитка и интезитет жаљења, побуђујући језу и страх. Код Вукадиновића кућа се претаче у гроб, али та тишина и тама не изазивају ни ужас ни жаљење. Бар је тако у песмама у којима ван те тишине и таме не остаје нико, већ се „кућа – најтиша од свих слика“ отвара својим „Потоњим гостима“, који су „најтиши гости, најтишег трага“ (Вукадиновић 1998: 126).

Рекло би се да „уста страха“ за вратом¹⁴ лирског субјекта отвара више ишчекивање смрти него смрт сама. Објективизована, дистанцирана слика овде прераста у лични исказ:

14 Ово непосредно асоцира на усмену изреку: „Ум за морем, смрт за вратом”.

Уста потоњег домаћина што крваре:
Не могу више бити укућанин далеки
Уста су ми пуна смрти, страха
(„Уста кућног квадрата...“, Вукадиновић 1998: 157)

Цео циклус песама насловљен „Унезверени пејзажи“ прожет је страхом од смртног часа, који обухвата и кућу и домаћина¹⁵:

Страх ме је умрли час ми је
За вратом
За вратом
(„Страх ме је“, Вукадиновић 1998: 160)

У целини узев, овај циклус је ближи традиционалним представама о смрти, и то, пре свега, по страху од изненадне, неочекиване смрти.

Ипак, већина песама из збирке *Кућа и тоси*, које опевају утихлу кућу која јесте и простор умирања (а могла би бити и гроб), нису прожете овим страхом, већ пре неком врстом мирног суочавања с тишином сна/смрти. То суочавање у свету Вукадиновићеве поезије може бити двоструко – оно је или долазећа смрт укућана, или тамно присуство предачких костију запретаних у корену куће. От-

15 Границе човека и дома код Вукадиновића се и иначе потиру, кућа се персонификује, човек растаче у простор. Гост спава у уснулој кући: „Кућа сања а гост светли / У подсвести испод крова“ („Кућа и гост“, Вукадиновић 1998: 39), али и кућа спава „у сну госта“ и њихове светлости се дозивају са светлошћу света, оцртаног као вертикала, као наговештај исконске осе света: „Само лист росе лист месеца / Осветљава је осветљава“. Човек омогућава постојање куће, кућа омогућава постојање човека, али то је могуће постојање флуидно, сублимно, често ближе сну или сенци сећања, то је тамна и загонетна слика слике у слици.

варање кућних врата слути тако неумитност смрти укућана:

Потоњи гости часу света бледом
Светлости, звуци, крви тамна јата,
Кућна се врата отварају редом
Потоња од свих – врата неповрата
(„Врата неповрата“, Вукадиновић 1998: 56)

Аналогно свету усменог песништва и исконска веза с прецима заштитницима уноси у кућу стални траг смрти, али и обнављајући заштитнички потенцијал. Тако „Све нејасније благе кости“ („Сан после гозбе“, Вукадиновић 1998: 71) и „Дубине које сву ноћ лове“, доносе, истовремено, обнављање и препород: крчаг „пун светлости / По сву ноћ свога госта зове“, а „кроз узаврело срце госта / По сву ноћ тече вода млада“.

Ова нераскидива веза смрти и живота стоји и у основи древних веровања у претке заштитнице и суштински мотивише њихово смештање у простор куће. Тај структурирани, сегментирани, нехомогени, неконтинуирани простор (Елијаде 1986: 61–63), аналоган је специфичном митском схватању простора, а његови посебно важни сегменти јесу они који означавају границе¹⁶, схваћене као амбивалентан семантички неодређен простор

16 Притом, у традиционалном схватању простора, како наглашава Ласекова: „Граница везана за простор куће флексибилна је и има способност померања у зависности од опозиције која је активирана у песми. Уколико нпр. сватови долазе по девојку, за њих је ова врста границе смештена на самој ивици простора који припада девојчином роду, док се у случају већ освојених његових саставних делова, нпр. дворишта, граница помера на праг и врата куће“ (Ласек 2005: 182; види, такође: Цивјан 1982: 68).

у коме се преклапају и мешају *свој* и *иућ* простор, *затворено* и *отворено*. Посебно су значајна врата/капија, праг, прозори, као непосредни прекиди целовитости кућног простора (Елијаде 1986: 61–94), места која омогућавају и кодификују продор *иућеї*, *сиољашњеї*, у *свој*, *унушрашњи* *просіор*.¹⁷ Врата су потенцијални улаз у *овај* или *онај* свет, па пролазак кроз њих може значити пролаз у другу димензију (Љубинковић 1993: 39). И праг може бити опасно место¹⁸. Према Чајкановићу (Чајкановић 1994/1: 334, 414–422), под прагом су сахрањивани преци, а и када се престало са том праксом, наставило се обредно приношење жртве на прагу.¹⁹ Он је, у традиционалним представама и веровањима, двосмислен, свет и нечист гранични простор (Лић 1983: 55), опасан управо због своје неодређености (Јовановић Б. 1995: 140). Веза између живота и смрти прожима у Вукадиновићевом песништву и цео простор куће, чинећи га наглашено амбивалентним. Таму куће истовремено „заре / Сlike часа умрлога“ и лампа која „одгонета сан живота“ („Пејзаж са лампом“, Вукадиновић 1998: 128).

У односу на свет, кућа у традиционалним представама раздваја простор на *унушрашњи*, *затворен*, *ишом*, *кулиивисан*, *свој* и *сиољашњи*, *отворен*, *ди-*

17 Као пропустљиве границе они су штићени различитим обредима (Детелић 1992: 137).

18 *Урок сједи на ираїу, / уроцица иод ираїом* (Раденковић 1982: бр. 507, види такође бројеве: 523, 526, 537, 546).

19 Праг је и место на које су се могле подметнути чини (Ђорђевић 2002: 265), а и различите врсте бајања често су обављане на прагу као граничном месту, у праскосорје или у сумрак (в. Раденковић 1996).

вљи, *свѣт̄ ӣрнроге, ӣуђ*, и зато непознат и опасан. Таква кућа је *ценѣар свѣша*, тек њеним заснивањем простор се оријентише и добија смисао: „*Средншѣ свѣша* је место посвећено обредима и молитвама, и ту се ступа у додир с надљудским бићима“ (Елијаде 1991/1: 42). За разлику од ове представе, по којој је човекова кућа увек *ценѣар свої кулшнвнсаної* простора, па тиме и центар космоса, Вукадиновићева кућа је истовремено „пејзаж благих славља / *Насред свѣша* што се заре“ (Подвукла Љ. П. Љ.), али је и измештена из тог центра већ првом строфом исте песме, која се понавља на крају:

Кућа где се *на дну свѣша*

Смрти срећни час одмара

(„Претакање пејзажа“, Вукадиновић 1998: 123.

Подвукла Љ. П. Љ.)

Ово померање у простору, од центра ка дну свѣта, можда сведочи о песниковој „инфицираности“ модерним, профаним искуством хомогеног, релативног простора у којем „*шачка ослонца* нема више јединствени онтолошки статус“ (Елијаде 1986: 63), већ се мења, јавља и нестаје према потребама свакодневице, и у коме се као „јака места“ издвајају само „свѣта места“ приватног универзума (Елијаде 1986: 63). Можда је Вукадиновићево посезање за лековитом мелодијом тамног вилајета наметнуто управо чежњом за исконским доживљајем сакрализованог свѣта²⁰ и његовом *axis mundi* која обједињује заједницу. Можда у тој тежњи за светошћу, која се „увек испољава као стварност сасвим дру-

20 „...Свето и профано представљају два начина бивствовања у свѣту, две егзистенцијалне ситуације, које је човек преузео током своје историје“ (Елијаде 1986: 64).

гог реда но што су 'природне' стварности“ (Елијаде 1986: 60), можемо потражити један од извора Вукадиновићеве херметичности.²¹

Када је о границама Вукадиновићеве куће реч, оне су далеко флуидније и неодређеније од оних које се оцртавају и штите у традиционалној обредној и магијској пракси или опевају у усменој поезији. Тек наговештени обриси кућних квадрата²² и границе маркиране „црном љубичицом“ пса чувара, светлошћу лампе или првим петлима, који „из ваздуха ко из рова“ зуре у ноћ, битно су различите од заштитничке изолованости традиционалног дома.²³

Доминантне у слици Вукадиновићеве куће нису бочне границе, већ оне успостављене по вертикали оцртаној између доњих предела куће (темељ, праг, прах), уз њихову везу са земљом, и кровом. Доња граница куће може бити заснована не само у простору већ и у времену:

Прастаре крви звезда сура
Уснулој кући прах претура
(„Кућа и кров“, Вукадиновић 1998: 46)

21 „Језик тек приближно може да изрази *tremendum* или *majestas* или *mysterium fascinans*, изразима позајмљеним из подручја природног или духовног профаног човековог живота“ (Елијаде 1986: 60).

22 Они би могли бити зидови, али и основни тлоцрт куће какав се види с дистанце.

23 Тако су мајсторски двори у краљичкој песми (СНП I: бр. 172) „Скоро сазидани / Камен по камену / Ивер по иверу“, што сугерише јасну разграниченост од света, док се чудесни „двори самотвори“ (без отвора, цели) породичне лирске песме (Недић 1973: 185) сами „за сунцем окрећу“, а насељава их идеализована породица, као људско огледало божанског склада и поретка.

Сенка предака симболизована је угаслом звездом и врењем у основи куће, док се горња граница – кров – јавља као циљ унутрашње динамике простора:

Док узаврела звезда спава
кућа се крову приближава.

Ова два стиха понављају се као завршни у све три строфе песме, наглашавајући динамику зачету у дубини простора и времена („један је корен а шуме многе“).²⁴

У збирци *Кућа и тоси* бројније су песме у којима се материјализује и персонификује кућни кров. Он тако не оцртава само физичку границу кућног простора већ и повлашћен простор у коме борава душа куће или у који се смешта њена подсвест („Кућа и гост“, Вукадиновић 1998: 39). У продуженом крају света („Траје крај света не престаје“) кућни кровови, у златном озрачју сунца, успоставаљају умирујућу, утешну везу, која доноси предак од смрти („Кући се кућа не умире“):

Везиља света златне мреже
Сеје по кући – сан их веже
Кророва кућних блага слога
Кровови један до другог

(„Кровови“, Вукадиновић 1998: 50)

Кроз више песама провлачи се и „куће слепа страна“, као загонетни, херметични простор, обележен заточеношћу у дубини и анималношћу:

24 То кретање, истина, код Вукадиновића није увек означено као кретање увис, већ, парадоксално, као кретање у дубину: „Дубоко под кров чудне слике ходе“ („Врата неповрата“, Вукадиновић 1998: 56), као што и дебели, заштитнички кров под којим „уморан и пуст човек спава“ осветљава дубина месечног неба („Сан под месецом“, Вукадиновић 1998: 72).

Та животиња кућна тамна
Крвари тешко у дубини
(„Критика машине“, Вукадиновић 1998: 87)

Истовремено, „куће слепа страна“ јесте и оно што говори и пева („Једном то биће твоја песма“). Она може асоцирати на хтонско, смештено према архаичним представама, доле, у подземље, али, у већој мери, и на архетипско проширивање куће – бића и на поноре који се отварају у јунговским сновима самоспознаје: „Кућа је у сну симбол нас самих, односно наших познатих и непознатих делова психе“ (Требјеџанин 2008: 236). Ипак, управо по вези с говором и песмом, „куће слепа страна“ пре свега подсећа на песников аутопоетички исказ: „Ја сам то место из ког [...] тама веје“.

И „Кућа немогућа“ (Вукадиновић 1998: 57) у песништву Алека Вукадиновића непосредно комуницира са сакрализованом архаичном представом о кући – микрокосмосу, у коме се физичко претаче у метафизичко. Физичка обележја те његове куће су минимална, она је много више наговештај, слутња и сан²⁵ него реална, конкретна грађевина. Потпуно је измештена, уздигнута у горње просторе:

На млечној стази без крова и ушћа
Расла ми роса крај звездане леје
Ту гори кућа док је месец греје
Кућа од пружа кућа немогућа

Ова измештеност с тла непосредно асоцира на чудесне грађевине усмене лирске песме, заснова-

25 „Виђена у сну оста бајна
На дну нејасне куће тајна“
(„Ватри води земљи“, Вукадиновић 1998: 93).

не „насред неба на облака“ (Златановић 1994: бр. 174), „На облаку на размаку“ (Беговић 1986: 33), „Облацима на састанке“ (Бушетић 1902: бр. 173), или „на грану од облака“ (СНП I: бр. 226). Ипак, за разлику од њих, Вукадиновићева кућа немогућа није приписана чудесним градитељкама (вили, Божјој мајци, Светој Петки, белој Јани, невести), већ се пре чини да је она сама од себе, ненастањена и лишена друге функције сем постојања, израсла попут росе. Сјај (она гори) и златна врата непосредно асоцирају на сакралне градове усмене лирике, али, истовремено, кућа немогућа више нема обредно религијску функцију у свадби, обреду плодности или погребном ритуалу. У свом расту она је застала у простору и времену, од старе митске приче остао је само сјај који се дозива са сјајем звезда и месеца („Ту стоје врата да их месец греје“), сличан некој далекој, заборавом испражњеној успомени.

Од језика у коме се обликују формуле аналогне онима у усменој књижевности, преко стиха, до нивоа значења – Алек Вукадиновић вишеструко захвата у ризницу српског усменог песништва, магије, обреда и мита. По симболичком значају који добија у свету његовог песништва и по особеној сакрализацији простора, времена и функције – кућа у његовом песништву вишеструко асоцира на аналогне просторе у усменој књижевности. При том, ове везе не „откључавају“ тамни херметизам Вукадиновићевог песништва, већ пре доприносе његовој већој загонетности, активирајући, истовремено, непрозирне слојеве привидно једноставне усменопоетске слике. Посежући за том тајном

и баштинећи митску непрозирност тамног вилајета наше традиционалне културе, али и знаковито одступајући од њега у сложеном, тешко одгонетљивом дијалогу, Вукадиновић богати властито песништво, успоставља посредни и непосредни контакт с претходницима који су захватили из истих источника и, најзад, својим певањем сведочи о неугаслом творачком импулсу и животности усмене лирске поезије.

Литература

- Байбурин 1983:** Альберт Кашфуллович Байбурин, *Жилище в обрядах и представлениях восточных Славян*. Ленинград: Академия наук СССР / Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая / „Наука“.
- Беговић 1986:** Никола Беговић, *Животи Срба граничара*. Поговор Миодраг Матицки. Београд: Просвета.
- Бушетић 1902:** Годор М. Бушетић, *Српске народне истре с мелодијама из Левча*. Београд: Српска краљевска академија.
- Вукадиновић 1985:** Алек Вукадиновић, „Белешке уз књигу *Кућа и јоси*“. У: *Повеља*, бр. 2–3, 68–69.
- Вукадиновић 1990:** Алек Вукадиновић, *Песме јошинеи времена. Избране јесме*. Никшић: Универзитетска ријеч.
- Вукадиновић 1996:** Алек Вукадиновић, „Туроб-време и два крила“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 9–10.
- Вукадиновић 2007:** Алек Вукадиновић, *Књија ирсиенова. Избране и нове јесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Народна библиотека Србије.

- Гордић 1996:** Славко Гордић, „Песничка сродства и суседства Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 57–61.
- Детелић 1992:** Мирјана Детелић, *Миџски њросџор и еџика*. Београд: Српска академија наука и уметности / Ауторска издавачка задруга „Досије“.
- Дубак 1990:** Будимир Дубак, „Од апсолута до апокалипсе“. У: Алек Вукадиновић, *Песме њоџоњеџ времена. Изабране њесме*. Никшић: Универзитетска ријеч, 163–175.
- Елијаде 1986:** Мирча Елијаде, *Светџо и њрофано*. С француског превео Зоран Стојановић. Предговор „Архајски човек и мит“ Сретен Марић, 7–48. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Ђорђевић 2002:** Тихомир Ђорђевић, *Живоџни круџ*. Рођење, свадба и смрџ у веровањима и обичајима нашеџ народа. Ниш: Просвета.
- Златановић 1994:** Момчило Златановић, *Народне њесме и басме јужне Србије. Срџске народне умоџворине*, књ. 6. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Јовановић А. 1998:** Александар Јовановић, „Песник лирске апстракције“. У: Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит, 7–33.
- Јовановић Б. 1995:** Бојан Јовановић, *Маџија срџских обрета у живоџном циклусу њојединца. Рађање, свадба и смрџ као риџуали њрелаза у џтрадиционалној кулџури Срба*. Нови Сад: Светови.
- Ласек 2005:** Агњешка Ласек, „Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена“. У: *Зборник Маџице срџске за књижевностџ и језик*, књ. 53, св. 1–3, 179–252.
- Микић 1996:** Радивој Микић, „О трептању, трајању и устима ушћа. Једна компонента поезије Алека Ву-

- кадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 26–44.
- Недић 1977:** Владан Недић, *Анџолоџија југословенске народне лирике*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петровић 1974:** Растко Петровић, *Поезија. Сабињанке. Дела Расџка Пејровића*, књ. II. Београд: Нолит.
- Пешикан-Љуштановић 2007:** Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Обичаји везани за изградњу темеља и покривање куће код становника Клисе“. У: *Сџанаја село зајали. Оледи о усменој књижевности*. Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи, 226–234.
- Раденковић 1982:** Љубинко Раденковић, *Народне басме и бајања*. Ниш / Приштина / Крагујевац: „Градина“ / „Јединство“ / „Светлост“.
- Раденковић 1996:** Љубинко Раденковић, *Народна бајања код Јужних Словена*. Београд: „Просвета“.
- Радојчић 1996:** Саша Радојчић, „Кућа Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 49–56.
- Симовић 1996:** Љубомир Симовић, „Басме Алека Вукадиновића“. Реч на додели Змајеве награде Алеку Вукадиновићу. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 11–16.
- Сувајџић 2012:** Бошко Сувајџић, *Дновиде воде. Фолклорни елементи у српској књижевности*. Нови Сад: Orpheus.
- Тројановић 1911:** Сима Тројановић, „Главни српски жртвени обичаји“. У: *Српски етнографски зборник*, књ. 17. Београд: Српска краљевска академија.
- Цивјан 1982:** Татјана Цивјан, „Семантика просторних и временских показатеља“. Превела Радмила Мечанин. У: *Расковник. Часопис за књижевност и културу*, год. IX, бр. 31, 65–69.

- Цивьян 1978:** Татьяна В. Цивьян, „Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок)“. У: *Семиотика Культуры. Труды по знаковым системам X*. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту: [б. и.].
- Чајкановић 1994/1, 330–364:** Веселин Чајкановић, „Пуштање воде о Великом четвртку“. У: *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924. Сабрана дела из српске религије и митологије у њени књига*, књ. 1. [Војислав Ђурић, прир.]. Београд: СКЗ / БИГЗ / Просвета / Партенон М. А. М.
- Чајкановић 1994/1, 414–422:** Веселин Чајкановић, „Сахрањивање под прагом“. У: *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924. Сабрана дела из српске религије и митологије у њени књига*, књ. 1. [Војислав Ђурић, прир.]. Београд: СКЗ / БИГЗ / Просвета – Партенон М. А. М.
- Шутић 1996:** Милослав Шутић, „Сажетост до вртложења“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Славко Гордић и Иван Негришорац, ур. Нови Сад: Матица српска, 19–25.
- Bratić 1993:** Dobrila Bratić, *Gluvo doba. Predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Београд: Plato.
- Elijade 1991:** Mirča Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja, Od kamenog doba do Eleusinskih misterija*, књ. I. Prevela Biljana Lukić. *Od Gautame Bude do trijumfa hrišćanstva*, књ. II. Prevela Mirjana Perić. *Od Muhameda do Reformacije*, књ. III. Prevela Mirjana Zdravković. Београд: Prosveta.
- Janićijević 1986:** Jovan Janićijević, *U znaku Moloha. Antropološki ogled o žrtvovanju*. Београд: Vajat.
- Karanović 1989:** Zoja Karanović, *Zakopano blago – život i priča*. Нови Сад: Bratstvo-jedinstvo / Institut za jugoslovenske književnosti i opštu književnost Filozofskog fakulteta.

- Lič 1983:** Edmund Lič, *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Preveo Boris Hlebec. Beograd: Prosveta.
- Ljubinković 1993:** Nenad Ljubinković, „Simbolika vrata (vratarata i ključa) u Bibliji i u narodnoj poeziji“. U: *Folklor u Vojvodini*, sv. 7/93, 39–48.
- Pavlović 1986:** Miodrag Pavlović, *Obredno i govorno delo. Ogleđi sa srpskim predanjem*. Beograd / Priština: Prosveta / Jedinstvo.
- Trebješanin 2008:** Źarko Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Izbor i komentari likovnih priloga Dragana Radivojević Petrović. Beograd: HESPERIAedu.

Скраћенице

- Зборник СУФЈ** – Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ. Рожаје 26–29. септембар 1988. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 1988.
- МЕП III** – Мала енциклопедија Просвета: ошшиа енциклопедија, књ. 3 (По–III). Београд: Просвета, 1986.
- СМ** – Словенска митологија. Енциклопедијски речник. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, ред. Београд: Zepher Book World, 2001.
- СНП I** – Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига прва, у којој су различне женске пјесме. Беч 1841. Сабрана дела Вука Караџића. [Владан Недић, прир.]. Београд: Просвета, 1975.
- СНП V** – Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига петна у којој су различне женске пјесме. [Љубомир Стојановић, прир.]. Биоград: Државно издање, 1898.

ALEK VUKADINOVIĆ'S "IMPOSSIBLE HOUSE"
IN THE CONTEXT OF ORAL POETRY AND
TRADITIONAL CULTURE

Summary

This paper centres on the relationship between the form and the meaning of the house as one of central images in Vukadinović's entire poetic opus, and the concepts of house that can be extracted from works of oral literature and their cultural context.

We presume that a number of similarities between the written and the oral poetic pattern can be established, resulting either from the reflex of oral literature in Vukadinović's work and the heritage of this traditional line in Serbian poetry, or from general archetypal ideas.

It is equally important to examine the divergence between Vukadinović's "impossible house", its meanings and poetic suggestivity, from the notions of the house shaped in oral poetry, beliefs, ritual and myth. Such differences can be intuited on the most general level: the basic function of the house in oral poetry and its cultural context is to separate man from the universe, to delineate the boundary of *one's own, central, cultivated, protected* against the *alien, borderline, potentially wild, dangerous* space, while in Vukadinović's opus the boundaries of the house become fluid, less distinct, and the house itself is more a space for communication with immeasurable forces than a shelter from them.

Thus articulated, this examination does not, at least not primarily, intend to resolve the semantic hermeticism of Vukadinović's "impossible house"; it attempts to observe the complex links of his poetry with Serbian poetic tradition and to indicate the continuing life and vigour of oral poetry.

Андреја Марић

Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет

andreamaric@yahoo.com

ДОСЛУХ С ВИНАВЕРОВОМ НАДГРАМАТИКОМ У ПОЕЗИЈИ АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА

Сажетак: У раду се анализирају повезнице између поетике Станислава Винавера и поезије Алека Вукадиновића. Предмет анализе су Винаверови ставови изнесени у есејима, у којима су промишљања о књижевности заснована на језичким истраживањима, те поезија Алека Вукадиновића у књизи *Ноћна тирилоџија*, која обухвата три његове збирке – *Ружа језика*, *Тамни шâm* и *Беле басме* и *Божји теомешар*. Анализирана је склоност обојице пјесника да праве нове лексичке склопове и тиме добијају апстрактнији, јединственији појам. Вукадиновићеви четверци и осмерци доведени су у везу с Винаверовим тумачењем ритма и мелодије епског десетерца. Поређење двају пјесника успостављено је и на тематско-мотивском плану, нарочито у смислу наглашеног опонарања свјетла и таме у њиховим пјесмама.

Кључне ријечи: *Надграматиџика*, ритам, мелодија, десетерац, четварац.

Данас се, с временске и самим тим нешто објективније дистанце, условно посматрају непомирљиве разлике између сусједних књижевних епоха, какве су у српској књижевности модерна и међуратна књижевност. Пажљивом анализом пока-

зује се да су се наговјештаји извјесних међуратних поетичких промјена јављали већ у првој деценији двадесетог вијека. Другим ријечима, различите књижевне епохе и стилске формације увијек се ослањају на претходнике, у мањој или већој мјери, иако се у први мах не чини увијек да је тако. С друге стране, кад је ријеч о српској међуратној књижевности, битна је чињеница да су се управо тада јавила најоштрија настојања да се раскрсти с традицијом у сваком смислу и да се сруши канонизована хијерархија у култури, књижевности и језику. Српска међуратна књижевност, поред многих фонолошких, морфолошких и лексичких иновација у језику, заснованих на рушењу устаљених норми и канона, највећи траг дугорочно је оставила на плану синтаксе. О томе је, између осталих, писао Новица Петковић у својој студији „Сан Вука Исаковича. О песничкој структури *Сеоба*“, утврдивши да је „авангардни књижевни покрет одбијањем, оспоравањем и разарањем канонизованих односа у традиционалној реченици проузроковао извесна синтаксичка померања која су по типу слична на разним језицима“ (Петковић 1988: 234). То је било важно због заговарања многих пјесника међуратног периода за слободан стих, који треба да је, ријечима Милоша Црњанског, „са својим ритмом полусна, сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења нов, флуидан, без добовања окованог ритма“ (Црњански 2008: 25). Разарајући синтаксу пјесници су, заправо, разбијали метрику и стварали „нову са мелодичном, слободном линијом ритма. Екстазу, оно што је најдрагоценије у песми, независну од филологије“ (27).

Иако се као највеће име српске међуратне књижевности издваја Милош Црњански, а у стопу га прати и Растко Петровић, незаобилазна фигура тог књижевног периода јесте свакако и Станислав Винавер, један од првих и најзначајнијих теоретичара авангарде. Он је у српску књижевност, са самих извора, донио одјеке француских, њемачких и руских књижевних тенденција тога времена, али је упркос свему био и остао изузетно особена појава на мапи српске књижевности. Жанровски је био врло разноврстан, али га је шира читалачка јавност углавном запамтила као пародичара, имајући на уму његову књигу *Панџолоџија новије српске њеленџирике* из 1920. године (као и књиге које су, у виду својеврсних наставака, излазиле касније). Можда у први мах може звучати парадоксално, али управо те књиге пародија свједоче о његовој улози у једном преломном тренутку српске књижевности, с обзиром на то да се облик пародије (упоредо с фигурама ироније и гротеске) често развија управо у преломним тренуцима културног и књижевног живота, кад се дезинтегрише једна стилска формација, а формира нова. Уједно, ако узмемо у обзир шта подразумева једна успјешна пародија,¹ јасно је да се

1 „Песма испевана поводом неке друге песме и то против ње, тј. комична, подругљива имитација озбиљне песме; састав у стиху или прози у коме се карактеристичне, најтипичније особине израза и језика једног писца или једног дела, затим особине неке књижевне врсте, стил епохе свесно наглашеним, хиперболичним карикирањем имитирају тако да постану смешне“ (РКТ 1985: 570).

у Винаверовом случају ради о врсном познаваоцу свих карактеристичних особина многих књижевних жанрова и облика, неколико књижевних епоха, те типичних особина језика, стила и израза многих појединачних писаца. Као познавалац и језика и књижевности посебно се истакао својим бројним есејистичким текстовима, у којима је и најконкретније заговарао иновације у језику и ритму, те тиме отворио могућност тражења повезница између његове поезије и поетике, и поезије извјесних пјесника друге половине двадесетог вијека.

Овај нешто опширнији, али уједно и врло уопштен увод указује управо на могућност тражења књижевних ослонаца из неких ранијих епоха код савремених пјесника, јер непремостивих разлика нема, а често су најбољи дијелови пјесничког дјела неког аутора „они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност“ (Елиот 1991: 470). Отуда се у овом раду пореди поетика Станислава Винавера са поезијом Алека Вукадиновића, а поређење је засновано превасходно на Винаверовим ставовима изнесеним у есејима, гдје су промишљања о књижевности дата из угла језичких истраживања. Као основни корпус узети су текстови из осме књиге *Дела Станислава Винавера*, у издању Завода за уџбенике и Службеног гласника из 2012. године – *Језик наш насušни. Грамаџика и надџрамаџика*. Наслов рада могао би да упућује на дослух Вукадиновићеве поезије с књигом *Надџрамаџика*, која је обухватила Винаверове есеје у избору Радомира Константиновића и с његовим предговором, у издању београдске Просвете 1963.

године (дакле, неколико година послије Винаверове смрти), али се заправо превасходно мисли на дослух с појмом *надграмаџика*. Овај појам Винавер је у своје мишљење о језику и поезији увео текстом „Граматика и надграматика“, али се ради о појму који је много општији и надилази оквире тог једног текста (што је препознато и касније у критици), с обзиром на то да се ради вјероватно о најкраћој дефиницији укупне његове поетике. Анализа је, осим на Винаверове есеје, усмјерена и на Вукадиновићеву поезију, и то углавном на *Ноћну шрилоџију*, књигу која обухвата три његове збирке – *Ружа језика*, *Тамни шâм и беле басме* и *Божји теометар* – и која је најдјелотворније остварила, понирањем у језичке дубине, спој звучања и значења, односно мелодије и смисла. И у Винаверовој и у Вукадиновићевој поезији доминира језичко-мелодијски слој. И један и други трагали су за новим пјесничким језиком који би подразумијевао нов звук и нов смисао, управо оно што је Винавер формулисао као *надграмаџику*. Линију којој припада пјесник Алек Вукадиновић најсугестивније је прецизирао други пјесник, његов исписник, Љубомир Симовић ријечима, толико пута цитираним у потоњим текстовима о Вукадиновићу, да он „припада оном симболистичком току српске поезије чији извор не налазимо у симболистичким школама и теоријама него у диму и пепелу неких архајских времена, у којима се песма зачињала као бајалица и гатка. Он припада оној породици песника чије су родоначелнице, неке давне траваре, бајалице и врачаре, а којој су пре њега, ко у већој ко у мањој мери, припадали и Ђорђе Марковић Кодер, Станислав Винавер, Мом-

чило Настасијевић, Десимир Благојевић и Бранко Миљковић, а којима се у новије време придружио и Милосав Тешић“ (Симовић). Поред низа књижевних награда с именима познатих српских пјесника, између осталих и Дучићеве, у овом тренутку треба поменути да је Вукадиновић 1995. године добио и награду „Станислав Винавер“, и то не случајно баш за књигу *Тамни шâм и беле басме*, која је врло упечатљив модел за налажење пјесничких сродности међу поменутиим пјесницима и њиховом, како је одавно запажено, *поезијом језичкој ѓамћења*.

Винаверова кованица *надірамаџика*, преузета из његових језичких истраживања, послужиће као најадекватнија смјерница за налажење извјесних повезница између Винаверове поетике и поезије, с једне стране, те Вукадиновићеве поезије, с друге стране. Према Винаверовом тумачењу, које је добрим дијелом засновано на истраживању акценатског система српског језика, блиским спајањем двију ријечи може да се добије апстрактнији, јединственији појам (и тада би свакако морале да отпадне излишне дужине). Тиме би се остварили јединствени појмови тамо гдје је некада било више појмова. Винавер је ту појаву назвао *надірамаџика*, што значи да „више речи остварују: надреч, дакле надглагол, надприлог итд. Нагласи се само једна реч, она која је најпретежнија, а све се остало изговара нижим гласом и обезвучено (слично прављењу сложених речи, сложених придева, именица итд.)“ (Винавер 2012а: 174–175). То подразумева и сажимање читавих краћих синтаксичких конструкција у један појам, у те својеврсне *нагре-*

чи, односно *наш̄иојмове*. Занимљиво је да се управо у овој својој студији, баш на мјесту гдје говори о оваквом тумачењу надграматике, Винавер присјећа и Хајдегера, који „ствара читаву своју терминологију нових апстрактних речи које су му потребне у датој ситуацији, просто тиме што неколико речи споји у целини цртицама, као да су једна реч, један појам. Хајдегер не прибегава, дакле, класичноме немачкоме састављању речи у један општи појам, онако како је то уобичајено у немачком, где се направи једна општа именица од неколико саставних именица – него Хајдегер узима речи које нису именице, па од њих прави заједнички појам, нпр.: 'ја-то-хоћу' или: 'тако-мисли-а-не-мислим-друкчије' итд.“ (Винавер 2012а: 175). Винавер ипак тврди да се у српском језику то изводи другачије, сливањем више ријечи у једну, истицањем једног јединог акцента, брзањем, обезвучивањем и пригушивањем свега спореднога, али у сваком случају захваљујући овом Винаверовом концепту већ смо на добром трагу. Алек Вукадиновић, наиме, врло радо и врло често ствара нове појмове (чиме је на више од пола корака до остварења онога што је заговарао Винавер), и то хајдегеровски, уз помоћ цртице. У његовој збирци *Ружа језика* биљежимо следеће *наш̄иојмове*: *цвет̄шак-божјак*, *кућа-душа*, *зло-шума*, *зло-кућа*, *йелен-іора*, *вет̄шар-кућа*, *вет̄шар-чун*, *Немуш̄и-іора*, *кућа-іора*, *ш̄рейер-іора*. Низ се наставља и у збирци *Тамни ш̄ам* и *беле басме*: *йош̄ај-йчела*, *лук-с̄ирела*, *йореч-крило*, *немуш̄и-било*, *немуш̄и-боје*, *іран-оіранак*, *р̄ан-уранак*, *зрачак-ш̄рачак*, *кућа-мајка*, *ш̄ај-шаине*, *ш̄уроб-зрак*, *ш̄уроб-јуш̄ро*, *чвор-дрво*, *іавран-зима*, *ш̄уроб-дрво*, *леден-йоље*, *Немуш̄и-кћер*,

зрак-мртѡвак, Небої-бої. У збирци Божји ѿеометшар (јер се задржавамо, како смо и наговијестили, на збиркама обухваћеним књигом Ноћна шрилоѿија) наилазимо још и на блаїдан-гане, језик-ружа, звуке-мўке, ббї-боїазе, траке-мраке, нечуј-їору, гаљ-гаљинâ, ниї-ниїдину, румен-гарје, вид-невид, жар-јабуку, зâr-мрак, шрейшай-часе, румен-крило (неки од склопова понављају се више пута, из збирке у збирку, или унутар једне збирке). Иако овдје обје цјелине углавном задржавају свој акценат (а неријетко и оне Винаверу немиле дужине), њихово спајање обogaћује основно значење појединих ријечи и ствара један нови, апстрактнији појам. То је сасвим на трагу Винаверове идеје о томе да је једна једина ријеч (нарочито пјесничка ријеч) *Gesamtwort* (тотална ријеч), нешто попут Вагнеровог *Gesamtkunstwerk*-а (тоталног умјетничког дјела)² (Винавер 2012а: 12).

2 Ријеч је о Вагнеровој студији *Опера и драма* (чији су дијелови објављивани 1851. године, а прво издање 1852), којом је, заједно са својим операма, реформисао дотадашњу оперску умјетност. Опера је изузетно комплексан и жанровски хибридан музичко-сценски облик, у којем је драмски текст изражен вокалним и инструменталним музичким средствима. Некоћ је она била склона површном и варљивом удварању публици, али је средином деветнаестог вијека (који је окарактерисан као вијек музике) почела да остварује наглашен успон. Према Вагнеровом тумачењу, опера је сложена умјетничка форма, резултат споја свих умјетности или, прецизније, „тотално уметничко дело“ (*Gesamtkunstwerk*), а пошто је Вагнер и сам био свестран, то јединство је и остваривао као композитор, писац либрета и учесник у режијама својих опера (*Холанђанин лушалица, Танхојзер, Трисѿан и Изолга, Прѿиен Нибелунѿа...*). Своје опере је махом и називао музичким драмама, што је посебан облик карактеристичан управо по томе што је музика подређена либрету, односно „превасходни значај има укупна драмска структура као јединство узајамног прожимања и употпуњавања музичког и књижевног елемента“.

Набројани склопови ријечи, мање или више успјели, који стварају нови појам (*наш̄иојам*), своје ново значење углавном откривају у контексту конкретне пјесме (или цијеле збирке), мада је понекад смисао прозиран, када је ријеч о једноставном (и формално и значењски) спајању придјева и именице (*зло-шума*, *шуроб-зрак*, *шуроб-јушро*, *леден-поље*, *жар-јабuku*), а нарочито тамо гдје се ради о специфичним облицима наглашавања одређених појмова (*р̄ан-уранак*, *д̄аљ-даљин̄а*, *нӣ-нӣдина*). Многи су пак вишезначни, али не само да носе ново значење него носе и сасвим нов, аутентичан ритам (премда у суштини дубоко укоријењен у традицију). Овим већ наговјештавамо да, окриљени појмом *наг̄ира-ма̄шика*, ипак можемо да искорачимо из његовог основног тумачења у неке друге Винаверове идеје, без превелике бојазни да ћемо истргнути одређене ставове из њиховог контекста, с обзиром на чињеницу да су, према мишљењу Новице Петковића, онајбољи дијелови Винаверових запажања најчешће и дати у фрагментима, те разбацани по различитим текстовима (Петковић 1990: 120–121). Ради се о његовом ставу да се, напоредо са грамастиком, у језику опажају и други, музички закони. Задржаћемо се на раније поменутом појму ритма, а самим тим и на њему сродним појмовима мелодије и интонације, који су и те како проблематизовани у Винаверовим есејима. Заправо, у најкраћем, посвједочио је да је за њега највећи проблем био како ући у суштину мелодијског у српском језику, а затим како из ње изаћи, а нарочито је истицао да под језиком ваља схватити: „жубор језика, матице у њему, убрзање, успорења, ток, шум, темпо,

убедљивост, таласање, динамику језика“ (Винавер 2012б: 187). У Вукадиновићевој поезији пак, како је више пута запажено, доминира језичко-мелодијски слој, с тим што код њега (на трагу његове наглашене симболистичке оријентације), како је то примијетила Бојана Стојановић Пантовић, његов „звучно-мелодијски предложак увек има и своју сликовну потпору, што упућује на синестезијско прожимање чулног и натчулног света“ (Стојановић Пантовић 2001: 11). С обзиром на то да се Винавер понајвише бавио проучавањем ритма и мелодије епског десетерца, за ову прилику изабраћемо једно његово тумачење чији одјек можемо да препознамо и у Вукадиновићевим стиховима. Винавер је, наиме, у једном од својих најпознатијих и најстудиознијих есеја „Језичне могућности“ анализирао епски десетерац и његову структуру, која подразумева четворосложни одсјечак цезуром одвојен од потоњих шест слогова стиха. Тај калуп је врло сликовито назвао *илахом илимом и муклом осеком*, што је изазивало изразито падајућу интонацију и недостатак акције, неопходне за један жив, модеран ритам. Тражену акцију, тврдио је, најзгодније је и наћи управо у четири слога, јер је у српском језику врло лако наћи и саставити двије двосложнице (па наводи карактеристичне примјере из епске поезије: *вино њије, коња јаше, сабљу кује, књићу њише, ловак лови, илајно бели*, итд.), мада има и примјера једносложнице са тросложницом (*бол болује*) или примјер четворосложница, односно глагола са истакнутим личним наставком (*урашила, закликџала*). Овај се одломак из његове анализе о епском десетерцу завршава закључком да се снага, залет и

успон десетерца налазе у прва четири слога, те да се најкраћа, најизразитија, а језику просто урођена, потпуна акција постиже четверцем (Винавер 2012б: 202–204).³ Алек Вукадиновић, поред тога што је неке своје пјесме испјевао у невезаном стиху, те писао и поетску прозу, версификацијски је (особито уколико имамо на уму везане стихове у његовом опусу) изразито разноврстан. Тако се у лепези његових стихова врло често могу наћи осмерци, и то, свакако, они симетрични, из традиције српске народне поезије. То су стихови који могу да се подијеле на четворосложне одсјечке, што Вукадиновић неријетко и чини. Стога у његовим збиркама налазимо не само појединачне пјесме него и читаве циклусе испјеване у четверцима, којима Винавер засигурно не би могао да замјери недостатак акције, како би он то рекао, или, још прецизније, недостатак мелодије. Такве су, рецимо, многе пјесме у збирци *Тамни шâм и беле басме* или, конкретно, готово цјелокупни циклуси „Ноћно туробје“, „Шест терцина“, „Песме у кућном врту“, „Гавран-поље“. Као примјер навешћемо пјесму „Морни ромор“ из циклуса „Гавран-поље“: „Дан је врân је / Тамни тâм је / Злу на Горе / Круг окреће // Злошум шум је

3 „Нагласак, узруј, плаховитост, помама, поента – у четверцу је. Та помама, плима, набуј срџбе, пркос целог бића, освета, јесте на почетку јуначког десетерца. [...] Погледајмо други чланак, шестерац. Он је допуна, музичка, равнотежа, правична, он је не радња, већ чему радња клоне после свога одушевљења, он је материјални малаксај, стварна препрека даљег летења, негве и окови који не дају даље, па се даље може само из новог десетерца: (ново дизање исте речи). [...] Шестерац, у десетерцу, јесте тешко, мукло, незвонко тло које, најзад, побеђује, савлада, привуче, задржи, звук заглуне: пригуши“ (Винавер 2012б: 204, 206).

/ Коб је дом је // Пореч реч је“ (2001: 139). Ради се о пјесми састављеној од свега седам четвараца, дакле сасвим кратког трајања и уједначеног ритма, а која већ својим специфичним поднасловом „Уз шум једне воденице“ сугерише (да се послужимо опет Винаверовим ријечима, прецизније једним његовим насловом) *звучни прегео*. Ово је тек једна илустрација за збирку која је најдјелотворније остварила, понирањем у језичке дубине, спој звучачања и значења, односно, мелодије и смисла. Ни Винаверу није био стран четворосложни стих (иако је опште мишљење да је имао више критичког него пјесничког духа, те да реализација идеја исказаних у есејима није увијек била сасвим успјешна у његовим стиховима). Као илустрацију навешћемо само једну његову пјесму, „Увек“, из прве збирке, *Мјећа*, са свега осам четвараца: „Увек боли / Боли глава. / Увек пече / Сутон плава / Увек душа / Боллом луди, / Увек тужи / Песма људи“. Винаверова чувена збирка *Варош злих волшебника* већ насловом сугерише извјесну магијску основу и бајковитост у форми (у најширем смислу), док је код Вукадиновића један од омиљених облика басма, која је фолклорни облик и представља дио магијског ритуала, а по дефиницији добија значење у самом чину бајања, тј. уз употребу вербалних формула и невербалних елемената (РКТ 1985: 78). И Винавер и Вукадиновић утемељење налазе у фолклорним слојевима и усменој традицији српске књижевности, а поменута Винаверова збирка добрим дијелом је испјевана осмерцем, тим стихом из традиције народне поезије, који ће и код Вукадиновића, како је већ и поменуто, бити доста присутан. Њиме ће

најефектније и остварити специфичну мелодију у басмама, чиме његова поезија добија на „чаролији, на сугестивности, непрозирности, на митско-ритуално-обредној одбрани од зла“ (Делић 2001: 48). И на тематском нивоу могу да се успоставе паралеле, јер у пјесништву Алека Вукадиновића може да се говори (и у критици се већ доста говорило) о сукобу таме и свјетлости, *шамној шâма* и *беле басме*, а у поменутој Винаверовој збирци (која је, према неким тумачењима, „космолошка песничка бајка у стиховима“) злим волшебницима, злим силама мрака, супротстављене су позитивне силе, ведрина и свјетлост: „Тами је супротстављена свјетлост (*сев*, *сван* и *ган*), дневном злу ритуално-обредни говорни чин.“ (Делић 2001: 48). Чак је у једном побочном запажању у свом есеју о Винаверу и Мирослав Егерић врло ефектно упоредио Винаверов наслов са основним тематским слојем једне Вукадиновићеве збирке:

Светом плази језа од „злих волшебника“, што би рекао игриви Винавер, или једноставно језа коју сеје – зло. У том домену, можемо рећи, Алек Вукадиновић је изрекао неке од најсугестивнијих слика у српском песништву: Цела књига *Тамни шâм* и *беле басме* као да је облик одбијања „злих волшебника“. То одбијање није на плану историје; оно се одвија у митском и језичком завичају, некако пре свих стварних дешавања, у пределу, ако смемо рећи, заборављеног заумља (Егерић 2001: 118–119).

Стављајући на исту раван законе мелодије и ритма са законима синтаксе, Винавер је у свим својим промишљањима о књижевности говорио о језику, истичући тиме, имплицитно или експли-

цитно, да се проблеми поетике морају рјешавати уз помоћ лингвистике, односно граматике. На тај начин трагао је за новим пјесничким језиком који би подразумијевао нов звук и нов смисао и оно што је у једном тренутку формулисао као *надірамайику*. Ваља, дакле, имати на уму да Винавер није одбацивао граматику, него је очекивао (од својих савременика и од себе самог) „да свесно и несвесно остварујемо шире целине, прегледност појмовну, чувствену, *ірамайиичку* и *надірамайиичку* [истакла А. М.]. Циљ је говора да будемо изразити, схватљиви, модерни, у најлепшем и најплеменитијем смислу те речи: да изразимо и себе и наше време.“ (Винавер 2012в: 277). Вукадиновић је пак „осетљив до преосетљивости на звучно-значањска преплитања, и истрајавајући на њиховом крсту, [...] дошао до једног стања језика, у којем су звук и значење једно“, и у којем су му се отварала, „попут обасјања, неизмерна пространства онтолошког“ (Вукадиновић 2001: 17). И један и други стварају нов, власти митско-симболички свијет, и то у знатној мјери захватајући с врела фолклорне језичке грађе. Тиме се ова два пјесника, опијена језиком и његовим могућностима, дозивају, активно учествујући, сваки у свом времену, у креирању нових језичких и пјесничких могућности.

Извори

Винавер 2012а: Станислав Винавер, „Језик наш насушни“. У: *Језик наш насушни. Грамаџика и надџрамаџика*, књ. VIII, *Дела Сџанислава Винавера*. Београд: Завод за уџбенике / Службени гласник, 9–182.

Винавер 2012б: Станислав Винавер, „Језичне могућности“. У: *Језик наш насушни. Грамаџика и надџрамаџика*, књ. VIII, *Дела Сџанислава Винавера*. Београд: Завод за уџбенике / Службени гласник, 185–239.

Винавер 2012в: Станислав Винавер, „Граматика и надграматика“. У: *Језик наш насушни. Грамаџика и надџрамаџика*, књ. VIII, *Дела Сџанислава Винавера*. Београд: Завод за уџбенике / Службени гласник, 271–276.

Вукадиновић 2001а: Алек Вукадиновић, *Ноћна џрилоџија*. Бања Лука / Београд: Задужбина „Петар Кочић“.

Вукадиновић 2001б: Алек Вукадиновић, „Реч у светој години“ (Изговорено приликом уручења *Жичке хрисовуље*, у трпезарији манастира Жиче, на Преображење Господње 2000. године). У: *Алек Вукадиновић џесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 15–18.

Литература

Делић 2001: Јован Делић, „Ружа језика. О пјесништву и поетици Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић џесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 41–52.

- Егерић 2001:** Мирослав Егерић, „У мерама Божјег геометра“. У: *Алек Вукадиновић њесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 115–124.
- Елиот 1991:** Томас Стернс Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“. У: *Теоријска мисао о књижевности*. [Петар Милосављевић, прир.] Нови Сад: Светови, 469–475.
- Петковић 1988:** Новица Петковић, „Сан Вука Исаковича. О песничкој структури *Сеоба*“. У: *Два српска романа*. Београд: Народна књига, 176–310.
- Петковић 1990:** Новица Петковић, „Винаверов опис епског десетерца и говорне мелодије“. У: *Опједи из српске њоеџике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 119–155.
- РКТ 1985:** *Речник књижевних џермина*. Београд: Нолит.
- Симовић, интернет:** Љубомир Симовић, Саопштење жирија за доделу награде Задужбине „Десанка Максимовић“ 2006. године. <http://www.nb.rs/view_file.php?file_id=1460>, 21. 7. 2013.
- Стојановић Пантовић 2001:** Бојана Стојановић Пантовић, „Трагање за божанским принципом у песништву Алека Вукадиновића“. Предговор у: Алек Вукадиновић, *Ноћна џрилоија*. Бања Лука / Београд: Задужбина „Петар Кочић“, 5–14.
- Црњански 2008:** Милош Црњански, „За слободни стих“. У: *Есеји*. Београд / Подгорица: „Штампар Макарије“ / Октоих, 20–29.

Andreja Marić

THE BOND BETWEEN VINAVER'S *SUPERGRAMMAR*
[*NADGRAMATIKA*] AND ALEK VUKADINOVIĆ'S
POETRY

Summary

This paper bases its comparison of Stanislav Vinaver's poetics and poetry and Alek Vukadinović's poetry mostly on Vinaver's opinions as stated in his essays, where his thoughts on literature are based on linguistic research and his opinion that, along with grammar, the language obeys other, musical laws. Thus, Vinaver places the laws of melody, intonation and rhythm at the same level with the rules of syntax. In Vukadinović's poetry, the linguistic-musical layer is dominant as well. Both authors searched for a new poetic language that would subsume a new sound and new meaning, formulated by Vinaver as a *supergrammar*. This analysis largely concentrates on Vinaver's essays and Vukadinović's *Night Trilogy* [*Noćna trilogija*], a book encompassing three of his poetry collections – *The Rose of Language* [*Ruža jezika*], *Dark Darkness and White Charms* [*Tamni tam i bele basme*] and *God's Surveyor* [*Božji geometar*] – which represents his most efficient combination of sound and sense, melody and meaning, by delving into the depths of language. The paper examines the tendency, present in both poets, to merge two words and obtain a more abstract, unique concept. Particular attention is devoted to Vinaver's interpretation of the rhythm and melody in epic decasyllable, with a caesura after the fourth syllable. He maintained that the strength, flight and rise of the decasyllable are contained in those four syllables and that the shortest, most expressive, linguistically inherited and complete action can be achieved by a four-syllable verse. Alek Vukadinović, although a markedly inventive versifier, often used symmetric octosyllables, known from the Ser-

bian oral poetry tradition, and frequently separated them into four-syllable parts. In the aforementioned collections particular poems and entire poetry cycles were written in four-syllable verse, and Vinaver himself used four-syllable verse. On the other hand, both poets create a new mythical-symbolical world of their own, to a large extent by using the source of folklore linguistic material, which is especially visible in a certain magic foundation and fairy-tale form of some Vinaver's collections (such as *The City of Evil Magicians*, [*Varoš zlih volšebnika*]) while spells and charms represent Vukadinović's favourite forms. Both are based on the folklore layers and the oral tradition of Serbian literature, and thematic parallels are easily established as well, since both authors juxtapose evil magicians, evil forces of dark, with positive forces, sweetness and light.

Недељка Перишић

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

ПРЕДАЧКА И МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА:
АЛЕК ВУКАДИНОВИЋ И МОМЧИЛО
НАСТАСИЈЕВИЋ

Сажетак: Упоредно проучавање поезије Момчила Настасијевића и Алека Вукадиновића условљавају, на самом почетку, аутопоетички и аутокритички искази самог Вукадиновића, који Настасијевића поставља у најужи круг стваралаца из своје поетске и традицијске баштине. Вукадиновић се, тако, (само)сврстава на ону линију континуитета српског пјесништва коју одликују архетипска имагинација, бајалички и басмотворни тон, напрегнута кондензација језичког израза која симболизује и паралелну редукцију, односно, трансформацију стварносних елемената ка што прегнантнијем изразу и концентрисаној пјесничкој слици. Код оба аутора је, такође, примјетно готово опсесивно одгонетање проблема мелодије пјесме (често означаване као матерње) као најособенијег квалитета поетског стварања. Разматрају се и повлашћени тематско-мотивски комплекси који се поклапају у оном степену у ком је могуће говорити или о плодним утицајима старијег пјесника на млађег или о сличном типу поетске имагинације. У раду ће такође бити ријечи и о крајњим резултатима сличних поступака двојице пјесника: очигледне разлике долазе до изражаја у композицији и перцепцији њихових пјесничких слика.

Кључне ријечи: поетика, традиција, архетипска имагинација, мелодија (предачка и матерња), пјесничка слика, језик.

Веома ценим Настасијевића, тог свеца међу песницима [...] Обојица смо песници благе, патинизирани мелодије, предачке, слојевите. Зближава нас, такође, густе, збијени стих. Он је своје циклички организовано песништво саткао у седам лирских кругова, а ја своју цикличну композицију песничког епа, попут „Велике приче“, развио у 76 кругова – прстенова. По цикличној организацији певања, а и још неким својствима, видим своје сродништво, поред Настасијевића, и са Попом (Вукадиновић 2013).

У нашој ријечи о књижевности Алек Вукадиновић одавно је означен као стваралац специфичне „тамновилајетске“ мелодије, односно настављач оне линије српског пјесништва коју одликују архетипска имагинација, бајалички и басмотворни тон, напрегнута кондензација језичког израза која симболизује и паралелну редукацију, односно, трансформацију стварносних елемената ка што прегнантнијем изразу и концентрисанијој пјесничкој слици. На тој линији континуитета су се нашли Кодер, Растко Петровић, Винавер, Попа, Бранко Миљковић... али се најчешће на овакав начин класификовала и квалификовала поезија Момчила Настасијевића. С тим у вези, када се говори о Алеку Вукадиновићу, Настасијевић се непрестано помиње као његов непосредни претходник и пјесник из најуже, интимнопоетске баштине. Никола Милошевић сажима разговор о поетичким поду-

дарностима ове двојице пјесника: „Алек Вукадиновић, то је Момчило Настасијевић нашег времена“ (Милошевић 2001: 12).

Сумње нема, стављање знакова једнакости условљавају најприје аутопоетички, односно ауто-критички искази самог Алека Вукадиновића, који је своју пјесничку сродност са Момчилом Настасијевићем акцентовао на три нивоа свог поетског израза: мелодијском, језичком, као и на нивоу организације пјесничке грађе (изразита склоност ка циклизацији, односно циклотворност као једна од доминанти цјелокупних опуса обојице аутора). На другом мјесту, на конструисање једног условног компаративног оквира наводи већ упоредно читање поетичких текстова Настасијевићевих и Вукадиновићевих, опсесивно посвећених одгонетању проблема *мелодије њјесме* (често означаване као матерње) као најособенијег квалитета поетског стварања. Оквир је услован, свакако, јер не може бити ријечи о узајамним утицајима, прожимањима, већ само о односу који млађи, савремени пјесник успоставља према старијем, чије је дјело дио традиције и канона српског пјесништва. Изражена аутопоетичка свијест представљена је кроз кључне исказе који мелодијско посматрају као феномен преношен кроз живот једног језика, говора и свеукупне егзистенције једног народа; кроз оно што се смислотворно може пренијети само у оквиру особених тоналитетских квалитета једног конкретног језика као таквог. Пјеснички језик није само систем знакова који посредује између људи и ствари, или људи међусобно, језик пјесме је онтолошки, пред-

стављачки језик: „Обични говорни исказ говори о нечему, а специфични звучни исказ, као да долази из неког другог света, приказује саму ствар“ (Вукадиновић 1998: 381).

Поменути мелодијска артикулација ни код једног није тонски квалитет сам по себи; ријеч је о значењу које није ограничено искључиво на појмовно и логичко, него подразумемијева оно емотивно, алогичко и интуитивно, које активира кроз језик оно што је кодирано у свеопштем памћењу, наталожено у митском и архетипском.

Код Настасијевића, стога, мелодија тако разумијевана достиже крајњи степен универзалности и сабира у себи сва егзистенцијална искуства човјекова, постајући његов најсублимнији израз: „Без колебања сме се тврдити: Најчистије, најобилније, најмоћније Поезија се оствари музиком“ (Настасијевић 1991: 36). У есеју „За матерњу мелодију“ Настасијевић је покушао у дефиницији да споји апстракцију и њену конкретизацију: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза“ (Настасијевић 1991: 40), док Вукадиновић мелодији ријечи приписује директну, онтолошку сигнификацију, независну од рационалног: „... убрзо сам дошао до једног стања језика у којем су звук и значење једно, и у којем су ми се отварала, попут обасјања, неизмерна пространства онтолошког“ (Вукадиновић 2001: 17).

Такође, чини се важним нагласити и да оба аутора зов матерње мелодије препознају као позвање и привилегију. О тој чистој, унутарњој матрици по-

ложеној у основу нашег бића, када то сублимирано мелодијско представља поуздан начин самоидентификације, Настасијевић каже: „Тон убеђује, њиме се из подсвести продре у подсвест, њиме отворе неотворима врата. А ишчили ли појам о својој родности: на чију мелодију човек непосредно уздрхти, те је мајке син“ (Настасијевић 1991: 42), а Вукадиновић, опет: „Овај *ѝра* и *арха* језик, као да је допирао из најдубљих матрица националног бића, из прадубина матерњег, носећи у себи срж онога што јесмо, што смо били и што ћемо бити“ (Вукадиновић 2001: 17).

Ипак, гледано са стране условно *ѝроѝрамских* текстова, полазећи од закључака већ донесених о природи и степену сродности пјесникâ Настасијевића и Вукадиновића, приступање самој поезији обојице аутора носи опасност закључивања *a priori* о стварној блискости и сличности ових двају пјесничких опуса. Зато је важно изблиза испитати везу између пјесама самих, и то најприје када је ријеч о односу према језику, о грађењу свијета унутар пјесничких остварења, о принципима компоновања специфичних и препознатљивих пјесничких конструкција, како оних које се тичу форме, тако и оних унутрашњих, условно садржинских. Овом приликом ћемо тај компаративни однос само скицирати, јер би потпун и прегледан увид захтијевао много више простора.

Можда је природно кренути од мјерљивог: на име од стиха. Чак и при овлашном погледу уочљиво је колико је код оба пјесника присутан осмерац, темељни стих наше народне лирике. Осмерац сам по

себи носи предачку/матерњу мелодију, његова укоријењеност у нашој традицији активира несвјесну идентификацију *мајтерњих/предачких тоналитетиа*: идентификацију која престиже свјесно препознавање метричког облика. Тако лиризам који припада осмерцу сам по себи сугерише везу са фолклорним, са прецима и прошлошћу, са архаичним, али живим мелодијским облицима које баштини колектив везан једним језиком.¹ Код Настасијевића су пјесме „Фрула“, „Јасике“ и „Извору“ у цјелини осмерачке, а у осталим пјесмама често се налазе стихови у овом метру (рецимо, у „Бдењима“). Чак и у оним пјесмама и циклусима гдје се узима да је Настасијевић најдаље отишао у декомпоновању кодификованих образаца и норми пјесничког језика (у циклусима „Глухоте“ и „Речи у камену“), ова је осмерачка мелодија чујна, макар је стих често преломљен у готово алогичним строфоидима: „Лек си, / а гњијем у срцу“², „И буде / на води чуду“, „Живом живо крвави дуг / брат брата једе, друга друг“. У Вукадиновићевој поезији, пак, пола пјесама збирке *Кућа и јоси* испјевано је у овом метру, слично је са збирком *Трајом њлена и коменшари*, десетак их је у *Далеким укућанима*, а *Божји теомешар* дат је сав у осмерцу, с тим је што је он понекад скраћиван

1 Осим везе са фолклором, симетрични осмерац указује и на посебан однос са српским пјесницима епохе романтизма: „романтичарске строфе добиле су у Вукадиновићевим пјесмама своје контрастрофе, тако је, преко осмерца, успостављен и дијалог са романтизмом“ (Делић 2001: 48).

2 Сви цитати из Настасијевићеве поезије дати су према издању Момчило Настасијевић, *Поезија*, приредио Новица Петковић, *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.

за цио посљедњи чланак, дакле, испјеван је само полустих од четири слога, што нимало не ремети ритам: „Леден пуст је Трг бескраја / Модро цвиле / Родне горе“.

Код оба аутора је, природно, пресудан за формирање специфичног поетског исказа однос према језику. У центру аналитичких разматрања тако су се налазили ресемантизација и десемантизација реченичних низова, редуцирање и елиптирање, потенцирано коришћење хомографа и хомоформа, као и у свакодневном језику немотивисана употреба замјеница и нарушавање правилности у распореду реченичних конституената. Апологија језику огледа се и у разноврсним експериментима очућавања текста – употреби несвакидашње лексике: активирању архаизама, фолклорних и средњовијекских, регионализама и дијалектизама, а онда и стварању кованица и неологизама, често налик на поменуте лексичке категорије (на примјер, „непогиб“ код Настасијевића по угледу на „недоглед“, или код Вукадиновића „небил“, по аналогији, и значењској и обличкој, са „небит“ или „небиће“). Због свега је, често, језик и једног и другог описиван као херметичан и напрегнут, са траговима нуминозног рада управо у синтаксичким конструкцијама. Такав је рад резултирао понекад оним што је професор Новица Петковић назвао „тетурањем у језику“, а у вези са Настасијевићевим стихом „дотетурава ноћна нога стан“. Ријеч је о томе да је „језик својом конструктивном страном окренут ка читаоцу“ (Петковић 2004: 147), да се наша пажња концентрише на његов „горњи слој“, да смо фокусирани испрва

на сам чин перцепције исказа и евидентан отпор на који тај пријем наилази, а да се доцније, ношени мелодијском бујицом, нађемо усред језичког ковитлаца који носи, према Винаверу, „жубор језика, матице у њему, [...] динамику језика“ (Винавер 1963: 53).

Зато најприје неколико ријечи о језичком, па посљедично и смисаоном (или би се можда могло казати и обрнуто) сажимању и редукцији. У вези са сликом свијета у Вукадиновићевој поезији Радивоје Микић примјећује да је „основна одлика тог описа систематско изостављање свих појединости које би указивале на везу између песме и изванјезичке стварности“ (Микић 2001: 21), закључујући да је условна *слика* настала тим путем „призор који се збива у самом језику“ (30). Ако као пјесничку слику поједностављено узмемо нешто што на подлози несlikовног, наративног или дискурзивног одскаче као засебно устројени тип имагинативног – дакле, суштински бљесак пјесничког, представа у малом свијета који се структурира на сопственој законитости, а наравно на подлози језичког као медијума – одмах ћемо увидјети да су ова два пјесника отишла у два различита правца.³ На који начин? Па прије свега тако што је Настасијевићева слика, упркос честом свјесном и намјерном огрјешавању

3 Под пјесничком сликом подразумевамо онај поетски исказ који почива првенствено на својеврсном аналошком односу, онако како га је дефинисао Тихомир Брајовић у *Теорији њесничке слике*: „сликовит [је] сваки експлицитно или имплицитно хетеротопни исказ аналогичке предикације, односно сваки предикативни исказ који, непосредно или посредно излазећи из преовлађујуће топике текста, остварује онај нарочити ефекат приказивања сличног у различитом који називамо поетском аналогичом или сликом“ (Брајовић 2000: 34).

о многе граматичке норме при њеном обликовању, постајала још конкретнија, концентрисанија око свог језгра. Другим ријечима, Настасијевић елиптира исказ до елементарне прегнантности, а сама слика, збијена у језику, такође је згуснута, али и цјеловита и неозлијеђена. Таква је већ поменута слика-стих: „Дотетурава ноћна нога стан“, или „И буде на води чуду гојазна глад“. Цијелим Настасијевићевим дјелом расут је прегршт примјера који нас тјерају да се у анализама враћамо понуђеним (у варијантама Настасијевићеве лирике) или само могућим првобитним облицима коначног исказа. Али оно што се чини, (а што може бити и само лични читалачки утисак) јесте то да интуитивно разумијевање често претиче разум и логику и успоставља неупитну слику још при првом додиру са текстом. У поезији Алека Вукадиновића ствари стоје другачије јер он, изгледа, иде у супротном правцу. Његове су поетске творевине „граматичније“, односно синтаксичке цјелине унутар поетских цјелина у највећем броју случајева у складу су са граматичким правилима српског језика. Ово се односи и на конструкције које садрже архаизме, кованице или неологизме: „Ти невидни трептај часи / Међ горама прелет зарна“, јер његов редукционизам није истоврстан са Настасијевићевим – друкчији су објекти сажимања. Настасијевић, наиме, *јоворни исказ* у трансформацији ка поетском чисти од сваке редунаданце, док Вукадиновић „своје *кључне мотиве/јесничке слике* лишава свега сувишног [...] свега што би могло да буде случајно и пролазно“ (Јовановић 1998: 14, подвукла Н. П.). Сједињење са предметима пјевања и образовање идеалних

суштина тако је, према Шутићу, намјеравани и често постигнути циљ Вукадиновићевих пјесама (Шутић 1979: 108), а слика добијена напрегнутим апстраховањем и конструисана од елемената који су у тој мјери пречишћени од искуственог изазива потпуно друкчији утисак од оне Настасијевићеве: будући многоструко отворена за потенцијална значења, истовремено је и замагљена, дисперзивна и теже пријемчива: „Кућа најтиших слика / И земља: жал на жалу / Ласта у сваком скупу...”

Такве се тенденције лако препознају у пјесничком језику. На примјер, у Вукадиновићевој поезији учестали су придјиви *далек*, *шаман*, *блаї*, *слей*, *їлув*, *уснуо*, *засїао*, *срећан*, *земни* и *кућни*, чија је дистрибуција веома слободна и, умјесто да се њима потцрта особеност одређеног појма, они неријетко означавају појаве у исто вријеме међусобно удаљене или чак супротстављене.⁴ Тиме постепено губе моћ истицања дистинктивне особине једног појма – долази до њиховог садржинског, унутрашњег пражњења – али истовремено почињу и да представљају сигнал, макар партикуларне, истоврсности, заједништва.⁵

4 Бојан Јовић прецизира: „Наведена тежња постепено доводи до употребе огољених речи, односно слика чија су основна значења потиснута и које су престале да означавају емпиријске предмете или особе, па чак и општије класе и врсте којима припадају“ (Јовић 2001: 91–92).

5 Говорећи поводом једне друге особености Вукадиновићевог пјесништва, Р. Микић истиче: „Једна од одлика Вукадиновићеве поезије јесте и настојање да се на посебан начин именују одређене ствари и појаве, увек са циљем да се укаже на неку врсту двојединства“ (Микић 2001: 25).

„Кућа пуна благих чуда“	„Наднела се кућа тамна“	„Ко заспала кућа тешка“	„У кући пуној страшне снаге“	„Сјате се слепи свет да чине“
„Последња од свих даљина блага“	„Кућни духови тамних боја“	„Ко заспала смрт у гори“	„Изван даљине страшне“	„Говори куће слепа страна“
„И дивљач блага сва на броју“	„Кућна збивања тајна“	„Неми праже куће моје“	„Страшни распоред света“	„Уснулу нејач куће своје“
„Земља на благом свом брежуљку“	„Уходио плен га тајни“	„Даљине немих растанака“		„Уснула слика нашег краја“
„Потонули гости благи“		„Квадрати немих мелодија“		

Друга важна, односно, можда и најважнија карактеристика поезије Алека Вукадиновића јесте она којој је Александар Милановић⁶ посветио доста пажње, говорећи о поријеклу њене изразите вишезначности и ширењу потенцијалне семантике стиха. Милановић закључује да до овога долази услед Вукадиновићевог, стилски маркантног, поступка свођења ријечи које стих граде (често и ријечи око којих се окупља стих) на њихову есенцију, односно творбене основе, корјенске морфеме (дијелове ријечи који носе лексичко значење).⁷ За Настасијевића та појава није карактеристична, он повремено активира вишеструки семантички потенцијал хомоформа (без ознаке акцената).

6 В. Александар Милановић „Вукадиновићево лексикотворство“. У: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића*. Београд / Требиње: Институт за књижевност / Дучићеве вечери поезије, 283–306.

7 Неколико овлаш изабраних примјера: *нѐм* може упућивати читаоца на именицу *немосѝ*, придјев *нем*, глагол *онемѝши*, *шам* на именицу *шамѝ*, глагол *шамнеѝши*, придјев *шѝман*, итд.

Зато се са приличном сигурношћу може тврдити да у појединим тренуцима, наизглед сличним или заиста сличним средствима, Настасијевић постиже максималну концентрацију значења, а Вукадиновић опет, максималну семантичку дисперзију. И једно и друго се догађа јер старији пјесник згушњава, а млађи апстрахује.

*

С друге стране, пак, у неким стилским цртама могуће је доказати дубоку поетичку сродност ове двојице пјесника. Једна је карактеристика пјесничког језика и Настасијевића и Вукадиновића скоро па статистички упоредива: у којој мјери обојица користе, или граде, нове антониме настале од именица (понекад такође изнађених) којима је додат негацијски префикс. Код Настасијевића налазимо, нпр: *неизреџе*, *неїребол*, *неїроход*, *неход*, *невиг*, а код Вукадиновића *неїробој*, *неїрај*, *Небої*, *нејав*, *нереч*. Код обојице се, пак, налазе ријечи: *неїуї*, *неїраї*, *недохваї* и *нечуј*. Још један заједнички језичко-стилски поступак привлачи пажњу: висока учесталост језичких склопова за које нисмо увијек сигурни да ли су по настанку, и својој улози у пјесничком језику, полусложеница или пак именичка синтагма у којој је главна ријеч ближе одређена такође именицом, односно атрибутивом. Код Настасијевића читамо: „недохват благо“, „пламен оплођење“, „искон море“, „челик век“, „стамен стабло“, „бисер жеђа“, „дубина непребол“, „вода чудо“, а код Вукадиновића: „гавран поље“, „чвор дрво“, „туроб јутро“, „цветак божјак“, „немушт боја“, „благдан кућа“, „гост ловац“. Не изостаје ни

условна „помјереност“ визуре, али и устројства осликаног простора при необичној манипулацији ријечима које сигнализирају просторно одређење, односно кретање (код Вукадиновића читамо: „Прó нѐм где благ / обноћ сија“, код Настасијевића: „Знам / По стрелицом је таме“, „Корак их / повазда у лов“).

Оно о чему се такође може говорити при компаративној анализи пјесничког дјела ове двојице пјесника јесу повлашћени тематско-мотивски комплекси који се поклапају у оном степену у ком је могуће говорити или о плодним утицајима старијег пјесника на млађег или о сличном типу поетске имагинације. Егзистенцијалистички предзнак дистинктивно је обиљежје поезије обају аутора; у оба опуса, такође, налазимо принципе „’обоготворења’ песничког, стваралачког и језичког чина“ (Стојановић Пантовић 2001: 54–55). Дар прозорљивости, проницања с оне стране појавног, природно везан за пјесниковање, оба пјесника сматрају привилегијом и проклетством (Вукадиновић: „Гоњен у круг у мук слушам / Кроз трептаје / Како траје / Ружа суштог краја душа“, Настасијевић: „И видим, / само што пагубом не букне / кужна олуја. // И чујем, / само што страховно у складу не захори / Алилуја“). Незаобилазне су, сходно томе, и јасне представе божанских и демонских принципа, али и апокалиптичне визије оцртане јасно и недвосмислено упркос језичким и смисаоним затамњењима. Важно је примјетити да се у оба случаја свијет види и као нека врста сакралног, митског круга, у коме су силе свјетлости и мрака у одређеној рав-

нотежи, а човјек је, неминовно, истовремено и у центру и на ободним тачкама те кружности: центар као поприште исконске битке, а периферија као немоћна да буде ишта друго до нијем посматрач: „И јесте, / тма котлова у котлу. / Бога ли ради пристави враг, / врага ли Бог?“ (Настасијевић); „Небог Бога Бог Небога / Гони у круг часа / Злога“; „Даљином / Бог се / Окружује“ (Вукадиновић). Метафора *круја* (Настасијевићевих је *Пет*, односно *Седм лирских крујова*) јесте зато и једна од темељних лирских преокупација и једног и другог пјесника.⁸

Крупне сличности запажају се и на микроплану, у детаљима пјесничког језика: на примјер, два придјева, *бла̄* и *зла̄шан* – чија је значењска и метафоричка потенција у поезији појачана – високо су фреквентна код оба пјесника. Код Настасијевића налазимо „блугу родину“, „благ и пој“, „блугу реч“, „благосе“, а код Вукадиновића „благосене“, „благосмер“, „благосух“, „благосини“, „благосуда“. Затичемо истовјетну синтагму, „долина блага“, а Настасијевићева „родина блага“ дозива Вукадиновићев „благос крај“. „Патник“ је именица коју сусрећемо и код једног и код другог пјесника, као и звучну и помало заборављену ријеч „зајутарје“. У

8 О томе видјети и рад Бојане Стојановић Пантовић, „Трагање за божанским принципом у поезији Алека Вукадиновића“, у: *Алек Вукадиновић, пјесник*, Драган Хамовић ур., Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, одакле овом приликом преносимо цитат: „Реч је најпре о малармеовском концепту 'ирационализације форме', потом експресионистичком и авангардном феноменолошком писму који песничке мотиве (па и самог Бога као тему) преводи у онтолошке геометријске облике подложне деформацији [...]“ (Стојановић Пантовић 2001: 58).

граматичком смислу неправилну, али изванредно успјелу Настасијевићеву конструкцију „све самљи“ из пјесме „Госпи“ налазимо код Вукадиновића у пјесми „Бацање белих чини“: „Сам све самљи“, и пјесми „Бог-осама“, а ова посљедња насловом и тематиком такође кореспондира и са Настасијевићевом „Осамом на тргу“. Настасијевићева синтагма из „Чесме крај пута“ „дробна кап“ (коју не налазимо у народној поезији) искрсава у наслову Вукадиновићеве пјесме. Уочавамо и колико је код обојице учестао мотив *крила* (чији је симболички потенцијал увелико у поезији коришћен) и, са друге стране, рјеђи мотив *каји*. И синестезије су често компоноване на сличним принципима. Код Настасијевића „Тишином чудно / све ми засветли“, а код Вукадиновића се, у идеално супротној слици, чује „грактај мрака“.

Хроматизам, употреба боје при креацији пјесничке слике, код обојице је чврсто спрегнут са другим чулним сензацијама, али још и више са егзистенцијалним осјећањем којим се реагује на појаве спољњег свијета. Сажимање и концентрација нису заобишли ни спектар боја у оба пјесничка опуса. Потребно је, ипак, нагласити да на редукцију боја која се јавља у поезији обојице пјесника опет има утицаја метафорично њихово значење у бајалицама и басмама, „где та метафоричност има магијску функцију [...] Бела је животодавна боја. Црно је боја злих гласова и слутњи, али и херметичне тајности. Црвена, као гранична, разлистава своје метафоричке вредности из силине ватре“ (Ајдачић 2007), а додали бисмо, природно – и крви. Зато су

код Настасијевића тако чести придјев и именица *румен* и *румѐн*, а код Вукадиновића непрестано искрсава симбол пламена. Тако се дуалистички принципи соларног и хтонског (и међу њима црвеног као можда – људског) од паганства, преко хришћанства до понорних искустава модерног човјека читавају и у једној и у другој поезији: зато је придјев *шаман* (сходно томе и именица *шама* и глагол *шамнеши*) као ознака посебног колористичког, односно свјетлосног ефекта (са очитим онтолошким импликацијама) најчесталији у пјесмама обају пјесника, а њима насупрот стоје ријечи које асоцирају на бјелину и свјетлост: *свијетили* (односно *засвѣтлѣши*, *свѣтлоси*), *бело* (*белина* и *забелѣши*). На страни свјетлог код Настасијевића ће се, необично, наћи и квалификатив *бледи*, а код Вукадиновића, пак, *сјајни*. Варијанте ће тамнине код Настасијевића бити *мрачни*, *замрачѣши се*, *смркваѣши се*, *црни*, *зацрнеши*, а код Вукадиновића *црно*, *модро*, *мркло*, *чађаво*. У вези са црвеном, бојом крви, симптоматичан примјер: како оба пјесника констатују црвенило неба као гранични тренутак смјене дана и ноћи – Настасијевић: „Туга се румена с вечери / Отуд огласи, сејо“, Вукадиновић: „Предвечерње крви боја“, „Зајутарје румен дарје“.

*

На крају, напомена и о обликовању простора у збиркама двају аутора. Језик ће се и ту показати као мапа тамновилајетског блага. Митски и стварносни простори наших прапостојбина положени у језик и чувани и скривани у њему одају се својим повлашћеним мјестом у објема поетикама. „Код

Словена постоји право богатство назива за текуће и стајаће воде, за реке и језера, као и за шуме. Лингвистичке податке потврђују историјски записи, из којих се види да су Словени народ вода и шума“ (Деретић 2013: 35). Ту треба примијетити да је Вукадиновић у великој мјери пјесник дома, куће, и да је у његовој поезији велика бинарна опозиција своје : туђе, односно близу : далеко, на којој је, наравно упрошћено говорећи, изграђена цјелокупна митска слика свијета, далеко израженија него у Настасијевићевој поезији (са његовом прозом ствари стоје унеколико другачије). Осим тога, та је опозиција усложњена јер су и *кућа* (унутрашњи, сопствени простор) и *даљина*⁹ (прецизније шума или гора), вишеструко акцентоване, између осталог, у збирци *Далеки укућани*, добиле амбивалентне карактеристике.¹⁰ *Кућа* је „пуна благих чуда“ (у другој, пак, пјесми и „страшне снаге“), „кућа-мајка“, „циљ једини“, али и „тамна“, „страница што крвари“, „уснула“, „мртвачка“ или, пак, „луда“ у *Кући и ѿсѣу*, а пејзажи око ње „болни“; даљина је, опет,

9 О овоме више у тексту Александра Милановића „Боравишта јаких речи“, у: *Алек Вукадиновић, ѿесник*, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“.

10 Код Вукадиновића *кућа* повремено задобија и одлике идеалног унутрашњег простора (оживотвореног и поунутрашњеног) о коме говори Башлар у књизи *Поеѿика ѿросѿора*: „Намера нам је, стварно, да испитамо веома једноставне слике, слике *срећној ѿросѿора*. [...] Она ће настојати да одреде хуману вредност простора поседовања, простора брањених од противничких сила, вољених простора [...] Проучена на најразличитијим теоријским хоризонтима, слика куће као да постаје топографија нашег интимног бића“ (Башлар 2005: 23–24). *Кућа* је главни лирски јунак збирке *Далеки укућани*, без обзира на њен наслов.

„моја снага“, истовремено и „страшна“ и „ситна“, али и „унутрашња“ – помињу се и „тишине, даљине, благе ствари“ и „место даљином оснажено“. Тај је контекст обogaћен углом гледања и доживљаја *īostīa*, дакле човјека који симболизује истовремено и кретање (долазак и одлазак) и мировање (тј. боравак на једном, истовремено *блиском* и *ишућем* мјесту, заштићеном колико и непознатом), а који је чест лирски јунак Вукадиновићеве поезије¹¹ и чији је лик још једна мотивска и симболичка спона са Настасијевићевом поезијом (видјети циклус „Глухоте“, пјесме IV и V).

Осим тога, поклапање тематско-мотивских линија Настасијевићеве и Вукадиновићеве поезије може се испратити и у мотивима лова (ловца и плијена). Збирка *Трајом ѿлена и коменѿари* као да цијелим својим поетским током кореспондира управо са Настасијевићевим гномским стиховима (из „Речи у камену“): „С вечери, туго, / ко коме плен?“

*

Требало би да овај кратки, сумарни преглед, у компаративном контексту, Настасијевићеве и Вукадиновићеве поезије наговијести куда би могло да крене истраживање тонова предачке, односно матерње мелодије, што је у суштини исти феномен.

И мајке су преци, мада нам се понекад деси да то сметнемо с ума.

11 О овоме видјети у раду Драгана Хамовића, „Кућа и гост, човек и бог“, у: *Алек Вукадиновић, ѿесник*, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“. Хамовић истиче „да је могуће, крајњом редукцијом, доћи до језгра укупне Вукадиновићеве поезије, језгра од двеју речи: кућа и гост“ (Хамовић 2001: 110).

Извори

- Вукадиновић 1969:** Алек Вукадиновић, *Кућа и јосић*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1979:** Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Вукадиновић 1981:** Алек Вукадиновић, *Поноћна царовања*. Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1988:** Алек Вукадиновић, *Укршћени знаци*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1995:** Алек Вукадиновић, *Тамни њам и беле басме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1998:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1999:** Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: Књижевна реч.
- Настасијевић 1991:** Момчило Настасијевић, *Поезија. Сабрана дела Момчила Настасијевића*. [Новица Петковић, прир.]. Горњи Милановац: Дечје новине.

Литература

- Ајдачић 2007:** Дејан Ајдачић, „Боје у народној поезији“, 29. 7. 2007. <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/10040>>, 13. 1. 2014.
- Башлар 2005:** Гастон Башлар, *Поеџика ѡпросџора*. Београд: Градац.
- Брајовић 2000:** Тихомир Брајовић, *Теорија ѡесничке слике*. Београд: Завод за уџбенике.
- Винавер 1963:** Станислав Винавер, *Наџџрамаџика*. Београд: Просвета.

- Букадиновић 2001:** Алек Букадиновић, „Реч у светој години“. У: Алек Букадиновић, *ѵесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 15–18.
- Букадиновић 2011:** Алек Букадиновић, „Сваког дана смак света“. Разговор водио Бане Ѓорђевић. *Вечерње новости* (интернет издање, 17. 11. 2011). <<http://www.novosti.rs/култура.487.html:406429-Alek-Vukadinovic-Svakog-dana-smak-sveta>>, 13. 1. 2014.
- Букадиновић 2013:** Алек Букадиновић, „Светац међу песницима“. Разговор водио Зоран Радисављевић. *Политика* (интернет издање, 6. 4. 2013). <<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Svetac-medju-pesnicima.sr.html>>, 13. 1. 2014.
- Делић 2001:** Јован Делић, „Ружа језика“. У: Алек Букадиновић, *ѵесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 41–52.
- Деретић 2013:** Јован Деретић, *Културна историја Срба*. Београд: Evro-Giunti.
- Јовић 2001:** Бојан Јовић, „Улога боја у песничкој геометрији Алека Букадиновића“. У: Алек Букадиновић, *ѵесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 91–100.
- Микић 2001:** Радивоје Микић, „Симболизам и епифанија“. У: Алек Букадиновић, *ѵесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 21–39.
- Милановић 2001:** Александар Милановић, „Боравишта јаких речи“. У: Алек Букадиновић, *ѵесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 71–82.
- Милошевић 2001:** Никола Милошевић, „Слово о Алеку Букадиновићу“. У: Алек Букадиновић, *ѵесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 11–14.

- Настасијевић 1991:** Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли. Сабрана дела Момчила Настасијевића*. [Новица Петковић, прир.]. Горњи Милановац: Дечје новине.
- Петковић 2004:** Новица Петковић, *Опеледи о српским ђесницима*. Београд: Чигоја.
- Стојановић Пантовић 2001:** Бојана Стојановић Пантовић, „Трагање за божанским принципом у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Алек Вукадиновић, ђесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 5–14.
- Хамовић 2001:** Драган Хамовић, „Кућа и гост, човек и бог“. У: *Алек Вукадиновић, ђесник*. Драган Хамовић, ур. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 109–114.
- Шутић 1979:** Милослав Шутић, „Поезија лирског збрајања“. У: *Алек Вукадиновић, Далеки укућани*. Београд: Српска књижевна задруга, 103–111.

Nedeljka Perišić

THE ANCESTRAL AND THE MATERNAL MELODY:
ALEK VUKADINOVIĆ AND MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Summary

A comparative examination of Alek Vukadinović's and Momčilo Nastasijević's poetry is preconditioned, at the very beginning, by Vukadinović's own auto-poetic and auto-critical statements, placing Nastasijević into the narrowest artists' circle of his poetic and traditional heritage. Vukadinović thus places himself into that continuity line of Serbian poetry characterized by archetypal imagination, a tone similar to spells and charms, tense condensation of

linguistic expression, symbolising a parallel reduction as well, i.e. a transformation of realistic elements towards a dense expression and concentrated poetic image. Both authors are also noticeably and nearly obsessively interested in discovering the poem's melody (often designated as mother melody) as the most distinctive quality of poetic creation. The paper also discusses important coinciding thematic-motif complexes, insofar it is possible to speak either of a fertile influence of the older poet or of a similar type of poetic imagination. This article will also deal with the final results of the two poets' similar devices: obvious differences are expressed in the composition and the reader's perception of their poetic images.

Јелена Новаковић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет
novakovicj@sbb.rs

АЛЕК ВУКАДИНОВИЋ У ДИЈАЛОГУ СА ВАЛЕРИЈЕМ

Сажетак: У раду се испитују релације између Алека Вукадиновића и француског песника Пола Валерија, које се успостављају на нивоу метатекстуалности у Вукадиновићевим есејима о Валерију, на нивоу паратекстуалности у разговорима које је водио са публицистима и новинарима, те на нивоу интертекстуалности посредством алузија које у неким Вукадиновићевим песмама дискретно упућују на овог песника, као и посредством неких заједничких поетичких ставова. Кроз те релације оцртавају се сличности и разлике између ове двојице стваралаца.

Кључне речи: дијалог, интертекстуалност, метатекст, паратекст, симболизам, мелодија, музика, картезијанство, *cogito*.

У поетским и поетичким исказима Алека Вукадиновића главну референцу представља Пол Валери,¹ коме је Вукадиновић посветио једну

1 Вукадиновић изјављује да је почео да чита Валерија још у средњој школи, да је учио француски у школи и на факултету и да је могао да чита текстове на француском језику у оригиналу.

песму² и четири чланка,³ а на њега се позива и у интервјуима и разговорима са књижевним историчарима и новинарима. Он са дивљењем чита поезију овог носиоца француског симболистичког наслеђа, који, у напору превазилажења „мртвих зона људског сазнања“ и измирења „суштинског и људског“, ствара „стихове неизрециве лепоте, пуне звуковних тајни и илуминација, интелектуалне патетике као и имагинативних пејзажа обасјаних менталним сунцем“ (Vukadinović 1965a: 775), „гранитно моћно и дубоко сондиране стихове, који делују као блокови грандиозних мисли и идеја и са којима се у песништву ништа не може упоредити“ (Vukadinović 1965a: 776). Заједно са Малармеом, „који је отишао трагом једне сложеније али зато нешто опасније и ризичније пустоловине“, Валери представља изузетан случај у светској поезији, остајући у својој слави усамљен и неприступачан, попут једног од оних интелектуалних „монструма“ којима се дивио (Vukadinović 1965a: 777), а његова поема „Млада Парка“, „по сложености лирске апстракције, укупној онтолошкој интроспекцији, по тананости и разубуђености мисаоне и духовне спекулације, надмашује све што је до данас створено у светској поезији“ (Вукадиновић 1999в: 8).

У Валерију Вукадиновић открива духовног сродника који, као и он, тежи ка поунутрашњењу

2 Песма је објављена прво у часопису *Поља*, год. 9, бр. 70, 25. 10. 1963, стр. 15, затим у часопису *Руковеш*, X, књ. XVI, св. 12, 1964, стр. 772, да би на крају била унета у збирку *Први делиријум*, Нови Сад: Прогрес, 1965. У издањима Вукадиновићевих изабраних песама она је изостављена.

3 Видети литературу на крају рада.

предмета поезије и њеном претварању у пустоловину духа, сматрајући „да је права поезија само она која се поклапа са 'правим тоном душе'“ (Вукадиновић 1998б: 3). Пишући о Валерију, он расправља о књижевнотеоријским темама које и њега самог заокупљају (схватање поезије као светковине ума, однос интелекта и живота, супротност између тежње ка апсолуту и несавршености људског постојања, удаљавање поезије од конкретног предмета, релативизација „садржаја“ и „значања“ песме, однос поезије и прозе, херметичност поетског исказа, еволуција модерне поезије).

Поезија као светковина ума

Чини се да је међу првим Валеријевим делима која је Вукадиновић прочитао књига *Degas Ples Crtež*, која се појавила у Загребу 1955. године, а на коју се он позива у есеју „Пол Валери – песник интелигенције“, објављеном поводом двадесетогодишњице Валеријеве смрти. Из те књиге Вукадиновић наводи одломак у коме Валери открива своју „неразумну жељу да све разумије“ (Vukadinović 1965а: 771), и то до краја, и свој отпор према нејасноћама. „Нејасне су ми ствари сметале, чудило сам се да ни у једној ствари, нитко, можда, не пристаје да своје мисли изведе до краја“, каже Валери, напомињући да га је у време познанства са чувеним сликарем Едгаром Дегом често мучило „схваћање разних монструма интелигенције и свијести о самом себи“ (Valéry 1955: 12). Ти „монструми интелигенције“, које представљају имагинарни лик господин Тест и чувени сликар Леонардо да Вин-

чи, појављују се као отелотворења највиших, готово надљудских моћи ума, али и као пројекције интелектуалне надмоћи коју је осећао сам Валери, а која га је спречавала да прихвати ограничени свет стваралачких конвенција. „Опијен тајнама и сиренама интелигенције и свесног живота“, Валери опева дух и његову снагу, разматрајући односе између интелигенције и нагона, духа и ствари, снаге ума и сила природе. Његова поезија „права је свечаност најдрагоценијих људских моћи, које човек није навикао да досеже и са којима се сусреће сасвим ретко“ (Vukadinović 1965a: 776), каже даље Вукадиновић, што упућује на речи самога Валерија, за кога је поетски чин нека врста свечаног обреда у част људског ума, у коме сваки део има своју тачно одређену функцију: „Песма мора бити светковина Ума. Она не може бити ништа друго. Светковина: то је игра, али свечана, уређена, пуна значења“ (Valéry 1960: 546). Песников мукотрпни рад завршава се раскошним задовољством што га пружа песма. Употребљавајући израз „светковина ума“, Валери приписује поезији обредно и магијско обележје и вредност сазнајне пустоловине, на шта указује и Гаetan Пикон, који његово дело назива „епопејом ума“ (Picon 1949: 21). Валерију се придружује Бранко Миљковић, који, међутим, више наглашава „патетично“ обележје поетског чина, везано за свест о противречностима са којима се суочава ум у свом стваралачком напору (в. Новаковић 2004: 193–218).

И Алек Вукадиновић жели да напише своју „епопеју“, како најављује већ у својој првој збирци, *Први делиријум*, указујући да је та збирка „један

роман и прво поглавље једног замишљеног епа“, а у исто време и „рефлексија и интуиција неког великог догађања“ (Vukadinović 1965b: 5). „Моје књиге су, свака за себе, по једна поема. Један мали еп. Као такве оне изражавају мој нагон за рефлексијом, за мисаоном, значењском оријентацијом у свету ентропије“, каже он на другом месту (Вукадиновић 1982: 10), што упућује и на Малармеову Књигу. Свака његова песма представља целовиту и самосталну јединицу која „исијава свој имагинативни максимум“, свака књига има одређено место и значење у укупном песничком епу јер је део јединственог подухвата, фаустовског трагања за суштином постојања. У збирци *Први делиријум*, то трагање је готово експлицитно. Њен „јунак“ Ипсилон, чије име упућује на други елемент математичке једначине, креће на неку врсту унутрашњег путовања: „Одавде ма куд пошао ниси пошао / Јер у ствари путујеш према себи“ (Vukadinović 1965b: 29). Реч је о „онтолошкој интроспекцији“ коју Вукадиновић открива и у Валеријевој „Младој Парки“. Пројекција интелекта који је свестан себе, а који је овде сведен на математички израз, Ипсилон подсећа на „јунака“ Малармеове филозофско-метафизичке приче Игитура, који је исто тако вербална творевина, сведен на реч која на латинском значи „дакле“, „стога“. А та прича се, како каже сам Маларме, „обраћа читаочевој Интелигенцији која сама поставља ствари на сцену“ (Mallarmé 1998: 839). Вукадиновићев Ипсилон и Малармеов Игитур, као и Валеријев господин Тест, само су духовне претпоставке, а не личности од крви и меса које имају своје карактерне црте и своју повест. У

касним Вукадиновићевим збиркама фаустовска тема постаје имплицитна, претвара се у трагање за идентитетом и духовним завичајем, отелотвореним у слици куће за којом чезне трагач-ловац. Али и у једном и у другом случају „плен“ је биће. „Цела моја поезија и није ништа друго до једна непрекидна историја доживљавања бића, досезања бића и живљења у његовим просторима“, каже он (Вукадиновић 1988б: 508). Картезијански *cogito*, који постојање своди на мисао, уступа место Бићу као целовитом ентитету који превазилази валеријевски дух и који „исијава“ и „оглашава се“ кроз „имагинативне доживљаје апсолута и суштости“, дакле уступа место једној онтолошкој имагинацији која се „самоисказује“.

*Однос интелекта и живота – еџистенцијални
мисао поезије*

У тексту „Валеријева 'Млада Парка'“ Вукадиновић указује на два основна песничка тока која су обележила XX век: „један, окренут трагизму нашег доба и његовој суновратној историји, и други, аисторичан и надвремен, који је обележио његову грозничаву духовну експанзију, неупоредив продор у апстрактно мишљење новог доба и ново епистемолошко поље“, да би закључио да „Млада Парка“ припада овом другом и да је то дело које је касније песнике, укључујући и њега самог, подстакло на трагање за новим песничким епом кроз кратке песничке форме, по принципу концентричних кругова.

Тежњу ка „аисторичности“ и „ванвремености“, која се супротставља приказивању непосредне,

често трагичне животне реалности, изражава целокупна Валеријева поезија, која, као што је istакао Морис Бланшо, осцилира „између ништавила што га представља живот свести“ и „ништавила свести што га представља живљење“ (Blanchot 1949: 282). Алек Вукадиновић, који „свету ентропије“ супротставља „рефлексију“, констатује да је „интелект строг и прецизан као цифра и неуништив“, док је живот „расејан и непрецизан, склон трулењу и пропадању“ (Vukadinović 1965a: 773) и указује се „као мрља на огледалу универзалне чистоте“, чије досезање подразумева искорачење изван граница људског и приступ „небићу“. Величање духа често значи одбацивање живота. Стефан Маларме, који је свој дух завештао апсолуту, искључио је из свога пројекта све што је „егзистентно“, а ту тежњу изражава и „глатки, антикорозивни сјај“ Валеријевог стиха, који „сувише свесно одјекује и на крају као да ишчезава из простора имагинације“ (Вукадиновић 1975: 15).

Једини излаз из празног простора у коме се налази трагач за апсолутом Валери види у стваралачком деловању, у духу Малармеове констатације да је свет створен „да би се завршио једном лепом књигом“. Али, како даље уочава наш песник, Валеријев поетски језик, иако „просто врви од појмова“, ипак је знатно ближи егзистентном, „живљи“, „’антејски⁴ расположенији“ од Малармеовог јер

4 Појам „антејски“, везан за Антеја, либијског цина, сина бога мора Посејдона и богиње земље Гее, који је био веома снажан у додиру са мајком земљом, а који би постајао слаб када би тај контакт изгубио, може се применити на ствараоце који своју креативну снагу налазе у укоријењености у родној земљи и њеној култури. А то је управо случај и са Вукадиновићем.

је он у њега унео „непобитан јужњачки жар и медитеранску чулност, који остављају утисак острашћености“ (Вукадиновић 1975: 15). На то указује и песма „Гробље крај мора“, у којој, под подневним сунцем, лирски субјект тоне у непомићност контекмплације усмерене ка мисли у чистом стању, а која се завршава буђењем животног елана и прихватањем релативности егзистенције, што је у супротности са симболистичком амбицијом. Управо у том делу Валеријеве поезије Вукадиновић налази „посебну чаролију речи, која долази из егзистенцијално-имагинативне сфере“, напомињући да је та „имагинативна зраћност“ Валеријевог стиха оно што у модерном времену опстаје.

Наду у могућност да се живи у несавршеном свету наговештава и поезија самога Вукадиновића, који људске несавршености посматра у нашем веку, који је донео многа технолошка и цивилизацијска достигнућа и велику уметност, али и једну апокалиптичку цивилизацију у којој се угњездило зло. Савремено доба је „гавран-доба“ када „Вечна зла су, Боже сва су / Мраци у свом црном часу“, како указује „Рапсодија тамног тама“ (*Тамни шâм и беле басме*), као и последњи стихови у збирци *Укршћени знаци*: „Зло је у срцу, глави свуда / Бежимо, Боже – али куда!“. Али, с друге стране, песник „и кад пева о најмраћнијој тами, увек мисли на излазак из ње, на свет светлости и добра“, а како каже Хелдерлин, тамо „где је опасност, расте и спасоносно“ (Вукадиновић 1998б: 3). То „спасоносно“ и Вукадиновић налази у поезији која се бори „чаролијом против зла“ и представља „превладано незнађе“.

Међутим, противречности и нејасноће са којима се суочава ум у свом стваралачком напору коче поетски замах. То је Валерија навело на вишегодишње ћутање и чак га довело у искушење да оконча живот, што није без извесне сличности са судбином Бранка Миљковића. Чини се, пак, да Алек Вукадиновић нема тај доживљај пораза. У једном од разговора он каже да је своје валеријевско-фаустовско трагање за суштином успео да заокружи својом „најхерметичнијом“ књигом, песничком збирком *Далеки укућани*, да би, две године касније, објављивањем збирке *Поноћна царовања*, показао како изгледа његов „песнички еп“ (Вукадиновић 1988б: 509). Малармеовој и Валеријевој свести о немогућности достизања апсолутног он супротставља веру у Бога-Творца, који може да му укаже на прави пут. „Поезију осећам као исијавање дубинског зрачења, као осећање светлости и чежње за светлошћу и богом. Целокупна моја поезија заправо је чежња за богом и за светлошћу“, каже он (Вукадиновић 1999а: 12–13). У песми „Зимско јутро, 24. јануар 1987.“ (*Укршћени знаци*), „пахуље најцрњег снега“, које, у јутру без зоре, одасвуд падају као „тамни покрови“, најављују „Потоње време“. Али Вукадиновић верује да ће зора једном сванути, као што показује и збирка *Божји теометар*, која се завршава евокацијом светлости што испуњава песникову душу: „Сушт до сушта Зрак до зрака / Зла од Мрака / Јача Боже крв ми јака“. Вера у Бога-Творца упућује на хришћански аспект симболизма, па би се на Вукадиновића с правом могла применити Баурина констатација да је симболизам „мистични облик естетизма“ (Ваура 1970: 11).

*Удаљавање од конкретности света и њеснички
херметизам*

Напуштајући Малармеов и Валеријев симболизам, Вукадиновић следи пут који су они означили, а то је ослобађање поезије од наративног и емотивног садржаја, њено удаљавање од спољашњег, видљивог, чулног света и ураћање у један други, неопипљив, флуидан, апстрактан свет, сачињен само од алузија на садржаје који претходе песми, а који се у њу не уносе. Маларме, како читамо у писму Казалису од 18. јула 1868. године, сматра да се смисао песме „призива унутрашњим огледањем самих речи“ (Mallarmé 1998: 731), да језик укида присуство ствари и њену материјалну реалност замењује доживљајем њеног одсуства, стварајући тако оно што ће Валери и опат Бремон назвати „чистом поезијом“, поезијом лишеном свих прозних елемената и сведеном на своју суштину. То одсуство дочаравају и неки Вукадиновићеви стихови: „Слушам како пева ништа“ („Укрштени знаци“), „Кажем шума кажем кућа / Смрћу жива – а нема је / Још је нико не нашао“ („Ловчева земља“). Он опева „померен и удаљен света далеки предмет“, доводећи до крајности симболистичку тенденцију ка одбацивању референцијалности и удаљавању поезије од конкретног предмета и личних осећања. То удаљавање изражено је темом даљине која је садржана и у насловима дела попут књиге *Далеки укућани*, која представља „имагинативно путовање у удаљене слојеве бића“ и „један мета-свет у односу на наша досадашња сазнања“ (Вукадиновић 1988б: 509). Песник се одваја од појавног, предмет-

ног света и улази у „даљински“, а у исто време и „дубински“ простор „у коме се креће имагинација“, у „свет суштина“ (Вукадиновић 1980: 8), који изви-ре из унутрашњих простора песниковог ума. „Иза куће је опет шума / Потекла свете из твога ума“, читамо у песми „Кровови“ (*Укршићени знаци*), што указује на смењивање природе и културе и упућује на космичку интелигенцију са којом је, како верује Вукадиновић, повезана свака појединачна душа посредством колективног несвесног, на *spiritus mundi* неоплатонистичког космоса, који надахњује и сим-болизам ирског песника Вилијема Батлера Јејтса. Предео је само одсликана идеја, смисао се не ука-зује директно, него се само наслућује, посредством сугестије, „као удаљени и притајени слој“ (Вукади-новић 1972: 621), као „жижак што светли у тами“, да употребимо израз Николе Милошевића (Milošević 1974), који наводи и сам Вукадиновић. „Песма не нуди своја значења као 'робу у излогу', него их саопштава својим имагинативним умом: сликом, мело-дијом, атмосфером, наговештајем: формама вишег реда“, каже он (Вукадиновић 1997: 143).

Таква поезија није приступачна читаоцу. Њена херметичност, која је „одраз густине смисла, значењског богатства и обиља, као и густине зрачења, односно 'преламања зракова', како би то рекао Валери“ (Вукадиновић 1998б: 3), природна је последица индиректног саопштавања поетског садр-жаја који изви-ре из „предела бајковите таме“, па се не може увек изразити речима, него се претва-ра у „басма-ромор“ и „чаровање“ које опчини чи-таоца пре него што он почне да размишља, како

наговештава и наслов Валеријеове збирке песама *Charmes*.⁵ Прави песник не саопштава своју мисао јасно и недвосмислено, него много тога оставља у тами. „То што се значење одмах не види, што је затамњено, то само значи да је песма потпуна, да је виши ум имагинације на делу,“ каже Вукадиновић (Вукадиновић 1997: 143), алудирајући на Валеријеву констатацију да права поезија делује на читаоца и „пре него се интелигенција упита о чему се ради“. На ту констатацију он се често позива, између осталог и у есеју „У поводу једног Валеријеовог става према тзв. 'садржинама у песништву'“, наводећи још једну изјаву овог француског песника: „Моји стихови имају оно значење које им се припише“ (Valéry 1957: 1509), којом се Валери супротставља традиционалистичком ставу да уметност саопштава јасне поруке, али и отвара пут ка потпуној релативизацији значењског идентитета, а тиме и неких битних одлика модерне поезије, што је за Вукадиновића непрехватљиво. Њему је блиско пре свега Валеријево јасно раздвајање поезије и прозе изражено у есеју „Поезија и апстрактна мисао“.⁶ Валери је увидео да у поезији није пресудна „садржина“, текстуална грађа, него облик у коме се она појављује као „поетско“, односно пресудно је дејство

5 Француска реч *charmes*, која потиче од латинске речи *carmina* („песме“), значи и „очаравање“. „Магијске формуле често су лишене значења; али се није сматрало да њихова снага зависи од њиховог интелектуалног садржаја“, каже Валери (Valéry 1957: 1333).

6 „Проза и поезија служе се истим речима, истом синтаксом, истим облицима и истим звуцима или титрајима, али другачије усклађеним и другачије подстакнутим“ (Valéry 1957: 1331).

које песма производи, као што је указао Маларме. У песми се не тражи оригиналност мисли, него „оригиналност имагинације, имагинативне атмосфере, особеност ритмичких и мелодијских слојева, општи дух и тон сензибилитета, – пре саме 'мисли' и питања о њеном садржинском идентитету“, каже Вукадиновић (Вукадиновић 1972: 619–621), који, на једном другом месту, уноси у овај Валеријев став „једну значајну корекцију“, подвлачећи рефлексивно обележје поезије: „поезија, пошто је постигнут овај први услов, треба да делује на читаоца још јаче, пост фестум, и када се интелигенција 'упита о чему се ради'" (Вукадиновић 1988б: 509). Том ставу остаће до краја веран.⁷

Поезија као „ружа језика“

Поетски свет није илузија живота, лажна стварност коју песник намеће читаоцу, него, како каже Валери, „свет узајамних односа, сличан свету звукова, у коме се рађа и умире музичка мисао“, а „савучје односи превагу над узрочношћу“ (Valéry 1957: 1502). То сматра и Вукадиновић, који ту мисао даље развија напомињући да звук „није само музика речи, него нешто много дубље, што носи собом информацију, поруку, значење“, а пошто долази из дубине памћења, у питању су „значања

7 „И данас мислим да песма треба најпре да делује на читаоца својом евокативном димензијом, пре него се он упутује о чему се у њој ради. Песма треба да понесе, очара, уздрма биће. Кад тај услов испуни, она треба пред читаоцем да отвори свој унутрашњи космос. На том плану, ако је песма сложена, онда је нужно и херметична“, рећи ће касније Вукадиновић (Вукадиновић 1999б: 16).

древног и архаичног“ (Вукадиновић 2000: 9). Миметичком начелу супротстављају се наговештаји и стваралачки преображај стварности, а романтичарским изливима непатворених осећања пречишћена и охлађена емоција. Та хладноћа пружа прилику да доживимо „другу врсту осећајности, не мање драгоцену, коју еманира песникова ментална душа“ (Vukadinović 1965a: 776). Реч је о осећајности која је естетски преобразена и налази се изван непосредног живота. Искусствени свет ишчезава и претвара се у језичку творевину, у „ружу језика“.⁸ У Вукадиновићевој песми „Ноћни букет“, цвет „пут путује а ту је“, а у песми „Три варијације о ружи“ лирски субјект жели да продре „у срж ружи моћној“. Ружа је лишена свог непосредног постојања да би постала чисто језичка творевина, да би из равни искусствене стварности прешла у раван поетске стварности, у којој је „моћна“, као и „аскетска ружа“ у Миљковићевој песми „Ариљски анђеол“, која добија „оноцветно“ обележје и „мирише“ у својој одсутности. То је сасвим у духу Малармеових често навођених речи, које су биле блиске и Валерију: „Кажем цвет; и изван заборава у који мој глас баца понеки обрис као нешто другачије од познатих цветних чашица, мелодично се помаља, као сама предивна мисао, одсуство свих букета“ (Mallarmé 2003: 678; в. Новаковић 2004). Песма приказује пре свега збивање у језику. Као и Малармеов Игитур или Валеријев Нарцис, Вукадиновићев Ипсилон је изван свих непоетских сазнајних равни, а то је и његов Ловац, „Гонич кроз благу нејасноћу / Рође-

8 *Ружа језика* је донела један свет „изван добра и зла“, каже Вукадиновић (Вукадиновић 1998в: 5).

не смрти слика сушта“ који „Уснуо прати плен што ноћу / У смрти благи крај се спушта“, како читамо у песми „Ловчев сан“ (*Трајом плена и коменџари*).

Своју „ружу језика“ Вукадиновић је урезао „у златно плаво“ („Слово Светог Саве“), које упућује на српско фреско-сликарство. Малармеовске и валеријевске импулсе повезао је са народном традицијом своје земље, посматрајући „ружу језика“ као „лепезу језичких чарања и бајања језика“, као „распламсавање речи и песама у језичке цветове“, као „апсолутну форму“, која би била „коначни, највиши Сусрет језика и значења“ (Вукадиновић 1993б: 40). Та форма је крајње редукована, минимална, али носи у себи максимум тензије. Њен крајњи исход јесте малармеовска „белина“ која изазива „вртоглавицу“, наговештавајући омамљеност пред бескрајним могућностима које се пружају песнику. „Редукција је матерњи језик моје поезије, али она редукција која је 'мало ради многог', минимум због максимума, која отвара поље бесконачног“ (Вукадиновић 1998в: 7), каже Алек Вукадиновић. У разговору са Гојком Божовићем он изјављује да је одавно почео да пише спев чији су му се „стихови изненада јавили у крајње редукованој форми“ (Вукадиновић 1993б: 40), а поводом једног питања о песми „Кућа и гост“, саопштава да су му се „причули звуци неке давне и тамне мелодије, која као да је долазила са дна искона.“ (Вукадиновић 2000: 9).⁹ То опет упућује на Валерија чије „Гробље крај

9 У збирци *Укршћени знаци*, уз песму „Зимско јутро, 24. јануар 1987.“, Вукадиновић додаје фусноту у којој саопштава да је тога јутра био просто опседнут стихом: „Вејте пахуље најцрњег снега“, који је убрзо нашао потврду у стварном пределу, а на

мора“ води порекло од једне „празне ритмичке фигуре“ која га је „извесно време опседала“ (Valéry 1957: 1503), а „Питија“ се појавила у облику осмерца „чија се звучност успоставила сама од себе“ (Valéry 1957: 1338). Тако песма настаје као „стање језика, стање језичко-мелодијске природе“, а мелодија „као да долази са дна најдубљег сећања, из самих арка, из највећих дубина колективне душе“, али пошто пролази кроз срж бића, постаје и сама део песниковог „духовног јаства“, дакле „звук суштства“, „есенција бића“ (Вукадиновић 1998б: 3). Али „стање језика“ само је полазна тачка у стваралачком подухвату, који представља свесни напор. „Богови нам, милостиво, *йогарују* први стих, а на нама је да обликујемо други, који треба да се слаже са првим и да буде достојан свог натприродног старијег брата“, каже Валери (Valéry 1957: 482). „*Чишшоша* је резултат бесконачних операција на језику, а брига за *форму* није ништа друго до смишљена реорганизација изражајних средстава“ (Valéry 1957: 604).

Удаљавање од конкретног предмета води ка апстракцији и свођењу поетског исказа на неке основне линије, што Вукадиновићеву поезију приближава апстрактном сликарству, али се сада то одвија у оквирима српске културне баштине и песникове личне везаности за оно што Момчило Настасијевић назива „матерњом мелодијом“. У први план долази мелодија, којој Вукадиновић даје предност над му-

који су се затим надовезале бројне слике и асоцијације, тако да се чинило као да је било диктирано (Вукадиновић 1988а: 60). То је сасвим у духу Валеријевих запажања, али би се могло посматрати и као манифестација онога што надреалисти називају „објективним случајем“.

зиком, а која „зрачи из бића, па је и сама значење“, „зрачи и из 'тамног вилајета', па је и тада значење“ (Вукадиновић 1995а: 118). Поетски садржај изражава се звуковно-мелодијском игром, „чарањем“ и „чаровањем“, у „чинима“ и бајањима, како наговештавају и сами наслови неких песама, као и наслов збирке *Поноћна царовања*, који упућује на Валеријеве *Charmes*, а у исто време се својим епитетом „поноћна“ од Валерија удаљава, указујући на саму природу Вукадиновићеве имагинације, која је „поноћна, тамновилајетска“.

Раздвајање поезије и прозе, поетског и обичног језика, за које су пледирали и други представници српског неосимболизма, попут Бранка Миљковића и Борислава Радовића, уједно је и потврда аутономије поезије у односу на друге делатности и супротстављање сваком покушају да се она потчини непоетским циљевима – било идеолошким, као што је то био случај у нашој земљи педесетих година XX века, било циљевима модерног технократског доба, у коме постоје тенденције да се песник претвори у „големог упијача“ информација, који барата „знацима“ одстрањујући из поезије сваку „метафизику“, као што је и симболизам био „протест духа, или душе, против материјализма тога времена“ (Marchal 1993: 7). А управо се Валери, напомиње Вукадиновић, упркос техници „методе“ и „духовних вежби“, својим делом и својим поетичким ставовима дистанцира од таквих „изазова“ (Вукадиновић 1972: 621–622), посматрајући песму пре свега као језичку творевину која има филозофски и метафизички садржај. А то чини и сам Вукадиновић.

*„Ноћна озарја“ или полемика са Валеријевим
картезијанством*

Вукадиновићево позивање на Валерија у исто је време полемика са његовим картезијанством, која се оцртава како на нивоу дискурзивног, тако и на нивоу поетског.¹⁰ И Валери и Вукадиновић везују интелект за светлост сунца, које је, како бележи Вукадиновић у „Речнику фрагмената“, „двојно“ и појављује се као слика самог његовог стваралаштва.

Сопствено песничко здање указује ми се у виду двојног сунца: на једној страни потпуно осамостаљено језикотворно здање (језичко-мелодијско плетиво), а дубље у позадини „сунце“ другог здања, које га у стопу прати, значењска грађевина, дубинска истост првог света. Потпуни негатив класичној перцепцији песништва, где су позиције управо обратне (Вукадиновић 1998а: 281).

Та светлост, која је одлика симболистичког стиха, уједно значи одбацивање чистог логоса у име једне целовитије спознаје. Валеријев и Малармеов „бриљантни, сјајни, сунчано бљештави и углачани стих, који подсећа на мермер“ и који је „с правом“ назван стихом „подневног злата“, носи у себи „сјај интелигенције“, „блиставу драж духа“, „светлу 'сунцем' озарену страну човековог бића“. Тај стих, који представља апологију картезијанске идеје, „дух нашег доба, окренут 'логосу'“ дочекао је као „само своје оваплоћење“, напомиње Вукадиновић (1975: 15).

10 У једном разговору Вукадиновић каже да његова поезија претходи његовим закључивањима, тако да он тек накнадно формулише своја поетичка начела (Вукадиновић 1996б: 13).

Иако указује и на ирационалне изворе песничког стварања и саме мисли, која је, чак и када је најјаснија, производ „једне мрачне делатности“,¹¹ Валери поезију изједначава са делатношћу ума која каткад добија вредност „чисте *вежбе*“ засноване на својствима језика (Valéry 1957: 643), а песму посматра као „неку врсту машине која производи поетско стање помоћу речи“ (Valéry 1957: 1337). Вукадиновић, међутим, не прихвата то сужавање песничког подручја, сматрајући да поетски чин укључује и „мрачну делатност“. Биће које „исијава“ из његове херметичне поезије не може се свести на картезијански *ratio*, оно садржи и тамне поноре несвесног. У песми „Пол Валери“, поред наслова, који недвосмислено упућује на Валерија, појављују се и речи у којима би познавалац Валеријевог дела исто тако могао да види интертекстуалне индикаторе, али које, у комбинацији, каткад неочекиваној, са другим речима и кроз своју актуализацију у контексту Вукадиновићеве поетске мисли, добијају и ново значење („чисте ствари саме“, „потајне парке“, „ветар чист“, „чаровање сена“, „чиста реч“, „болест сунца“, „Негде се зачу ветар“, „Удварамо се уму“). Заједничка тематика у исто време повезује и раздваја ова два песника. У песми „Кратка илуминација у подне“ (*Кућа и ѿсѝ*) реч је о „сунцу над животом“, у подне, када лирски субјекат осећа да га уљуљукује „талас који свет напаја“, што упућеног читаоца може подсетити на песму „Гробље крај

11 „Наше најјасније мисли кћери су једне мрачне делатности“. Ове речи је Милан Дединац, уз речи Бранка Радичевића и Пјера Ревердија, ставио као мото другог дела свога увода у књигу *Од немила до неграја* (Dedinac 1957: 27).

мора“. Овде, међутим, подне више није само паралишући тренутак опште обамрлости, која одвлачи песникову свест ка вечном миру угодног ништавила, као у поменутој Валеријевој песми, него и тренутак пуноће и среће, коју ствара осећање да је у свету остварен такав склад да се, као у сну који повезује противречне појаве, у „нејасности“ која је „пуна сјаја“, а насупрот валеријевском „*midi le juste*“, прецизном и праведном подневу, указује не само сунце које сија у дневном свету него се указују и „моћне звезде“ које обасјавају ноћни свет и проричу будућност. Јер, како саопштава Вукадиновић у разговору са Александром Јовановићем, прошло је „време 'подневног сунца' као онтолошке категорије“, биће се „не може поистоветити са 'подневним усијањем', како су мислили Валери и Хорхе Гиљен, оба картезијанци“. У песми „Кућа и кров“, пуноћа и раст бића доживљавају се „док узаврела звезда спава“, „у имагинарној ноћи, благој ноћи, под ноћним сунцем имагинације“, у време када је „ужарено 'подневно сунце' са друге стране света“ (Вукадиновић 1995а: 119).

Док су други српски песници који су исто тако полемисали са Валеријем, попут Јована Христића, Валеријевој глорификацији чистог ума супротстављали поетску ревалоризацију чулног, стварног света, Вукадиновић јој супротставља рехабилитацију ноћи, ноћне стране бића, његовог несвесног. Ноћ се у његовим песмама ослобађа своје застрашујуће маске и постаје време бујања бића. Валеријева „музикална“ интелигенција показује се недовољном јер „песнички импулси долазе из много

дубљих слојева и матрица него што су то мембране мозга, како је то заговарао Валери-картезијанац“ (Вукадиновић 1995а: 120).

То Вукадиновићеву поезију укључује у контекст надреализма, који је у рехабилитацији ноћи отишао даље од романтизма, те изворе инспирације пронашао у мрачним понорима несвесног, а чије неке поетичке ставове прихватају и представници српског неосимболизма, који не оспоравају ирационалне изворе поетског надахнућа, као што их уосталом није оспоравао ни Валери иако је у средишту његовог интересовања био картезијански cogito. „Поједини стихови јављали су ми се у сну, а кад бих устао видео бих да су у сагласју са мрачним збивањима“, каже Вукадиновић (1993а: 14). Светлост за којом он трага представља „ноћно озарје“, како указује наслов песме у збирци *Песнички ашћеље*, а у његовом поетском свету ноћне и дневне вредности се прожимају: „Светло и тама, рацио и ирационално, свест и подсвест, интелектуално и имагинативно непрекидно се прожимају. Из њихових сусрета, тензија, исијавања настају песме“, каже он (Вукадиновић 1999б: 16) – та прожимања наша су свој аутентични израз у оксиморонским синтагмама „имагинативни ум“ или „имагинативни интелект“. Међутим, ирационално је за њега мање индивидуално боравиште потиснутих жеља, како су га схватили надреалисти, а више „ониричка тама језика“, у којој почива „тамно митско наслеђе“, у

које се укључује његово поетско искуство јер је као песник укореењен у традицију свога народа.¹²

Тако се Вукадиновић у исто време дистанцира од надреалистичке ирационалности и супротставља Малармеовом и Валеријевом „картезијанском постулату“, и то самом својом поезијом, која „извире из једног тамног исходишта и као да се сурвава у једно друго још тамније“. Тиме отвара „један нови песнички круг који је био могућ тек у једном другом стваралачком простору са другачијим архетипским матрицама за које картезијански рациона не зна“, у „тамновилајетској потки српске песничке имагинације“, чији је део и његов песнички свет, спајајући архаично и савремено, на шта указује, између осталог, и песма „Бајка кућне слике“ (*Далеки укућани*), која почиње стиховима: „Вечно у тами горе бајке / Траје живота стара слика“.

Како уочава Вукадиновић, последица Валеријевог картезијанства је и могућност да се поезија претвори у манипулацију „знацима“ и тако изгуби свој идентитет и изједначи се са прозом. Он посматра Валерија у контексту савремене поезије, која, крећући се путем који је он зацртао заједно са Малармеом, следи два тока. Први, који се ослања на велике научне и технолошке објаве новог времена,

12 „Може се било где живети, и ма колико дуго, али се архетипска структура бића, искон и матрица, не могу битије изменити. Писац је нужно структуриран огњиштем. Економист, инжењер и лекар, могу бити грађани, могу се кретати по површини света, али стваралац је дубока вода. Што је дубље укореењен, тим више и припадне свету, да парафразирам Настасијевића“ (Вукадиновић 1996а: 12). Овде се може напоменути да и Малармеов Игитур стоји на костима предака.

води ka даљој рационализацији поетског чина, ка елиминацији животног, ка редукцији емотивног и стерилизацији језика, ка претварању поезије у манипулацију знацима, ка ономе што Ролан Барт назива „нултим степеном писма“. Други ток иде у правцу обнове филозофске традиције песништва на модерној имагинативној основи, која актуализује „антејски“ вид Валеријеве поезије. Вукадиновић бира овај други пут, супротстављајући се тенденцијама да се поезија прилагоди процесима технолошког и технократског доба, да одбаци метафизику и тако изгуби свој идентитет. „Јер, и после свих стваралачких подухвата и истраживања, на крају опет долазимо до закључка да се сваки развој, свако унапређење поезије може подразумевати само у оним границама у којима јој не *йретиши оiасности да йосiане нешiио друiо*“ (Вукадиновић 1972: 621), закључује Вукадиновић, који се, у поговору за збирку песама Душке Врховац *С душом у шелу*, позива на Валеријеву констатацију да „поезија захтева да вештина буде повезана са правим тоном душе“, да би „загађењу“ савремене поезије непоетским елементима супротставио поетски свет поменуте песникиње, у који су се, „у пуном сјају и магнетизму“, вратили „извори душевности, емоција, снова, заумни и сновидовни предели“ (Вукадиновић 1987: 69).

Закључак

Испитивање дијалога који Вукадиновић води са Полом Валеријем потврђује његове речи да су најпрецизнија она одређења његове поезије која „истичу да се она у светском контексту везује за

искуство европског симболизма и апстрактне тенденције у сликарству“, а у контексту српске поезије за песничку линију која иде од Кодера, преко Настасијевића и Винавера, до Миљковића, Попе. Вукадиновић је, међутим, „следио песника у себи, властиту вокацију и природу свог дара“ (Вукадиновић 2000: 9), која је тесно везана за српску народну традицију, спајајући старо и савремено „кроз звучне и језичке архе“, али не претакањем у стихове познате митске грађе, него стварањем сопствене митологије на митским и архетипским основама српског бића. Уместо да актуализује античке митове о Нарцису и Орфеју, он развија сопствене митове, као што је мит о кући и госту, ловцу и плену, човеку и Богу. Он ствара сопствену причу о Госту-ловцу који трага за Кућом, причу које нема ни код Валерија ни код других песника. Она извире из његовог сопственог „имагинативног интелекта“, везаног за језичко и митско наслеђе његовог народа, које он изводи на „малармеанску духовно-онтолошку сцену“. Рађање овакве имагинације било је могуће тек пошто је поезија ослобођена не само од миметизма него и од малармеовско-валеријевског картезијанског постулата. „Тек ирационализам у новом кључу, враћање тамним и дубоким изворима, које је картезијански рацио изгубио, може по мом осећању, створити услове за нове и још сложеније облике модерне лирике, које поезија у картезијанском кључу није ни слутила“, каже Вукадиновић (1995в: 62).

Извори

- Вукадиновић 1969:** Алек Вукадиновић, *Кућа и јоси*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1972:** Алек Вукадиновић, „У поводу једног Валеријевог става према тзв. 'садржинама у песништву'“. *Књижевности*, год. 27, књ. 55, бр. 12, децембар 1972, 619–622.
- Вукадиновић 1975:** Алек Вукадиновић, „Валери – наш савременик“, *Полишика*, субота, 9. 8. 1975, 15.
- Вукадиновић 1979:** Алек Вукадиновић, *Далеки укућани*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Вукадиновић 1980:** Алек Вукадиновић, „Ониричка тама језика“. Разговор водио Гојко Тешић. *Књижевна реч*, 10. 12. 1980, 8.
- Вукадиновић 1982:** Алек Вукадиновић, „Песма као лавиринтска имагинација“. Разговор водио Шефкет Крцић. *Јединство* (Приштина), 3. 5. 1982, 10.
- Вукадиновић 1987:** Алек Вукадиновић, „Бити песник, имати душу“. У: Душка Врховац, *С душом у шелу*. Београд: Ново Дело, 69–71.
- Вукадиновић 1988а:** Алек Вукадиновић, „Трагање за суштином постојања“. Разговор водио Зоран Чукић. *Поља*, год. 34, бр. 357, новембар 1988, 508–509.
- Вукадиновић 1988б:** Алек Вукадиновић, *Укршени знаци (устја ушћа и устја стѝраха)*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1993а:** Алек Вукадиновић, „Чаролијом против зла“. Разговор водила Рада Саратлић. *Полишика*, год. 90, бр. 28522, 7. 3. 1993, 14.
- Вукадиновић 1993б:** Алек Вукадиновић, „Српско крило светског песништва“, Разговор водио Гојко Божовић. *Пољеди*, 16–30. 4. 1993, 40.
- Вукадиновић 1995а:** Алек Вукадиновић, „Песме су праслика бића“. У: Александар Јовановић, *Порекло њесме. Девеић разговора о њоезији*. Ниш: Просвета, 117–136.

- Вукадиновић 1995б:** Алек Вукадиновић, *Тамни шâм и беле басме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1995в:** Алек Вукадиновић, „Звук и значење су једно“. *Повеља*, год. 25, бр. 4, 62–64.
- Вукадиновић 1996а:** Алек Вукадиновић, „Час светске ноћи“. Разговор водио Ђорђе Писарев. *Дневник* (Нови Сад), год. 55, бр. 17636, 3. 3. 1996, 12.
- Вукадиновић 1996б:** Алек Вукадиновић, „Језичка мелодија“. Аутопоетичка белешка. *Побјега*. „Свијет културе“, год. 52, бр. 10890, 6. 4. 1996, 13.
- Вукадиновић 1997:** Алек Вукадиновић, „То што се види у једној песми није та песма“. У: *Наше стварање*, год. 45, бр. 2, 143–144.
- Вукадиновић 1998а:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1998б:** Алек Вукадиновић, „Предели бајковите таме“. Разговор водио Зоран Радисављевић. *Полиџика. Културни догађај*, 23. 5. 1998, 3.
- Вукадиновић 1998в:** Алек Вукадиновић, „На путу кроз језик“. Разговор са Александром И. Поповићем. *Књижевна реч*, септембар 1998, бр. 503, 4–8.
- Вукадиновић 1999а:** Алек Вукадиновић, „Поезија је превладано незнање“. Разговор водила Дејана Вуковић. *Глас јавности*, 10. 3. 1999, бр. 267, 12–13.
- Вукадиновић 1999б:** Алек Вукадиновић, „Кућа из подсвести“. Разговор водила Жана Михаиловић. *Вечерње новости*, год. 46, 15. 3. 1999, 16.
- Вукадиновић 1999в:** Алек Вукадиновић, „Валеријева 'Млада Парка'“. *Борба*, год. 77, бр. 250, 7. 9. 1999, 8.
- Вукадиновић 1999г:** Алек Вукадиновић, *Божји теомешар*. Београд: Књижевна реч.
- Вукадиновић 2000:** Алек Вукадиновић, „Ја сам песник који спаја архаично и садашње“. Разговор водила Јелена Косановић. *Борба*, год. 78, бр. 239/240, 26–27. 8. 2000, 9.

Valéry 1955: Paul Valéry, *Degas Ples Crtež*. Prevela Agica Ćurčić. Zagreb: Mladost.

Valéry 1957: Paul Valéry, *Œuvres*, I. Paris: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade.

Valéry 1960: Paul Valéry, *Œuvres*, II. Paris: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade.

Vukadinović 1965a: Alek Vukadinović, „Pol Valeri – pesnik inteligencije“. *Delo*, knj. 11, br. 6, jun 1965, 771–778.

Vukadinović 1965b: Alek Vukadinović, *Prvi delirijum*. Novi Sad: Progres.

Литература

Новаковић 2004: Јелена Новаковић, *Интертекстуалности у новијој српској поезији*. Француски круи. Београд: Гутенбергова галаксија.

Barthes 1953: Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.

Baura 1970: Sesil Moris Baura, *Nasleđe simbolizma*. Београд: Nolit.

Blanchot 1949: Maurice Blanchot, *La Part du feu*. Paris: Gallimard.

Dedinac 1957: Milan Dedinac, *Od nemila do nedraga: 1921–1956*. Београд: Nolit.

Mallarmé 1998: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, I. Paris: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade.

Mallarmé 2003: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, II. Paris: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade.

Marchal 1993: Bernard Marchal, *Lire le symbolisme*. Paris: Dunod.

Milošević 1974: Nikola Milošević, „Žižak što svetli u tami“. *Delo*, god. 20, knj. 20, br. 5, maj 1974, 552–564.

Picon 1949: Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris: Gallimard.

Jelena Novaković

ALEK VUKADINOVIĆ EN DIALOGUE AVEC PAUL VALÉRY

Résumé

L'auteur examine le dialogue du poète serbe contemporain, Alek Vukadinović avec Paul Valéry. Ce dialogue s'établit au niveau de la métatextualité, dans les essais de Vukadinović sur cet auteur, au niveau de la paratextualité, dans ses entretiens avec les critiques littéraires et les journalistes, aussi bien qu'au niveau de l'intertekstualité, par l'intermédiaire des allusions qui renvoient discrètement à Valéry, aussi bien que par l'intermédiaire de certaines conceptions communes de la poésie. Ce dialogue rend compte des ressemblances et les différences entre ces deux poètes.

Comme celle de Valéry, la poésie de Vukadinović se présente comme une quête de la lumière de la connaissance, mais elle exprime aussi une tendance à réhabiliter l'irrationnel. La lumière qu'il cherche est souvent une „illumination nocturne“. „Midi le juste“ cède la place au Minuit, la précision cède la place au vague et à l'imprécis. La nuit, symbole de l'irrationnel, s'affranchit de son masque effrayant et se présente comme la période de l'épanouissement et de la plénitude de l'être. Vukadinović s'éloigne du cartésianisme valérien, en considérant que les sources de la poésie ne se trouvent pas dans les „membranes du cerveau“, mais dans „l'obscurité onirique de la langue“, dans les couches profondes de l'inconscient collectif qui marque l'imagination du poète.

Мина М. Ђурић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет
mina.m.djuric@gmail.com

**ДУША СЕЋАЊА И ДУША СВЕТА
– ВУКАДИНОВИЋ И ТАГОРЕ**

Сажетак: Рад указује на могућности компаративног истраживања песничких топонима Вукадиновићеве поезије и поетске прозе и сродних поетонима у стваралаштву Рабиндраната Тагора, заснованих на песничкој ресемантизацији индијске филозофске мисли *Уџанишага*. Простор упоредног проучавања двеју традиција уочава се у „позиву на путовање“, као повратку из урбаног у праматерње унутрашње знање исконске *Душе сећања*, која кроз индивидуалну књију *џамћења*, тек у јединственој констелацији и размени са *Душом свеџа*, твори метапоетску целину *Душе џесме*, како у литерарном опусу Рабиндраната Тагора, тако и у књижевном остварењу Алека Вукадиновића.

Кључне речи: Алек Вукадиновић, Рабиндранат Тагоре, *Душа сећања*, *Душа свеџа*.

То што се види у једној песми није
[само – М. Ђ.] та песма.

(Вукадиновић 1998: 275)

Песма-душа одјекује [...]
У даљини у далекој
Плен се своје душе сећа [...]
Кућа ти се у врх света

Сјајем тамним окружила
Море јој је – по дубини
Душа светиа – по ширини
А *исма се* болна твоја
Међу нама *ирейознаје*
Мелодијом душом својом
(Вукадиновић 2007: 82, подвукла М. Ђ.)

Одакле оваква констелација Вукадиновићевог песничког простора, бића и осећаја у песми, као метапоетској целини?

Врло стара и врло модерна линија српске поезије (најстарија, свакако, једна од најмодернијих, такође), и сама у себи је врло разуђена. Заједничко јој је то да комуницира са дубоким архетипским слојевима националног бића, његовим језичким и имажинативним матрицама. Парадоксално је, али само на први поглед, да је ова дубоко национална жица српског песништва, истовремено и дубоко светска, његова светска линија (Вукадиновић 1998: 281).¹

1 За извор видети и Вукадиновић 1989а: 8. Упоредити однос „старе“ и „модерне“ песничке линије из Вукадиновићевог излагања са познатим становиштем књижевног критичара и антологичара Зорана Мишића: „Традиција је она линија духовног и песничког опредељења, не одвећ популарна и не увек спасоносна, често и погибелна, у сваком случају неканонска, каткад и понорна, јеретичка и инфернална, али и узнесена и унутрашњим спокојством озарена, која се пружа од праистока нашег сећања до прага будућности коју песници слуте. Та линија чини нам се све чистија и све зрачнија што се више удаљује од нас, јер се, ослобођена свих ближних временских ознака, свих успутних присећања, све више приближује ономе што је елементарно, исконско у човеку. И није нимало случајно што се тој најстаријој традицији модерна уметност најчешће обраћа [...] У томе и јесте чаролија модерне уметности: она мора отићи што даље од прошлости да би је поново нашла“ (Мишић 1996: 251, 253). О једној могућности тумачења дијалога традиције и модерности у Срба видети и у Ђурић 2013. Са друге

Дакле, Вукадиновић кроз аутопоетичку визуру стваралаштва саопштава да природа овог типа српског песништва није само европска (превасходно симболистичка – валеријевска, малармеовска),² већ и светска. Али које традиције светске књижевне и филозофске мисли?

стране, о поменутом, гетеовском односу симбола националног и ваннационалног порекла код Мишића се критички образлаже и следеће: „Сви ми данас мирна срца изговарамо речи као што су Едип и Улис, Креонт и Антигона, Дионизос и Нађа, метафизичко сликарство Де Кириково и Откровење Растково или Јованово, сумерски демони и ацтечки богови. Спомињемо све богове редом, укључујући ту и хришћанског бога, јер знамо, заједно са Малроом, да се и ликови богова током векова преображавају, као што се преображавају и све друге духовне и уметничке творевине. Али спомену ли нам само кнеза Лазара и кнегињу Милицу, Светог Саву или Доментијана, косовску битку или косовску вечеру, косовски мит или косовско опредељење, ми се одмах згрозимо и ражестимо. Поштујемо сва гробља овог света као да су наша: менхире и долмене, Кампо Санто и Сен Дени, Долину краљева и Валеријево гробље крај мора, али Плаву гробницу Милутина Бојића не признајемо за своју. Унели смо у индекс својих омиљених књига највеће мистичаре света, али Момчила Настасијевића с презиром одбацујемо. Отпутовали смо као Ренан у Грчку да се поклонимо Акрополу, али Хиландар нисмо ни споменули. Умемо да разликујемо сваки Бретонов цитат Хегела, али не правимо никакву разлику између Александровог Опленца и Карађорђевог Тополе [...] А свет је почивао у нама још док се за нас није ни знало, док нисмо ни знали где су нам границе. Били смо део једног јединственог, безграничног света, његова последња блага успомена у срцу жестоког разједињеног новог света“ (Мишић 1996: 241–242, 246). О важности Настасијевићевих и Попиних размишљања о односу светског и националног у контексту разматрања Вукадиновићевих поетичких начела видети у Јовановић 1994: 292 и даље.

2 Видети нпр. Јовановић 1995: 120, Стојановић Пантовић 2008: 28, Бечејски 2009.

У поменутом Вукадиновићевом колоплету националног, архетипског и светског,³

Ружа језика је метафора за онај највиши сусрет језика и значења, који биће и језик сањају од праискона. Ја сам, у магновењу, спонтано, именовоа тај нагон „ружом језика“, и мислим да је он сада именован. Рекао сам, то је један нагон онтолошке традиције песничког стварања. Осећа се кроз *Ујанишаде* (Вукадиновић 1998: 284),

што, дакле, према Вукадиновићу, представља једну од могућности отелотворења српског крила светског песништва.

Оно што је у разговорима о поезији са Алеком Вукадиновићем већ приметио Александар Јовановић, потребно је истаћи и овде: „Нисте, можда намерно, споменули ниједно име“ (Јовановић 1995: 127). Или, можда и јесте, али другим поводом, пишући о *јесничким крилима* Десанке Максимовић, те промишљајући о универзалности и хуманости њене поезије, која је Вукадиновића подсетила на Рабиндраната Тагора (Вукадиновић 2007: 232) и на његово заснивање песничке поетике на *Ујанишадама*.

Универзалне вредности, духовност, благородност и тајновитост су, по речима Тиодора Росића, рецензента књиге *Душа сећања*, поетске прозе Але-

3 Упоредити однос светског и архетипског и у следећем Вукадиновићевом сведочењу: „Непосредно после тога, овај музикализам се преточио у мелодијско осећање света указањем, односно, да тако кажем, правом објавом једне *архејинијске иманације* која ми је одједном обасјала дух. Као да су се одједном отвориле матрице неког праисконског постојања, *архајске душе светиа* [...] *иа је сада душа њихове есенције иробила у свети*“ (Вукадиновић 1989а: 1, подвукла М. Ћ.).

ка Вукадиновића, главне одлике његових прозаида, које кроз *Душу сећања* сачињавају „књигу памћења, реминисценцију на далека боравишта“ (Росић 1989).⁴ Чег се сећа *Душа* Вукадиновићеве лирске прозе? Којих простора се тиче говор о „аутентичној природи“ која досеже неку вишу „метафизичку реалност“ (Росић 1989)? У каквој су могућој поетичкој и симболичкој сродности *Душа сећања* и *Душа светиа*, а посредно Вукадиновић и Тагоре?

У поезији обају песника јављају се сродни топоними: кућа, тајанствени шумски простори, фигура путника у ноћи, лов, тишина, сан, мотив потоњег времена, бивствовања лирског субјекта у песничком стану.⁵ О пореклу ових песничких симбола Вукадиновић у фрагментима „Поетичког дневника“ казује: „Кућа, гост, лампа, ноћ, ти тамни петли који однекуд зуре, све то долази однекуд, из неке тајне незнани, као из *Душе сећања*, и натапа ми мозак топлином, неким топлим струјама чије је зрачење благотворно“ (Вукадиновић 2003: 164, подвукла М. Ђ.).⁶ За Вукадиновића је та *Душа сећања* представа друге стварности у метафизичком и мистичном лику, сложене у „своје најсветије шкриње, своја унутрашња здања, своја најскровитија боравишта“ (Вукадиновић 2007: 221). У Вукадиновићевој поезији *Душа сећања* спаја се са кућом, домаћим прос-

4 О месту, значају и вредности лирске прозе Алека Вукадиновића у традицији овога жанра српске књижевности погледати у *Српским прозаидама, антологији њесама у прози* (Стојановић Пантовић 2001).

5 О овоме видети у Јовановић 1994: 289–367. и Стојановић Пантовић 2008.

6 Видети за претходно и Вукадиновић 1985: 68.

тором, а са *Душом светӣа*, као наизглед антиподном,⁷ ствара универзум, заједништво, јединство, песму.⁸ Док „успавана око куће / Простире се душа света“ (30), за коју се од елемената прибија ваздух, *Душа сећања* се везује за кућу окружену зором, са елементима ватре и воде (33).⁹ За *Душу сећања* карак-

7 Упоредити: „У малармеовском кључу, простор у коме почива 'душа света' мери се симболичким пределима сна. Сећање је мутно и нејасно, смисао скривен [...] 'нејасну душу света' ('Јужна ноћ')“ (Сувајчић 2012: 368).

8 О Вукадиновићевом манихејском виђењу света, испитивању *идеалне суштинe* феноменолошког и фолклорног симбола какав је *кућа-гуша* видети у Радојчић 1996. Са друге стране, после сједињавања обају простора, занимљиво је упоредити однос заједништва спољашњег и унутрашњег: „Под месецом човек спава / Отворене душе дише / Крвоток му осветљава / Срце што у сну мирише“ (према Сувајчић 2012: 375), са нпр. „У трему благе куће гост / Отворене душе спава“ („Гост спава“, наведено према Јовановић 1994: 304).

9 „Идентификација појединих њовјекових способности или vitalних елемената с одговарајућим природним појавима везана је за неке концепције о прапоћелу и eshatолошке претпоставке“ (Iveković 1991: 16). Те „теорије о прапоћелу као води, ватри, даху, свјетлу“, важне су због „simbolike izjednačenja unutarњег и vanјskog svijeta“ (16). „Душа и живот су нераздвојни, синоними, зову се у санскриту једним именом“ (Секулић 1962: 167). Иако се у *Ујанишагама* елементи међусобно боре за превласт и првенство (има их три или пет), ипак преовладава дах, јер је дах сам живот – *ђива* (наведено према Iveković 1991: 16–17), што је аналогно споју даха, ветра и ваздуха у којима се једине Вукадиновићев простор куће и света, тј. *Душе сећања* и *Душе светӣа* (о Анаксименовој аналогiji ваздуха и даха, која је умногоме сродна оној из *Ујанишага*, видети у Рајин 1980: 110–115). Дах је, дакле, сам живот у души и духу сећања, „као суштина њовјековог идентитета“, *ђива* (наведено према Iveković 1991: 17). „U даinizму се тај термин појмовно највише приближава onome што је на Западу 'душа', иако никад коначно то не постаје“ (Iveković 1991: 17). На трагу таквих идеја *Ујанишага* јесте и Вукадиновић у следећим стиховима: „Дубоко под кров чудне слике

теристичне су још и земне, кућне струје, „квадрати немих мелодија“ који се уносе у песму да се „бог огледа“ (62). Однос познатог и непознатог – куће и госта – еквивалентан је односу душе и крова (80), односно сусрету *Душе сећања* и *Душе светиа* у поетској прози Алека Вукадиновића. Просторна вертикала *Душе сећања* и *Душе светиа* одређује се према оси куће, њеном темељу и крову: „Душа света потонула / За живот се снага скрила / На дну куће смрт уснула / Цео пејзаж засенила“ (92).¹⁰ Таква подела песничког простора између *Душе сећања* и *Душе светиа* резултира тежњом ка заједништву метапоетског јединства песме, тј. *лирској њоја*: „Хајде душо хајдемо / Бога свог да нађемо [...] Мени Кућа теби Свет“ (156), и доброг ушћа, евентуалне заједничке певајуће творевине добре *Душе шуме* као *Душе светиа* и *Душе куће* као *Душе сећања* (уп. Вукадиновић 2007: 165). У Вукадиновићевој песничкој творници и сушт руже се доводи у везу са крајем душе у аутопоетичкој песми о песнику и делу. Лирски субјекат Вукадиновићеве песме таквом „Ружом-душом сву ноћ слуша“ (200), док *Души светиа* по мери мора да буде сваки цветак-божјак (158), а *Душа божја*, у јединству *Душе светиа* и *Душе сећања*, „[...] ноћ у ноћ / Пелен-песме извија“ (177).

У оквиру сабраних дела Рабиндраната Тагора, под одељком *Залушале њишце*,¹¹ јавља се неколи-

ходе / Путују слике, тамни даси трају, / Један зрак уђе, други тихо оде / Вратима што се негде отварају“ (наведено према Сувајцић 2012: 363).

10 О вертикалном доживљају света у одређеним збиркама Алека Вукадиновића видети Јовановић 1994: 309.

11 О Тагору у Југославији видети Petrović 1970.

ко одломака који дефинишу *Душу сећања* и *Душу светиа*.¹² О односу ових двеју душа код Тагора сазнајемо следеће: ноћни пејзаж омогућава да се са душе скине вео, чиме се симболички отварају врата између два света, уз песничку недоумицу да ли *Душа (сећања)* покушава да изађе на отворено или *Душа светиа* куца на улазу срца. У таквој космогонијској размени (*Душа*) свет(а) љуби *Душу сећања* са њеним болом и моли је да се метапоетски врати у песму. Душа се ноћу губи у стаблима (*Души светиа* као *Души шуме*), стојећи сама у бескрају шапата. Истина *Ујанишада* у Тагоровој интерпретацији истиче потребу душе за јединством, у виду бесконачности, као савеза *Душе сећања* и *Душе светиа*. *Ујанишаде* говоре о души која се собом сећа свега и баштини критичку свест о сопству, што је замајац потпуног јединства и заједништва, како у есеју о свести душе сведочи и Тагоре.¹³ А та свест душе је увек свест о јединству¹⁴ *Душе сећања* и *Душе*

12 Упоредити, на пример, следеће Тагорове стихове и забелешке: „The sadness of my soul is her bride's veil. / It waits to be lifted in the night“, „The world has kissed my soul with its pain, asking for its return in songs. That which oppresses me, is it my soul trying to come out in the open, or the soul of the world knocking at my heart for its entrance?“, „My soul to night loses itself / in the silent heart of a tree / Standing alone among the whispers of immensity“ (www.tagoreweb.in, *Stray Birds* 263, 167, 168, *Fireflies* 230, 14. 12. 2013).

13 „As in the region of knowledge so in that of consciousness, man must clearly realize some central truth which will give him an outlook over the widest possible field. And that is the object which the Upanishad has in view when it says, Know thine own Soul. Or, in other words, realize the one great principle of unity that there is in every man“, (Тагоре, за извор видети www.tagoreweb.in, *Soul Consciousness*, 14. 12. 2013).

14 О тумачењима овог феномена кроз симбол супротстављених *укршићаја* и проблематику *укршићених знакова* видети у Микић 2003: XV и Бечејски 2008: 110.

свеїа, које се отелотворује у стваралаштву: „Само у делању и стварању ћеш желети да живиш сто година“ (*Иса Упанїшад*, 4, према Секулић 1962: 162), „Уста ушћа. Ушће. Уста“, вели се о заједничком уливу сушта и сржи у поетску творевину Вукадиновићеве песме (Вукадиновић 2007: 190).¹⁵ Према *Уїанишагама*, кључ за космичке истине јесте управо продрети у свест и сећање душе; знати душу за

15 Исидора Секулић Тагора именује најидеалнијим мистиком (Секулић 1962: 168), док Рада Ивековић сведочи о езотеријском карактеру *Уїанишага* (Ивековић 1991: 14). С тим у вези не би се смеле пренебрегнути ни неке од јунговских поставки разумевања психологије и алхемије, духа и стваралаштва, прага отворених врата и споја унутрашњости са *Душом свеїа*: „Појам 'imaginatio' zasigurno je jedan od najznačajnijih, ako ne i najznačajniji ključ za razumevanje opusa. Nepoznati autor rasprave 'De sulphure' govori na mjestu gdje želi priopćiti ono što su propustili učiniti stari: naime, jasan naputak o tajni umijeća, o imaginativnoj sposobnosti duše. Duša je Božji zastupnik (*sui locum tenens seu vice Rex est*) i prebiva u životnome duhu, u čistoj krvi. Она управља разумом, а овај тијелом. Душа дјелује (*operatur*) у тијелу; али је већи дио нјезина дјеловања (*operatio*) изван тијела. (Ради објашњења додајмо: у пројекцији.) То је бојанско својство, јер бојанска је мудрост само дјелимиче затворена у тијелу, док је највећим дијелом изван нјег а и замишља много више ствари него што их тијело свијета може прихватити (*concipere*), а те су изван нарави: тајне самога Бога. Душа је примјер тога: и она замишља много најдубљих (*profundissima*) ствари изван тијела, слично као и Бог. Међутим, оно што замишља душа, збива се у духу; а оно што замишља Бог, догађа се у збилји. 'Али душа има посвемашњу и неовисну моћ (*absolutam et separatam potestatem*) да чини и оно (*alia facere*) што тијело не може doseći. Када жели, она има највећу моћ над тијелом (*potestatem in corpus*); иначе би наша филозофија била узалудна... Можеш doseći нешто веће јер смо ти отворили врата“ (Јунг 1998: 290–291). О метапоетичкој могућности тумачења Вукадиновићеве „Басме Ушћа Злоушћа III“ и *уїа иоезије* као исходишта и другог *уїа* у стиховима „Путем тајно ходио / Непут на пут водио“ видети Јовановић 1994: 325–326.

Уїанишаге први је корак ка реализацији врховног избављења и познавања света.¹⁶

Како се већ показало, *Душа сећања* у поезији Вукадиновића везује се за кућу, па стога и за прелазак преко прага. Кућа је мајка која душу спаја са сећањем: „Место где се душа спаја / Са сећањем: вечна сена / Кућо мајко тешког сјаја / Прими госта преплашена“ (према Сувајцић 2012: 362) и омогућава да се прими гост света, *усамљени иуићник*, *иријашељ*, који је понекад и само божанство, што га лирски субјекат Тагорове поетске прозе и поезије кроз ноћну шуму доводи до прага куће (Тагоре 2001: 9, Тагоре 2004: 28, 29, 57).¹⁷ Сродно одређење постоји и у *Уїанишагама*, на којима се темељи Тагорова поезија:

16 У свом есеју о свести душе Тагоре наводи да, према *Уїанишагама*, божанство које се манифестује у активностима универзума увек пребива у срцу човека, као душа његове душе, а они који га разумевају кроз непосредне перцепције срца могу достићи бесмртност. У мноштву облика и снага лежи његова спољна манифестација у природи, док је његова унутрашња манифестација управо у души појединца, којој се нуди јединство (Тагоре, за извор видети www.tagoreweb.in, *Soul Consciousness*, 14. 12. 2013). Оваква учења *Уїанишага* јесу комплементарна са Вукадиновићевим идејама, јер само кад *Душа свећа*, као спољна манифестација божанства у природи, има одјека у једној тачки *Душе сећања*, *Душе куће* и *иојединца*, могуће је успоставити јединство стварања.

17 Упоредити: „На пример, *јоси* готово неприметно нестаје из Вукадиновићеве поезије у тренутку када песникова апокалиптична визија достигне врхунац, па улогу *јосиша-ловца* (трагача, свести) може преузети само *Божји теомешар*, који шири семантичко поље претходног симбола придруживши му још много нових значења“ (Бечејски 2008: 105). О епифанијском доживљају госта/ловца код Вукадиновића видети и Јовановић 1994: 342.

У том граду (телу) има кућа, један мали лотосов цвет (срце): у њему и мали простор, шта је у том простору, то треба испитати, то заиста треба тежити да се упозна... Заиста, ма колико да је велики простор света, толико је велик простор унутрашњости срца; у њему је затворено обоје, небо и земља; обоје, ватра и ветар; обоје, сунце и месец, муња и звезде, и што човек поседује на земљи, и што не поседује, све је то у њему затворено.¹⁸

На таквим филозофским промишљањима и мистичким схватањима *бића ствари* почива Тагорова поезија (Секулић 1962: 159), што води порекло из уједначавања микро- и макрокосмоса у *Ујанишагама*,¹⁹ а отвара се и у разматрањима о материји о којима пише Вукадиновић у *Души сећања*.²⁰

Код Алека Вукадиновића, на месту где се састају шума и река, у најдубљем тајанству, у запремини ноћи, маса туге се слива у једну тачку, која представља притисак *Душе светиа* на *Душу сећања*, што чини вертикалу са властитим илуминацијама, од незнатних невидљивих ритмова који потресају *Душу шуме*, као део *Душе светиа*, до унутрашњег музеја и циновског санаторијума у који све смешта *Душа сећања*, јер се ту, како се запажа и по *Ујанишагама*, налази најнестварнији простор за све облике постојања (Вукадиновић 1989б: 15 и даље). Вукадиновић описује и супротан смер епифанија

18 Видети Deussen 1921 према Секулић 1962: 159.

19 Видети Рајин 1980, Iveković 1991.

20 Видети нпр. Вукадиновић 1989б: 7.

душа – када један од зракова²¹ – Жакоб, прилази хартији да јој повери протицање најскривенијих мисли и када се враћа као громом погођен, јер не постоји тачка у простору *Душе светиа* која може да издржи притисак *Душе сећања*; осим резултата њихове компатибилности у *Души њесме*: „Ти ћеш написати неке дивне књиге [...] У њима ће се откривати [...] неке врло далеке и запретене ствари [...] Биће то неке чудне књиге“, док ће увек постојати осећај да је један од стваралачких зракова под притиском (Вукадиновић 1989б: 24–26). Природа, коначно, налази простор за своје „најслободније комбинације“, а *Душа светиа* за „најнестварније облике постојања“ кроз душу која се сећа, како каже Вукадиновић (Вукадиновић 1989б: 19). Обе душе се код Вукадиновића састају коначно у стварању и симбиози књижевности,²² у књигама које ће говорити о ономе што је „најстварније, а најстварније је само оно што је најудаљеније... И најизгубљеније

21 Упоредити са претходним феномен зрака из стиха Вукадиновићеве „Руже језика“: „Сушт кад вечне зраке пушта“ (Вукадиновић 2007: 190). Јунг наводи следећа алхемичарска разматрања о зраку: „Zrak je čist, nepokvaren sastojak, najviši u svojoj vrsti, posebno lagan i nevidljiv, ali unutra težak, vidljiv i čvrst. U njemu je uključen (*inclusus*) duh Svevišnjega, koji je prema svjedočenju Svetoga pisma prije stvaranja svijeta lebdio iznad voda: *I letio je na krilima vjetra*. Imaginacijom ognja u tom su počelu integrirane (*integrae*) sve stvari“ (Jung 1998: 292).

22 И „Tagore afirmiše jedno shvatanje stvaralaštva i umetnosti koje je umnogome suprotno vladajućem evropskom shvatanju. Reč je o tome da se stvaralaštvo ne vezuje uz nesreću, jad, bolest, muku, nedovoljnost i tamu, nego uz obilje, snagu, zdravlje, radost i sjaj. Sledstveno tome, umetnost nije nadoknada za neku prikraćenost, zamena za neki drugi neostvaren poriv [...] nego izraz preobilja i snage; nije zamena ili čežnja za savršenstvom, nego njegov izraz, izraz ravnoteže i unutarnjeg sjaja“ (Pajin 1982: 142–143).

од света“; „отвараће их и читати сама Душа света, да се сети себе“, јер само кроз књижевност *Душа светиа* може да борави у својим најблиставијим часовима и да истовремено буде и *Душа сећања* (Вукадиновић 1989б: 26). Такво „ићење о dvije razine spoznaје odgovara dvjema etičkim ravnima“ (Iveković 1991: 15), кристалисаним већ у тексту *Уџанишага* – једна спознаја је емпиријска, овдашње неонострано знање, *Душа светиа*, друга је пак онострано, више знање, *Душа сећања*, док је апсолут њиховог јединства²³ спознатљив у емоционалној еволуцији двеју душа коју нуде уметност и књижевност, у чему су сагласни и Тагоре и Вукадиновић.²⁴

Како сазнајемо из Вукадиновићеве лирске прозе, на изворима *Душе сећања* напаја се песник, што је гарант да му, без обзира на дим и смог свакодневице, сунце непрестано излази (Вукадиновић 1989б: 36), док свака тачка доле (*Душа сећања* и *куће*) има своје небо (*Душу светиа* и *крова*) у тренутку који је свуда један светски час.²⁵ Попут биб-

23 О претходним појмовима видети у Iveković 1991: 15.

24 Према односу двеју спознаја овај резултат промишљања близак је платоновским схватањима уметности (в. Đurić 1982: 212, Pajin 1982: 143). „Tagore kaže: 'Umetnost je odgovor čovekove stvaralačke duše na poziv stvarnoga'“ (Pajin 1982: 143). С тим у вези, Тагорово и Вукадиновићево разумевање уметности врло је сродно – ако је у индијској традицији „*МАЈА* realnost drugog reda, po analogiji, slična Platonovom svetu senki [...] ona je božanska tvorevina, igra koja je sam svet“ (Pajin 1982: 143). Овакво поимање уметности, као одговора на позив стварности, упућује на најдубљи идентитет заједништва *Душе сећања* и *Душе светиа*.

25 Упоредити са Вукадиновићевим светским часом Тагоров доживљај *рийма светиа* и *светској жића* из збирке *Гиџанђали*: „Dan i noć mojim žilama struji ista rijeka / života što igra i

лијске сентенце, песник то даље развија: „И беше Једно време, одувек и свуда, и Исто се са Истим састајаше и растајаше“, не би ли упутио на величанствени тренутак спајања душа: „Што је највише најнижем, што је најсветлије најтамнијему, то је твој Средишни тренутак према Оближњем тренутку – мој Боже“ (Вукадиновић 1989б: 40).²⁶ У Вукадиновићевој поетској прози то ће бити Средишни тренутак изаткан у Божјој вечери (69–70), као зрак *Душе сећања* на који се ослања небо – *Душа светиа* (71), тј. као два оближња тренутка *Душе сећања* и *Душе светиа* који се једине у истом, врхунском Средишњем тренутку.²⁷

Уочавају се још нека сродна места у поетичким опредељењима Тагора и Вукадиновића, поготово на примерима који на дискурзиван или метафоричан начин упућују на поетичко-песничке манифесте

struji u ritmu svijeta [...] Osjećam da mi je udove uzvisio taj dodir svjetskog / žića. A ponos je moj u živom bilu vjekova što ovoga / časa igra u mojoj krvi“ (Tagore 1982: 47).

26 На овакву врсту симултаности оближњег и средишњег тренутка у садашњици указује и Тагоре, о чему сведочи Исидора Секулић: „Оно што је за идеалну религију најважније, да тј. не буде везана ни за прошлост постања света, ни за будућност судњих дана на земљи, него да је сва у садашњици, ту је особину Упанишада освежио Тагоре свом силином једног моћног творца, једног извора симбола који су откривење у откривењу“ (Секулић 1962: 160).

27 Како то показује Тагоре, песник напојен оваквим сусретом душа и тренутака јесте онај чије ће песме трајати вековима – „*Ко си ти*, читаоче, који ћеш после једнога столећа читати песме моје? [...] Отвори врата своја и гледај у даљину. [...] У радости свога срца да осетиш живу радост која је певала једног пролетњег јутра – шаљући свој весели глас преко стотину лета“ (Тагоре 2001: 63).

обају стваралаца (Стојановић Пантовић 2008: 31). То су, пре свега, ауторови дијалози са песником и дефинисање његове функције: за Тагора песник, иако је везан за земљу, у мислима чује поруку другог света, помаже путнику који је оставио свој дом и пошао да ослушкује жубор сутона. Тај песник представља оксиморонски спој: „Ја сам увек толико млад и толико стар колико и најмлађи и најстарији у том селу [...] Свима сам њима потребан“ (Тагоре 2001: 7). Фигура песника код Вукадиновића, без обзира на околности којима је притиснут, чува снагу и потребу да другима помогне, те никада неће упасти у мрак, јер: „свака тачка на небу има негде своју сенку: највиша најнижу а најсветлија најтамнију [...] тачку-сенку“ (Вукадиновић 1989б: 36–37), као *Душа светиа Душу сећања*, које се спајају у песнику. Метапоетски, птичји пој представља симбол слободног гласа или пак туге неслободног певања заробљене птице у анализираним песничким поетикама – исход дијалога слободне и неслободне птице код Тагора (2001: 10–11) аналоган је позицији птице самотара²⁸ и начинима на које ове птице „горке и усамљене, а можда и срећне у тој свирепој изгубљености [...] дају одушка свом необичном стању [...] како једна дивља животиња јеца

28 Упоредити Тагорово становиште изнето на предавању у Београду, 1926. године: „U Upanišadi kaže se da ima dve tice na jednoj grani, od kojih jedna jede a druga gleda. To je slikovna predstava uzajamnog odnosa Beskonačnog Bića i ograničenog ja. Uživanje tice koja gleda je veliko, zato što je to uživanje čisto i slobodno. U čoveku postoje obe ove ptice; jedna od njih se brine o njegovim potrebama, a druga o radosti njegove vizije. Ova druga deluje u umetnosti, koja predstavlja ne ono što je dobro, ili što je lepo, nego stvarno, neosporno“ (Tagore 1982: 92).

пред нечим непознатим“ (Вукадиновић 1989б: 10). За оба песника је поетички обременењен спољашњи простор испуњен тишином: „Тишина неба покрива све“ (Тагоре 2001: 9) и „Кроз празнину, кроз беспуће / Нигде звука, нигде цвета“ (Вукадиновић 2007: 30).²⁹ Код оба песника јавља се сродна функција парабола, нпр. о златном јелену (Тагоре 2001: 52), о лудаку и камену мудрости (49–50), чунићу од хартије (53), јагњету, од којих се последња, са различитим исходима, остварује и код Тагора (2001: 58) и код Вукадиновића (1989б: 29–31); затим се уочава компатибилна симболичка вредност *īrīa* који је *īresīao* (Тагоре 2001: 42), склапања слике урбаног, позива на путовање (Вукадиновић 1989б: 14), у праматерњу регију, као простор где се могу сусрести *Душа сећања* и *Душа светиа*; уз зазивање дубине апстрактних, метафизичких простора и веза са основним елементима, односа госта, куће, ноћи и шуме (Тагоре кроз ноћну шуму до прага куће доводи немог госта – као што се уочило у *Градинару* и *Певачевим жрџицама* – а то представља честу тему и код Вукадиновића); док би се одређене сродности Вукадиновића и Тагора могле запазити и при поређењу поетички и тематски блиских наслова збирки, песама или циклуса двају аутора (на пример: *Злашћоис*, избор из поезије Рабиндраната Тагора у односу на поетички важне *Злашће кайи* Алека Вукадиновића; у зрелим делима ових ства-

29 Упоредити: „Тишина се распростире тамо где језика нема. А где нема језика нема ни људи, ни људског говора. Тишином је у поетици усмене културе маркиран свет демона, простор којим су овладале натприродне силе“ (Сувајџић 2012: 367). О тишини видети и у Јовановић 1994: 339. и даље.

ралаца – 1937. године код Тагора, у спису *Наш универзум*, свој допринос даје улога геометра, који се као *Божји* јавља и у поезији Алека Вукадиновића; а сродна је и релација у називима Тагоровог романа *Кућа и свети* према Вукадиновићевој песничкој књизи *Кућа и ѿси*).

Литература

- Бечејски 2008:** Мирјана Бечејски, „Поезија као 'велика нарација': *Круи и криви круи* у поезији Алека Вукадиновића“. У: *Башћина*, св. 24, 103–124.
- Бечејски 2009:** Мирјана Бечејски, „Избор по сродству': Вукадиновић и Маларме“. У: *Башћина*, бр. 26, 140–157.
- Вукадиновић 1985:** Алек Вукадиновић, „Белешке уз књигу *Кућа и ѿси*“. *Повеља*, бр. 2/3, 68–73.
- Вукадиновић 1989а:** Алек Вукадиновић, „Песме су праслике бића“. *Књижевна реч*, 10. 3. 1989, бр. 339.
- Вукадиновић 1989б:** Алек Вукадиновић, *Душа сећања, ѿоећска ѿроза*. Београд: БИГЗ.
- Вукадиновић 1998:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Избор и предговор Александар Јовановић. Београд: Нолит.
- Вукадиновић 2003:** Алек Вукадиновић, *Песме*. Предговор Радивоје Микић. Београд: СКЗ.
- Вукадиновић 2007:** Алек Вукадиновић, *Књиѿа ѿрсиенова, изабране и нове ѿесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ / Народна библиотека Србије.
- Ђурић 2013:** Мина Ђурић, „Нова тумачења традиције и модерности у Срба“. У: *Jezik, književnost, vrednosti, književna istraživanja*. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, ur. Niš, 115–125.

- Јовановић 1994:** Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма, историја једне јесничке осећајности*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Јовановић 1995:** Александар Јовановић, *Порекло јесме: девет разговора о поезији*. Ниш: Просвета.
- Микић 2003:** Радивоје Микић, „Тамновилајетска имагинација и еп“. У: Алек Вукадиновић, *Песме*. Београд: СКЗ, VII–XXXIII.
- Милутиновић 1996:** Зоран Милутиновић, „Рабиндрант Тагор“. У: Рабиндранат Тагоре, *Градинар*. Подгорица: Завод за уџбенике и наставна средства / Унирекс, 97–106.
- Мишић 1996:** Зоран Мишић, *Кришка јесничког искуства*. Београд: СКЗ.
- Радојчић 1996:** Саша Радојчић, „Кућа Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Нови Сад: Матица српска, 49–56.
- Росић 1989:** Тиодор Росић, „Из рецензије“. У: Алек Вукадиновић, *Душа сећања, јојеска проза*. Београд: БИГЗ.
- Секулић 1962:** Исидора Секулић, „Поезија Рабиндраната Тагоре“. *Из сираних књижевности II*. Нови Сад: Матица српска, 158–172.
- Стојановић Пантовић 2001:** Бојана Стојановић Пантовић, *Српске прозаике, антологија јесаме у прози*. Београд: Нолит.
- Стојановић Пантовић 2008:** Бојана Стојановић Пантовић, „Типологија и естетика лирске прозе Алека Вукадиновића“. У: *Поезија Алека Вукадиновића*. Десанкини мајски разговори. [Нада Мирков, прир.]. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, 27–35.
- Сувајцић 2012:** Бошко Сувајцић, „Месец у капи росе: естетика усменог загонетања у поезији Алека Вукади-

новића“. *Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности*. Нови Сад: Orpheus, 359–376.

Тагоре 2001: Рабиндранат Тагоре, *Градинар*. Превео Давид С. Пијаде. Београд: СКЗ.

Тагоре 2004: Рабиндранат Тагоре, *Певачеве жртве*. Превео Давид С. Пијаде, Рума: Српска књига.

Deussen 1921: Paul Deussen, *Sechzig Upanishad's des Veda*. Leipzig: F. A Brockhaus.

Ђурић 1982: Vojislav Đurić, „Poetika R. Tagora“. U: *Tagore i svet*. Dr Radoslav Josimović, prir. i red. Zrenjanin: GRO „Будућност“, 119–121.

Iveković 1991: *Počeci indijske misli*, izbor. [Rada Iveković, prir.]. Beograd: Nolit.

Jung 1998: Karl Gustav Jung, *Psihologija i alhemija*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa.

Pajin 1980: Dušan Pajin, *Filozofija Upanišada*. Beograd: Nolit.

Pajin 1982: Dušan Pajin, „O Tagorovom shvatanju umetnosti“. U: *Tagore i svet*, Dr Radoslav Josimović, prir. i red. Zrenjanin: GRO „Будућност“, 142–143.

Petrović 1970: Svetozar Petrović, „Tagore in Yugoslavia“. U: *Indian Literature*, vol. 13, no. 2, June 1970, 5–29.

Тагоре 1982: Rabindranat Tagore, „Музичко космичке варијације“, „Значење уметности“. U: *Tagore i svet*. Dr Radoslav Josimović, prir. i red. Zrenjanin: GRO „Будућност“, 47, 90–94.

Mina M. Đurić

THE SOUL OF THE MEMORIES AND THE SOUL OF THE
WORLD – VUKADINOVIĆ AND TAGORE

Summary

The paper suggests the possibility of the comparative reading of Vukadinović's poetry and prose poetry in the context of Rabindranath Tagore's literary opus, which is based on the poetic resemantization of the Indian philosophical thoughts in *The Upanishads*. The context of the comparative interpretations of two traditions could be improved through "invitation to the voyage", as the return from the urban into the internal knowledge of the primordial *Soul of the memories*, which in the unique constellation of the *Soul of the world*, forms a metapoetic *Soul of the poem*, in the literary opus of Rabindranath Tagore as well as in the creative work of Alek Vukadinović.

V

*ПОЕТИЧКИ ПРИЛОЗИ
АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА*

БЕЛЕШКЕ УЗ КЊИГУ КУЋА И ГОСТ

Песму „Кућа и гост“ овога пута издвајам зато што ми се она прва јавила у низу песама којима ми се причуо звук једне давне, тамне и далеке мелодије. И звучно и ликовно она допире са прага најдаљег сећања. Настала је сва у тамним додирима и на једном тамном исходишту имагинације, одакле мислим да се једино могу јавити овакви одједи. У песмама које је изазвала домогао сам се још звукова са истог извора.

(„Ослобођење“, 21. септ. 1968)

*

Нешто као сећање, прачаролија, првобитност.

Као да сам се вратио у неко старо доба да опет постанем млад.

*

Каква је то горка, тамна и тешка мелодија – и како лековита. Као да је од искона боравила у некој давној тами, запечаћена, па сад, ето, пробила. Ја сам то место из ког њена горка тама веје.

Кућа, гост, лампа, ноћ, ти тамни петли који однекуд зуре, све то долази однекуд, из неке тајне незнани, као из Душе сећања, и натапа ми мозак топлином, неким топлим струјама чије је зрачење благотворно.

*

Те песме, ти зраци – оне су у првом реду мелодије и боје, а ипак кроз њих струји сва моја духовна суштина, сви предмети мојих мисли, и то исказани и том самом мелодијом, и целим збивањем у песни. Песма не нуди своја значења као „робу у излогу“, него их саопштава својим имагинативним умом: сликом, мелодијом, атмосфером, наговештајем: формама вишег реда.

Песма на тај начин има више живота: она се најпре доживљава као мелодија, мелодијска целина, а одмах затим као песма-значење, песма-слика, односно праслика, архетипска ситуација, и тако даље. Другим речима, она тако постаје једна вишезначна творевина, као да има више песама у једној песни.

*

Само је једнозначност гласна.

Песма која је упила мноштво значења постала је ромор.

*

То што се значење одмах не види, што је затамњено, то само значи да је песма потпуна, да је виши ум имагинације на делу. Једном сам рекао и то бих увек могао поновити: То што се види у једној песни није та песма.

*

Песник је нужно структуриран огњиштем, родним тлом из којег је израстао, простором у којем

су хиљадама година живели његови атоми. Он је такође и Укрштај: измешан са Небом, биће трансценденције.

У нашој стваралачкој традицији постоји израз Тамни вилајет, за све оно што долази из имагинативне незнани, из највећих архетипских дубина националног бића. Тамни вилајет боје и звука, Тамни вилајет језика, Тамни вилајет смисла и значења. Колико је то до дна наше, и колико је то у самом срцу модерне епохе!

1985.

РЕЧ ПЕСНИКА

Кад се песник нађе у улози ризничара и антологичара пред сопственим делом, онда настаје једна и пријатна и деликатна ситуација. Старо поређење да се песник у овој улози осећа као родитељ међу својом децом сасвим је основано. Родитељ подједнако воли своју децу и, као право родитељско биће, не прави разлике међу њима, али и слуги и осећа сваку танчину, сваку нијансу, по којима се она међусобно разликују. Песник интимно осећа сваки звук своје песме, њене преливе и нијансе, атмосферу, боје, тактилне и визуелне тананости, њену укупност. На извештан начин, песник је у свакој својој књизи сам себи антологичар: песничка интуиција и критичко расуђивање, као спојени судови, учествују у сваком његовом стваралачком чину, и не могу се раздвојити.

У књижарама и библиотекама, у рукама најшире читалачке јавности, најмање је оних песничких избора које су сачинили сами песници. Онај који је повезан најинтимнијим нитима са оним што је створио ретко је позиван да свом творачком благу буде ризничар. Зато су самоизбори песника увек изазивали особиту пажњу и културне и читалачке јавности.

Нимало случајно свом песничком самоизбору дао сам наслов *Светли кров*, по једној од својих најдражих песама. Рођен у близини Високих Дечана, у учитељској породици у којој је црквена тра-

диција била канон, ову димензију светог примио сам и упио, како рођењем, тако и одгојем. И сáмо осећање за језик и мелодију, као чист поклон музâ, потхрањивано је, затим, како у породичном дому (где је негован култ и усмене и писане поезије), тако и у искуствима најраније младости. Велика очева библиотека, бајковити свет књига, мелемна зрачења фресака и икона у родном окружењу, црквено појање, сусрет питомине и дивљине у завичајном пејзажу, пејзажу предака, све је то испуњавало мој мозак и моју имагинацију магнетизмом, који ће се преточити у песништво. Исконска склоност ка загонетном, гномском и параболничном изражавању у поднебљу мог порекла, где се златна јабука фолклорне гране увек пресијавала попут дугиних боја, много је утицала на основне нагоне моје поезије, и њену склоност како ка језгровитом, тако и чаровитом.

Од самог почетка песничког стварања до данас нисам се поколебао у уверењу да само оно што је дубоко укоренењено у матерње може давати светске плодове. Поготово једна књижевност као што је наша, која има тако богату народну баштину и тако дубоке корене своје традиције. Златоносне мајдане и чаробне рудокопе свога неисцрпног народног блага. Као што читамо у једном златоусном писму нашег језика: „Дубоко ту у песничком тлу нашег језика (ван кога се не може учинити ниједан крилати корак у поезији) леже, често запретани под маховином заборавља, извори наших великих, прошлих и будућих, песничких токова... Ми можемо само да се поносимо поетским благом свога народа, јер не

морамо лутати по свету.“ И, заиста, за будућност српске поезије и творачке речи нашег поднебља не треба бринути, све док је тако дубоких корена нашег духовног и језичког памћења, неисцрпног блага наших народних ризница, као и „нашег чаробног језика“.

Као песник језика и језичке мелодије, непосредно сам, својим стварањем, искусио да језик „зна“, односно меморише знања старија од знања свих нас, од сваког појединачног искуства.

У њему као да је записан, и заувек сачуван, сâм искон онога што смо били, што јесмо и што ћемо бити. Зато ми је од свих књижевних признања која сам добио најдраже и најсветије оно слово узнесења којим ми је саопштено да ми се „Жичка христовуља“ додељује за „духовну лирику испевану на пређи древних сазвучја српског језика“. Веће и узвишеније признање један национални песник не може пожелети.

Сваки песник уноси у своју поезију одређени свет значења, до којег му је особито стало. Али читалац има право да песму доживљава на свој начин, да и сам међу песмама одабира и драгуљари. На тај начин се читалац и сам стваралачки укључује у живот дела. У овај самоантологијски избор, *Свети кров*, унео сам искључиво оне песме које су имале и високо књижевно признање, и изузетан читалачки пријем. Ово је, наравно, један од могућих избора моје поезије, из које се могу правити и другачији, и знатно шири избори. Али један овакав избор, који је, како бих рекао, прављен за читаочеву душу, избор је, пре свега, по мери душе и имагинације.

Јануар 2002.

УМЉЕ И ЗАУМЉЕ

„Бог ти даје први стих, а на теби је да наста-виш даље“, говорио је Пол Валери. Песник „подневног сунца“, „златног поднева“, картезијанске светлости у бићу, чувен по интелигенцији, музикалној али не и понорној, рекао је имагинацији: Не! И, заиста, није ли „Млада Парка“ само један пожар картезијанског сунца у историји француске културе. Сјај и беду картезијанског логоса најбоље је уочио француски математичар и филозоф Гастон Башлар, који је у свом касном животном добу открио имагинацију као „врх природе“, а остатак свог живота посветио изучавању фасцинантних лепота песничке речи. Откривши божанско у стварима и „божанску компоненту“ у природи, Башлар се никад више није вратио логосу науке.

Индикација је првога реда, која ће у времену које долази тек добијати у значају, да је Башлар у откривању песничке магије мирно прошао поред Валерија, а задржао се на једном другом модерном француском песнику, песнику словенског порекла, Оскару Милошу. И заиста, кад отворимо златну књигу француске модерне поезије, лако ћемо уочити два опозитна песничка универзума: један картезијански и логоцентричан, који оличава Валери; и други, ониричан и поноран, који оличава Оскар Милош.

Слично опозиту ова два песника у француској лирици, на стаблу светске културе јасно се уочава

опозиција две оштро супротстављене духовности: једне западњачке, рационалне и логоцентричне; и друге, словенске, ирационалне и богоцентричне. Оно што је (дух логике и науке), немилосрдни дух рација за биће Запада, то је „божанска компонента“ у словенско-византијском универзуму.

Дах светог и ониричког, „директна онтологија“, божанска тенденција ствари и појава уткана је у срж нашег српско-византијског бића, као наша небеска тапија. По њој се препознајемо, кроз њу илуминирамо у светској ноћи. И као што наспрам Логоса стоји Понор, тако наспрам музикалне интелигенције стоји музикална имагинација. И као што музикализовани ум допире из острашћених регија свести, тако мелодијска имагинација долази из краја без имена, заумног хармонијума и метафизичких сфера, којима се границе не назире.

У нашој стваралачкој традицији постоји израз Тамни вилајет, који уједињује бројне архетипове, и у чијим непојамним дубинама благује драго камење неба и земље. Тамни вилајет боје и звука, Тамни вилајет језика, Тамни вилајет смисла и значења. Питамо се који је то свет у којем архетипови круже, они из ванземних сфера, и ови земни, а опет небесни, тамновилајетски. Као укрштени знаци неког светог писма, које је Бог тестаментирао за изабране... „Нирвана“, „Можда спава“, „Утопљене душе“... „Међу јавом и мед сном“, „Фрула“, „Утва златокрила“, „Тренутак сунцокрета“... јесу ли то јединице светих простора, монаде божје промисли, звуци и зраци из Елизијума... врхови природе.

Врхови природе положени у златни музеј светског песништва.

Пол Валери, као ни пре њега Хегел, није ни слутио да ће крај XX века протећи опет у знаку Божанства, и то оног које не припада ни природи, ни XIX веку, већ које као наша бесмртна суштина господари и светом и сваким временом. У свим врхунским делима српске културе, која су њена висина и њено небо, видимо, као по мери божје визије, присуство ове духовне и стваралачке промисли. А песник под чијим смо се крилом овде окупили и који нас сада гледа, бесмртнији него икада, склопио је први, и једном за свагда, завет српске културе са Небом. Хвала најболнијем од свих метафизичара, небеском магу, чеду Елизијума, на најсветијем од свих тестамената – тестаменту Божанском!

Беседа на завршној свечаности *Дисовој пролећа*,
у Чачку, 21. маја 1992.

УКРШТАЈ КАО СУДБИНА

Још је претеча српског симболизма Лаза Костић наслутио да је поезија „укрштај“ супротних сила у бићу, „борба непрестана“ хармоније и дисхармоније, и вечни крст распећа најсупротнијих тензија у духовним и стваралачким понорима људске природе. Тако је симболистичко јеванђеље „укрштаја“ започело свој живот у просторима српске националне лирике. Читавих пола века чекало се да се ово јеванђеље настави. А онда се одједном, без најаве, као по мери божје визије, појавио песнички геније да ово јеванђеље испуни. Тај се песник звао Бранко Миљковић. Миљковић је унео понор у „укрштај“, трагичан залет без узмака, певајући сваку своју песму као лабудову, и не допуштајући ниједног тренутка да се његов песнички импулс објективизира. Картезијанци, француски симболисти, песници „подневног сунца“, као што знамо, посегли су да „укрштај“ објективизирају, не дотакавши његов понор.

Али нама, српским песницима, као да је једино суђено, једино задато Поноћно сунце, црно сунце песничке имагинације, које каткада и сажиже. Тужан је био, и узалудан, Винаверов покушај да лансира језичке молекуле у „сунчану“ орбиту; стих му се увек враћао тами, у тешким и муклим јековима. Стари алхемијски сан, као и сан највећих картезијанаца, да се интелигенцијом може сузбити, ако не и сасвим обуздати патња, остаје за српске песнике и српску поезију само сан. Сунце ноћно и поноћно, сунце свих тама и свих понора наше словенско-византијске духовности, увек нас чека на крају сваке пустоловине.

Мало је у српским песничким просторима објективизације, тихе воде рација, самртне белине „логоса“. Србија ни географски као да није пристала на мирнију судбину. Остала је на Крсту, и његовом Распећу. А „укрштај“ и јесте Крст и Распеће, „крв помешана са светлошћу“. Још је српски Мојсије, Свети Сава, то добро знао, и у свом јеванђељу записао: „Србија је Исток на Западу, а Запад на Истоку“. Чардак ни на небу ни на земљи, ни на Северу ни на Југу, Запад Истока и Исток Запада. „Кућа на друму“ вибрантних „укрштаја“, изукрштаних путева, испреплетаних тензија, то је кућа српског националног бића.

Све је то тамним песничким чулом слутио, а тамном слутњом опевао песник „Ариљског анђела“ и „Утве златокриле“. Класицист и симболист у „Ариљском анђелу“, стихом импрегнираним и опточеним „златом“, Бранко Миљковић је „Утвом златокрилом“ пробио „звучни зид“ симболизма и нашао се у самом срцу Тамног вилајета. Оном златном и златоносном мајдану српске песничке имагинације, у чијој бајној и чаровитој тами просијава драго камење имагинације и духа. Божје семе небеске ризнице. Благо умља и заумља, које се не може више ни са чим разменити, јер се за њега више ништа њему слично не може добити.

Радује ме да је жири за доделу награде својим критичким чулом већ видео *Ружу језика* у том Зачараном пределу. Именом које ова награда носи, целом атмосфером која око ње влада, свим сигналинама симпатије и ведрине којима је у јавности примљена, ја данас имам све разлоге да се осећам метафизички, и изузетно почашћен. Хвала вам.

Реч на додели награде *Бранко Миљковић*,
у Нишу 19. марта 1993.

ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈЕ И МЕТАФИЗИКЕ

Природа и историја биле су различито да-режљиве како према географији овог поднебља, тако и према народу који је у њој засновао своје постојање. Што је природа, најчешће пуном шаком, давала, то је историја немилостиво узимала. Као што нема ниједног метра ове наше јадне земље који није долина плача, тако нема ни једног јединог дана који није позориште патње, позорница метежа и побрканих рачуна историје, чије је зло дежурало. Историја је била, заиста, сурова у својој доследности: чим би страни завојевач за кратко скинуо чизму са нашег врата, домаћи би често похитао да на исто место притисне стену. Имало смо, тако, Турке, али и Милоша Обреновића; па затим, опет, „обреновиће“, све новије и новије. Српски народ је из историје бежао у аисторију, у бајке, у Небеско царство. Од снова и визија стварао је своје Небо, а на њему исписивао Таблице, своје свете законе Истине и Лепоте, своје моралне и цивилизацијске идеје, које су га сачувале до данас.

Тешко је наћи народ који је у целом свом мукотрпном постојању тако судбински живео у два паралелна света, историјском и аисторијском. У целом средњем веку имамо овај укрштај као парадигму, ово умирање у историји а васкрсавање ван ње, у „небесима“, у песмама и бајкама ванземалских светова. И духовно песништво српскога народа одражава овај мученички крст, ово непре-

кидно распеће, па историјско и аисторијско, духовно и световно, допиру до нас кроз најболније спојеве: плач и молитву, мисао и јецај, скрушеност пред вратима неба, али и рађање над изгубљеном слободом и унесрећеном домовином, над рушевинама најдивније цивилизације коју је јужна Европа у средњем веку имала. Овај укрштај, рођен у тами наше историјске судбине, као да је постао правило за српску књижевност. Историја је хтела да он буде најсимболичније верификован управо код нашег великог нововековног песника, Његоша. Као у народној песми, као она два крила која не могу „једно без другог“, тако небесна, метафизичка *Луца* стоји поред *Горскої вијенца*, огрезлог у овоземаљски свет и историју. Парадигма за нашу поезију – песник између „славуја“ и „змаја“ или боље речено, песник са славујем и змајем у себи, као Љубомир Симовић, кога видимо како са оба ова крила, оба висинска, узлеће и траје у нашем песништву. Симовић, песник *Словенских елеџија*, али и Симовић, са љутим змајевским жаром у *Источницима*.

На овом јадном, земљотресном тлу, где су невоље и неправде увек биле код своје куће, ствараоцу, значајном човеку, писцу и интелектуалцу, јавној личности, тешко је било искључити се из историје и историјске судбине свога народа, историје свога језика и матерњег поднебља. Српски песници су или чували језик и матерњу мелодију, те националне светиње првога реда, трагајући за исконом народне душе и националном формулом певања, или су се хватали у коштац са злом историјском и националном судбином, тим великим темама српске књижев-

ности. Видимо, опет, како и сама историја укршта два крила, језичко-имагинативно и национално-историјско. Света су нам оба ова крила, и опет, као у народној песми, не могу једно без другог.

Не видим како би се писац, као дежурна свест и савест свога времена и свога народа, како би се могао искључити из историје зла свога доба. Метафизичари, утописти, који пред својим духовним очима непрекидно имају божанске узоре, увек су и увек ће заоштравати своју оптику према стварности. Песник који има осећање надживота, који непрекидно у души осећа искон света, увек ће у овом свету и животу, овде доле, осећати светски мрак, историју зла и бешчашћа, лудницу и тамницу у исти мах. Трагично осећање света само је друга страна песниковог осећања надживота. Кад би у овом свету постојало само метафизичко зло – смрт и пролазност, коначно и кобно настајање свега до чега нам је у овом животу стало, јад и таштина света, вечно роварење вечних људских зала у нама и око нас – било би напретек мотива за наше перманентно незадовољство и немали унутрашњи мрак. А шта да кажемо онда о Додатном злу, злу које непрекидно у овај свет уносе политички и идеолошки терор, нељудско насиље власти. Њим је историја зла, заиста, бескрајно обогаћена.

Налазимо се пред лицем најактуелнијих питања о улози писца у времену, питања о ангажману и дезангажману, говору и ћутању. Најприродније би било схватање да сваки писац ствара према својој вокацији (будући да једино тако може дати стварни допринос књижевности), али је сваки прави писац,

писац који заслужује да се назове тим именом, дужан да узме учешћа у стварима од јавног интереса. Није писац свилопреља која тихо и спокојно преде и тка у својој свилоној постељи. На танак лед такве „метафизике“ писац на крају 20. века не би смео да се насуче. Било је и увек ће бити покушаја да се висинско у човеку претвори у хоризонталу, и да се ропски и азијатски кетман протури као приручник лепог васпитања за писце и интелектуалце. Београдски писци су то, као што је познато, најодлучније одбацили. Писац мора и данас, и управо данас, када је зло у експанзији, сачувати своју душу и своју везаност за људски род. Писац насушан и жив, свест и савест свога народа, писац који своје висинске енергије упућује тамо где су изостале, писац увек једнак себи и истрајан у својој неравноправној борби са злом, писац који не сме ни умрети док зло постоји!

Очигледно је да је свет данас, за савременог човека, „постао више мора него нада“. Тим је драгоцене трагање за сваком тачком отпора таквом злу. У друштвима у којима идеологију нема ко да критикује, будући да је „краљица“ једном заувек донела суд о својој „лепоти“, у таквим друштвима улога писца и интелектуалца знатно се усложњава. Свако ћутање писца у таквим друштвима само умножава поразе, само шири и поспешује ону пустињу која убрзо и немилосрдно долази.

Сигурно је да постоји један остатак атавизма, један нагомилани страх, који је у односима интелигенције и власти наслеђен. Али писац с краја двадесетог века мора бити свестан да живи у једној от-

вореној цивилизацији, а не у паланкама затворених друштава. Свет више не подноси паланке ни њихове примитивне и поробљивачке идеологије. Уосталом, све идеологије које су од својих грађана захтевале сервилност и послушност, које су их васпитавале да ћуте као рибе у конзерви, убрзо су им суспендовале сва људска права, па и право на живот. На срећу, није свуда тако. Постоји још увек европска и светска традиција демократије и цивилизације, она традиција која нас је као луча одржања водила кроз векове. Када је недавно председник једне европске и цивилизоване земље поново победио на изборима, прво што је изјавио за јавност било је да неће радити на „унапређењу доктрине“, него на унапређењу својих грађана. Тако говори модерни, просвећени владар. Бајна „краљица“, господарица живота, која од јутра до мрака слави своје жезло и своју доктрину, на ту свету обавезу је заборавила. Као она Бела Индијанка, која је, у дубокој амнезији, заборавила свет.

Кад светски поредак бива нарушен, говорио је Хајзенберг, постоји „тенденција“, подједнако божанска и људска, да се он поново успостави. Дужност је сваког човека да у том великом послу учествује. Колика је дужност писца, како пред судом историје, тако и пред императивима цивилизације – можемо сами да закључимо.

1989.

ТРАГАЊЕ ЗА ИЗГУБЉЕНОМ ХАРМОНИЈОМ

1. Први задатак српског националног бића данас, по мом осећању, јесте да успостави и изгубљену хармонију између националног и цивилизацијског у себи. Питање изгубљене хармоније, коју је Србија у својој мучној историји и досезала и успостављала, данас је најургентније питање које она као европска држава мора решавати. То је истовремено питање односа националног и светског, питање односа српског национа према светском духу, према коме је Србија у свом златном добу имала хармоничан однос. Србија као затворена паланка, или Србија као једна отворена цивилизација – не сме данас да буде дилема ниједног разумног Србина.

Тежња за националним идентитетом и опредељење за политичку демократију нису били антагонизми кроз српску историју. Овај антагонизам је паклени изум наше најновије политичке историје, настао у орвеловској лабораторији. Теза по којој се истовремено не може бити и демократа и Србин, јер, наводно, чим једном „сване“ другом аутоматски „смркне“ (теза о два узајамна гробара која не могу истовремено бити и у истом свету постојати), прави је мајдан за језуитске манипулације. А то је најпакленији покушај да се српско стабло искриви и деформише. Србија је увек ратовала против светског зла, у свим ратовима Света са светским злом била је на правој страни, увек на страни Света и Светског поретка, а против варварских офанзива.

Кад год је кроз своју мучну историју успевала да изрони у светлост слободе, хтела је да се уклопи у светски правни и демократски поредак. А кад је, коначно, у двадесетом столећу, после вишевековног пакла, изронила у сунчану чистину, дочекао ју је нови апокалиптични јахач, помрачени комунистички батинаш, који ју је просто самлео и бацио поново у окове, одузевши јој и оно што је у тим мучним вековима сачувала. Зато је Србија мученица; свет ће морати и кад-тада да то упише црвеним словима у свој календар. Она је мученица и данас кад се управо са њеним светињама језуитски манипулише. Национално незасићена, жељна свога народа и својих матичних територија, тренутно најокупиранија и најзаstraшенија земља на Балкану, и у Европи, она је погодна мета за манипулације, права изабраница језуита. Комунисти заиста имају најскупљег таоца, чија се вредност не може измерити, таоца пред којима застаје дах. Тај је талац: српски народ и његов национални интерес. Ако хоћете демократију, знајте шта је на другом тасу ваге: тај талац пред којим застаје дах. То је најдубљи разлог, и у томе је садржана тајна, што се, и поред генералних промена у Источној Европи, Србија готово оглушила о нови демократски поредак.

2. Србија мора да трага за хармонијом, односно да тежи да поново успостави хармонију на свом духовном стаблу. Духовни корени српског националног бића су добро поринути. У великим дубинама наше словенско-византијске цивилизације, у њеним архетипским матрицама, поринути су корени српског духовног и стваралачког бића.

Ми смо данас заборавили филозофске и имагина- тивне изворе наше мисли, способност за имагина- тивне изворе наше мисли, способност за имагина- тивно удубљивање и филозофску спекулацију, као основне особине те мисли и тог духа на њиховим изворима. Светосавска дубина и благод, корени духовни и мистични српског духовног бића, заго- нетна и тамна потка наше душе, као и наше, срп- ско-византијске стваралачке имагинације, њен у основи филозофски нагон, ми смо данас потисну- ли као нешто нама страна. Познат је отпор на који су, у прошлом и у овом столећу, готово по правилу наилазили светски врхови наше књижевности; а поз- знато је наше традиционално потискивање средњо- вековне духовне баштине – што је речит документ.

Треба ли овог пута указивати, а на то сам већ у више наврата имао прилике да укажем, да српска стваралачка традиција има два крила: историјско и аисторијско, земаљско и небеско. Потребна су нам оба крила да бисмо летели, па не можемо летети без једног, и то оног духовног и небеског. Наша но- вија духовна и културна тенденција као да показује да бисмо ми радо ушли у ризик да летимо управо без овог другог крила.

Сигурно да постоји добар број разлога, много тамних места у нашој историји, која су просто дик- тирала наш прагматизам, налог референцијалности у нашој култури и уметности, наше окретање пре физици историје него метафизици имагинације и духовности. Али то није, нити сме бити алиби за ду- ховно самокастрирање, за одсецање читавог једног крила на српском духовном стаблу. Изазови ства- ралачке имагинације и филозофске рефлексije,

стваралачки рафинман и духовност, имагинативни узлети и замаси вишег реда, на нашој јединственој српско-византијској основи, завештање су нашег стваралачког и духовног бића, чији смо велики дужници. Зар нас на то не опомиње и надземаљски сјај наших фресака и икона, који нас из дубина наше древне цивилизације надземаљски обасјава?

3. На крају, не знам која је сврха разговора у време кад се на европском тлу, на наше очи, формира једна нова фашистичка формација, која себе зове државом. Фолклор помраченог ума опет улази у свет на велика врата националног интереса. И тако улазимо у свет ентропије и апсурда! Као да национални интерес једног народа није ограничен националним интересом другог и других народа. А шта тек ако национални интерес једног народа угрожава и сам животни опстанак другог? Где је ту онда основни цивилизацијски интерес, на који се тако издашно позивамо?

Зла срећа српског народа да живи на раскомаданим територијама и у различитим поднебљима обавезује савремене ксенофобе на цивилизацијско размишљање. Јер цивилизацијски интерес, који је шири од националног, обавезује их да обуздају свој убилачки фолклор. Поготово, фолклор помраченог ума, букнуо на овом простору 1941. године, пред којим црвени историја.

Изгледа да је двадесети век обележен ритмом смењивања негативних енергија. Тоталитарни режими смењују се у концентричним круговима. Имали смо класни геноцид, у најцрњој бољшевичкој варијанти; нови геноцидни круг, на расној

основи, у варијанти помраченог фирера, доврхуниле су својим злоделима усташе. Затим је Источно црно царство, у свом идеолошком лудилу, држало више од половине човечанства у концентрационом логору. И сад на крају века, кад се свет нада да коначно почине од зла, Балкан се, овде и сада, готово у галопу претвара у лудницу.

Пред нама данас искрсава читав низ ургентних питања. Од питања како изаћи из пакленог окружења у који нас је увукао титоизам, до питања борбе за социјални и егзистенцијални опстанак. Али једно питање, уколико нам је стало до опстанка у савременој цивилизацији, чини се да је судбинско. За Србију ово питање гласи: како коначно успоставити политичку демократију, како већ једном архивирати бункер једне пропале идеологије, и тако уклонити последњу препреку за повратак у Европу, тамо где је Србији место и где је одувек била. А то је колико питање првог реда за Србију, толико и светски процес, који се нити може, нити сме зауставити.

На Филозофско-књижевној школи
у Крушевцу, 1994.

ПРЕД ЈЕДНИМ ПРИЗОРОМ

Једном приликом, крећући се од Теразија према Славији, видео сам у једном излогу призор који ме је просто приковао, а који је био прави мали модел онога што је био мој доживљај имагинације. Била је то једна посуда од финог стакла, елипсастог облика, у којој је нека густа течност непрекидно кружила, и у том непрекидном кружном току (чији је извор и покретач био невидљив) непрекидно илуминирала и опализирала у најраскошнијем спектру пригушених и патинизираних боја, у мноштву чудесних кругова, од све самих претакања и преливања. Боје су се сваког трена смењивале, опализирале: од ултраљубичасте, затворене, пригушено тамне, до исто тако пригушене, затамњене плавозелене, кандиласте, па до благо засенчених, патинизираних боја старог злата, – све у истој атмосфери. Непрекидна исијавања, непрекидно смењивање боја и облика, а исто биће, иста ентелехија.

Био је то неограничени, неисказиви ток бескраја, онај „шаролики свет новоплатоновске филозофије“ у непрекидном кружењу, у најспиритуалнијим разменама флуида и наговештаја, у вечном току.

Одмах сам се сетио пригушеног спектра своје поезије, пригушено љубичастих, затамњених боја *Поноћних царовања*, „Коловрата“, „Пејзажа куће“, „Лампе и ноћи“, које су се мешале са бојама старог злата, као у песмама „Ружа језика“, „Слово Григо-

рија Дијака“ (и читавог низа песама из књига *Кућа и ѿсѣи* и *Ружа језика*) – преко затамњених плаво-кандиластих боја из *Трајом ѿлена* („Ловчев сан“, „Вечна слика“, и др.), до загаситих сивотамних зрачења „Куће најтиших слика“.

Своје песме сам увек видео као боје и мелодије (или боје-мелодије), као зрачне монаде, иза којих увек стоји једна иста срж духовног јаства, која управо кроз њих, те боје-мелодије, њихова исијавања, показује своја бројна лица, себе саму, неисцрпне облике своје истости, своју бит и ентелехију. Сведочећи увек један исти, отворени бескрај, као неограниченост и „неисцрпност битка у нама“.

ИЗ ПОЕТИЧКОГ ДНЕВНИКА

1.

Још од најранијег детињства моја склоност ка мелодијском начину изражавања водила ме је ка неким необичним сазнањима. Веома рано сам осетио да поједини искази-звучи воде ка неким много дубљим стварностима од оних које познаје обични, фигуративни исказ. Изговарајући једну исту мисао, ова два исказа не говоре исто. Имао сам утисак, који се временом потврдио, да обични говорни исказ говори „о“ нечему, а специфични звучни исказ, као да долази из неког другог света, показује саму ту ствар. Другим речима, то „нешто“ показује се у самом свом суштаству, тј. стиче онтолошки доказ.

1а

Много година касније, када је ова урођена склоност почела давати тон мом песништву, отварали су ми се, један по један, нови простори сазнања. Они су извирали из мог путовања кроз језик, из мојих понирања у његове нутрине, кроз које су ми се разастирали нови сазнајни и стваралачки светови, онтолошке, космолошке и есхатолошке природе, до којих не бих могао доћи ни на један други начин. Ове специфичне околности су ми омогућиле да изражавам интелектуалне и апстрактне идеје свога доба, као и да уроним у она збивања, о којима говоре моје најновије књиге.

Ова од самог рођења надосетљивост за језик и мелодију, и њихове ултрапросторе, отварала ми је вид према апсолутној стварности, и њеним бројним аспектима, што је најдубље искуство мога песништва, и што показује Скала на којој се оно развија. Између осталих, два необична искуства: „бело на белом“ (*Далеки укућани*), и „црно на црном“ (добар део *Укршћених знака* и *Тамни шâм*), затим скала иде преко ефеката поунутрашњења звука, тј. бога језика, као и читавог низа језикотворних ефеката који су иманентни део моје поезије, а на које критика непрекидно указује.

Ако постоји нешто што Скала оповргава, то је коначност, па се питање бића и постојања, као и целокупног устројства универзума, у кључу мога песничког искуства непрекидно указује као бездан отвореног бескраја, односно Отворено дело Бога, чије се границе нигде не назире, и у којем су тајанство, неизрецивост и недокучивост – једино до чега допиремо.

2.

Свет и постојање су пуни бесконачног смисла, и истовремено: бесконачног бесмисла. Пуни су бесконачног бесмисла зато што је тај бесконачни смисао осуђен на смрт и пропадање. Песимизам и нихилизам су израз, лице бесконачне божје туге.

Свет је добио смисао кад је прво биће заживело; свет је изгубио смисао кад је прво биће умрло.

3.

Путујући кроз језик и његове архе, његове давнине и тамнине, путовао сам и кроз време најмлађег часа, а у једном тренутку ова времена као да су постала једно. Одједном сам чуо страшне гласове, и сав се најежио. Језик се тада окренуо мени, и рекао: „А сад погледај око себе“. И, гле, заиста: оно што сам чуо у њему, видео сам свуда око себе.

За

Али је зато ту *Ружа језика*, велики божји град који се гради у језику, свет изван добра и зла, „Даљина пуна срећних слика“ (како то пише у песми „Кућни завет“), уметност као „превладано незнађе“, здање творачког постојања, које подиже Песник.

А реч о песми као „превладаном незнађу“ узносе завршни стихови „Кућног реза“:

Пореч била реч ти Крила

Крилу вечног

Ништавила

ПОЕТИЧКИ ФРАГМЕНТИ

Постмалармеовска епоха у поезији развијала се у духу дијалога између ноетичког и поетичког, исто је на линији даљег развоја ових односа довело до дијалога културе и природе.

*

У просторима поезије има много тога што песма искаже сопственим језиком, али се теоријско-поетички не може рационализовати.

*

Песник није више само пасивни медијум који чека да му се Муза јави да дословно пренесе њен диктат, како су то схватали романтичари, него активни стваралачки чинилац који, обузет божанским импулсом, активно узвраћа својом творачком снагом.

*

Језичко-мелодијски дар и дар за језикотворство су урођени и рађају се са песником, тј. пренаталне су природе.

Они откривају предачко-архетипску потку сваког песника и чувари су предачког наслеђа.

*

Настојао сам да створим један модерно заснован песнички еп, кроз кратке лирске форме, о чему

сведочи цела композиција књига и песама, од књиге *Кућа и јоси*, до *Песничкој ашељеа*.

Наша модерна критика, особитог дара и кôва, препознала је ово моје усмерење, о чему је исцрпно и убедљиво писала.

*

Песма која то јесте, треба у принципу да испуњава три услова: 1) да извире из најдубљих слојева једног индивидуалног посебства, 2) да избија из најдубљих архетипских фондова националне имажинације, и 3) да се из тих дубинских слојева и матрица спаја са универзалијама.

*

Песма у митско-бајковитом сазвучју није песма која опева митолошку грађу, готове песме и мотиве, изворе дескрипције. То је песма која је натопљена атмосфером бајке, мита, густе архетипске слике, која зари и зрачи мелодијом родног тла, а свим осталим елементима укључује се у универзалије.

2013.

МАЛИ РЕЧНИК ФРАГМЕНАТА (изводи из разговора)

1.

Сопствено песничко здање указује ми се у виду двојног сунца: на једној страни потпуно осамостаљено језикотворно здање (језичко-мелодијско плетиво), а дубље у позадини „сунце“ другог здања, које га у стопу прати, значењска грађевина, дубинска истост првог света. Потпуни негатив класичној перцепцији песништва, где су позиције управо обратне.

2.

Врло стара и врло модерна линија српске поезије (најстарија, свакако, једна од најмодернијих, такође), и сама је у себи врло разуђена. Заједничко јој је то да комуницира са дубоким архетипским слојевима националног бића, његовим језичким и имагинативним матрицама. Парадоксално је, али само на први поглед, да је ова дубоко национална жица српског песништва, истовремено и дубоко светска, његова светска линија.

3.

Једном је речено да се човек не приближава истини ходајући простором. То савршено одговара мом езотеризму, мојој филозофији *унутрашњеј њосиојања*. Ја не спадам у писце који освајају површину и са лакоћом клизе по омотачу спољашњег

света. Ја засецам према дубини, дубим свој каменолом, као свој лични тамни вилајет, испуњен унутрашњом светлошћу...

4.

Пишући своје књиге као епове, и удубљујући се у свој имагинативни свет, скидајући љуштуру по љуштуру са света привида, наишао сам на „даљински“ простор, који ми се указао као метасвет у односу на свет привида. Продор у даљинску сферу ствари и појава, у њихове ултраструктуре, то је за мене било ово откриће.

А кад би скривени импулс имагинације *Далеких укућана* проговорио, и осврнуо се на своје дело, једна његова рационализација стваралачког чина била би: „Зауставио сам стваралачки чин, као на успореном филму, а сам стваралачки процес, силе протока тога процеса, ставио у средиште песме... Тако сам дошао до стихова као крајње редукованих суштина, белина и чистина, који зраче једино белином, као снежнобели онтолошки докази на рубовима духовног свемира“.

5.

Црно-црни онтолошки докази чекали су ме на једном другом рубу свемира. Потпуно издавајње црне боје и звука зла открили су ми ХХ век. Велики део књиге *Укршћени знаци* и у целини *Тамни шâм*, сушта су објава „црног на црном“, које је и апокалиптичка и онтологија, истовремено.

Кад своју поезију погледам у целини, од књиге *Кућа и ѿсѝ* па све до песама које данас објављујем,

осећам се као пред оним излогом на који сам, једног врелог јулског дана, изненада наишао, а у којем је „шаролики свет“ онтолошких доказа непрекидно кружио, кружио и кружио...

6.

У природи је мог песничког нагона да од позитива прави негатив, да ирационализује. Јасноћа, гласност, отворени искази, буквална значења, за мене су исувише на површини. Моја енергија их превазилази.

7.

Наспрам тренутачног и варљивогa стоји ентелехија, а наспрам импресионизма: епифанија.

8.

„Ружа језика“ и јесте једна врста Песме над песмама, језички апсолут, суштаство језика. Истовременост бића и језика. Истост.

Као што алхемија тежи филозофском камену, тако језичка имагинација од праискона тежи *Ружи језика*. *Ружа језика* је метафора за онај највиши сусрет језика и значења, који биће и језик сањају од праискона. Ја сам, у магновењу, спонтано, именован тај нагон „ружом језика“, и мислим да је он сада именован. Рекао сам, то је један нагон онтолошке традиције песничког стварања. Осећа се кроз Упанишаде, Елејску филозофију бића, кроз алхемијску традицију, а затим се развија на водећем крилу модерне светске поезије, у малармеанској традицији, и то углавном на француском и шпанском подручју.

Хоћу да кажем, кад смо већ ту, да је управо српско крило светског песништва, са својим специфичним „тамним вилајетом“, садржавало потенцијалност „руже језика“. Али од ње, у нашој језикотворној традицији, у којој иначе затичемо високо песништво, ни у једном периоду нема ни трага, зато што у њој, осим делимичних изузетака, влада натурална изворност, а нема интелектуалне и онтолошке традиције певања, нити уклапања у њене европске и светске токове.

Свакоме ствараоцу, који то јесте, Бог додељује одређену деоницу, која је само његова, па је ову деоницу „руже језика“, која се по сили сопствених закона, барокно развија, у облику фуге, односно језичко-звучне полиморфије, у апсолутном складу са законима „двојног сунца“ (на шта опет указујем) – доделио мени.

ВЕНАЦ НЕИЗМЕРНЕ ЧАСТИ

Кад неко прима венац тако велике части и највише стваралачке верификације, данас и овде, данас у ове свете дане, и овде, у граду великог Дучића – а прима тај венац од стране најизврснијих духова које данас има српска култура – онда се, заиста, морам признати, тешко долази до речи. Осећам да у свему томе, свему што се овим поводом збива, има неке несумњиве промисли. Готово на све „Дучићеве песничке вечери“ долазио сам редовно, знатно пре него сам добио Дучићево знамење, а само образложење ове високе почести, кад сам је примио, од стране Жирија било је једно од највећих признања за које моја поезија зна.

Чини се као да нема стопе у Требињу која не носи неко знамење. Библијско и медитеранско окружење целог требињског простора, пејзажи који се купају у светлости, сунце које као да изнад Требиња никад не залази, знаменитости пред којима застаје дах, – само су мали део траке утисака којима бива дариван, бива опчињен сваки посетилац. А заједнички именитељ свих утисака јесте – Поезија, дах песничке речи на сваком кораку, Дучићев дах на тапа цео простор песничке речи српског језика и српског народа. Леотар, Ловћен, Бранковина, Стражилово, Света Жича, овај венац од сâмих висина, прво је што доживи путник-намерник кад погледа у требињско небо.

„Бог и Српство“, исписао је на својој животној и стваралачкој застави песник и дух који је обишао

сав свет. И други велики српски песник, пореклом са истих „горâ“, Иван В. Лалић обишао је сав свет најразуђенијих знања и лектира, а остао до краја српски и свој, исписао бројне песме у славу српских светиња, а своје завештајно дело испевао као велику молитву Пресветој Богородици. Да поменем само део њих, а ово правило важи готово за све наше репрезентативне песнике.

Српски песник треба да чини све што чине европски песници, само то треба да се прими на српски језик – говорили су и говоре Велики оци наше модерне књижевнокритичке мисли. Без матичних оригинала, без српског звука и језика, без родног и матерњег, српска поезија не може да постоји.

Без предачког и коренског, без дубоких матрица матичне имагинације, не могу се досећи светски врхови. У песничком стваралаштву нема есперанта, нема екстремизма глобалног и глобалистичког, о коме данас често слушамо из уста наше технолошке цивилизације.

Данас, у време девастације свега висинског, сваке уметности високог реда, у време митова пепарачког популизма и култа „лаке читљивости“, које диктирају разне старлете, кад нашу јавну сцену обележавају терзије и трговци, какве је Спаситељ истерао из Храма – у то време видимо златну стазу успона наше културе, која прославља књижевност. Ови скупови, које организују најважнији арбитри наше модерне критичке мисли, управо њу, Поезију, која је данас највише понижена, подижу на највиши пиједестал. Духови који то чине враћају у свет „средишњи поредак“, сведоче да су Вредности Светиње, и да најбољи међу најбољима те светиње чувају.

Дуго је српска књижевност чекала Велику критику, а она је, кад је коначно дошла, својим критичким генијем све претворила у поезију. Указујући да је управо поезија у највећем делу српске књижевности оно што је у њој најбоље, и да јој предстоји дуго време трајања, и дуго време наше и критичке и читалачке љубави према њој. Насупрот лажним митовима меркантилизма и бездуховља, она је указала да је управо песништво оно што је у свету најдрагоценије, онај башларовски „врх природе“, највреднија и најсложенија творевина људског духа, достојна највеће пажње.

Ми смо у XX веку имали два Златна века модерне српске поезије. Велика критичка формација, састављена од најјачих имена наше модерне књижевне историје и нове науке о књижевности, а која је преузела да истражи парадигме оба та периода тог нашег века, и сама је један од златних врхунца велике српске књижевности. Својом појавом и својим критеријумима, својим надасве високим мерилима, она је показала да је српска култура сигурно мерило вредности, далеко од идеолошког насиља и ниских фреквенција духа, које су у српској критици често биле правило. Таквом снагом, Духом моћне врсте, увела је српску књижевност у светске координате, тамо где јој је, заједно са њом, и место.

Захваљујем се знаменитом Требињу, под чијим се драгим окриљем ови дани одржавају, хвала свим учесницима Скупа, а особито Великој српској критици – која данас даје тон српској књижевности – хвала јој на овом светом часу, којим сам удостојен.

Беседа на Благовести, у Требињу 2013.

ИНДЕКС ИМЕНА

- Абрамс, Мејер Хауард (Meyer (Mike) Howard Abrams) 92
Аврамовић, Марко 259–280
Агамбен, Ђорџо (Giorgio Agamben) 111, 125, 130, 132
Агостин из Анконе (Augustinus Triumphus) 205
Ајдачић, Дејан 393, 397
Алтисер, Луј (Louis Althusser) 105
Анаксимен (Αναξίμενης) 434
Андрић, Иво 14, 142
Аноша, Енрико (Enrico Annoscia) 235, 255
Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire) 120, 124
Аранитовић, Добрило 87
Арнхајм, Рудолф (Rudolf Arnheim) 235, 236, 238, 241,
242, 244, 255
Аћимовић Ивков, Милета 195, 213, 322, 328
- Бабић, Драган С. В. 256
Бажбурин, Алберт Кашфилович (Альберт Кашфилович
Байбурин) 337, 354
Барт, Ролан (Roland Gérard Barthes) 423, 427
Баура, Сесил Морис (Cecil Maurice Bowra) 46, 409, 427
Бахтин, Михаил Михайлович (Михаил Михайлович Бах-
тин) 71, 106
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 178, 190, 395, 397
Беговић, Никола 353, 354
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 109
Бен, Готфрид (Gottfried Benn) 124
Бенвенист, Емил (Émile Benveniste) 104
Беноцо, Франческо (Francesco Benozzo) 212, 216
Берман, Маршал (Marshall Howard Berman) 119
Бећковић, Матија 35
Бечејски, Мирјана 170, 171, 431, 436, 438, 445
Благојевић, Десимир 9, 24, 46, 63, 155, 173, 366
Бланшо, Морис (Maurice Blanchot) 407, 427
Блос, Лаувел (Lowell Bloss) 201, 216

Богдановић, Милан 298
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 42, 118, 121, 142
Божовић, Гојко 415, 425
Бојд, Џејмс (James Boyd) 201, 216
Бојић, Милутин 431
Бојовић, Драгиша 271, 273, 279
Бокасини, Данијела (Daniela Boccassini) 212, 216
Брајовић, Тихомир 386, 397
Братић, Добрила 341, 357
Бремон, опат Анри (Henri Bremond) 410
Бретон, Андре (André Breton) 431
Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 124
Бушетић, Тодор М. 353, 354

Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 368
Валери, Пол (Paul Valéry) 11, 13, 30, 31, 32, 45, 76, 121,
401–428, 431, 457, 459
Велманс, Тања (Tania Velmans) 246, 255
Велмар-Јанковић, Светлана 16, 262, 279
Верлен, Пол (Paul-Marie Verlaine) 42, 121
Винавер, Станислав 9, 24, 45, 46, 53, 63, 122, 155, 219–
230, 310, 361–375, 377, 378, 380, 386, 397, 424, 460
Витмен, Волт (Walt Whitman) 118, 120, 123
Влашич, Тибор (Tibor Ivan Wlassics) 207, 217
Воргић, Маринко 325, 328
Вранеш, Бранко 219–230
Врховац, Душка 423, 425
Вуковић, Дејана 426

Гејџ, Џон (John Gage) 236, 257
Гербран, Ален (Alan Gheerbrant) 247, 257
Гиљен, Хорхе (Jorge Guillén) 420
Гордић, Славко 16, 19, 87, 132, 190, 213, 214–216, 228,
256, 279, 335, 354–357
Грдинић, Никола 315, 329
Грејвс, Мејтланд (Maitland E. Graves) 235, 236, 257
Гринблат, Стивен (Stephen Jay Greenblatt) 103

Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 251, 403
Данојлић, Милован 44, 314, 316, 329
Данте, Алигијери (Durante degli Alighieri) 204
Д'Анунцио, Габријел (Gabriele D'Annunzio) 124
Дарвин, Михаил (Михаил Дарвин) 69, 86
Де Кирико, Ђорџо (Giorgio de Chirico) 234, 431
Де ла Тур, Жорж (Georges de La Tour) 11, 240
Де Лил Адам, Вили (comte de Villiers de l'Isle-Adam) 42
Де Ман, Пол (Paul de Man) 109, 112, 123
Деановић, Мирко 217
Деветак, Небојша 163
Дега, Едгар (Edgar Degas) 403
Дединац, Милан 419, 427
Делић, Јован 23–40, 197, 221, 224, 228, 232, 255, 292,
295, 303, 312, 329, 373, 375, 384, 398
Деретић, Јован 395, 398
Дерида, Жак (Jacques Derrida) 103, 106, 108–110, 131
Дојсен, Паул (Paul Deussen) 439, 447
Доментијан 431
Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович
Достоевский) 109
Детелић, Мирјана 348, 355
Дубак, Бранимир 355
Дучић, Јован 27, 44, 62, 239, 366, 483

Ђидић, Љубиша 59, 254
Ђорђевић, Бане 398
Ђорђевић, Тихомир 348, 355
Ђорђић, Стојан 326
Ђукић, Александар 99
Ђурић, Војислав 357, 441, 447
Ђурић, Мина 429–448

Егерић, Мирослав 16, 194, 195, 214, 373, 375
Еко, Умберто (Umberto Eco) 96, 99
Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 337, 338, 347–350, 355, 357
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 52, 123, 364, 376

Жакоб, Макс (Max Jacob) 142, 440
Живковић, Драгиша 280

Здравковић, Мирјана 357
Зец, Божидар 257
Зима, Лука 293, 304
Златановић, Момчило 353, 355
Зоговић, Радован 298

Ивековић, Рада 434, 437, 439, 441, 447
Ивић, Павле 215
Изер, Волфганг (Wolfgang Iser) 103
Икодиновић, Наташа 255
Илић, Војислав 44
Иригарај, Лис (Luce Irigaray) 119

Јанг, Серинити (Serinity Young) 201, 216
Јанићијевић, Јован 337, 357
Јаћимовић, Слађана 148, 175–191, 201, 214
Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 123
Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 411
Јерков, Александар 101–132

Јовановић, Александар 7–20, 24, 26, 37, 38, 48, 49, 59, 62,
64–66, 75, 86, 131, 135, 138, 149, 157, 158, 162, 171,
176, 190, 195, 197, 211, 213, 214, 221, 229, 232, 233,
240, 241, 246, 254, 255, 256, 260, 265, 270, 274, 279,
280, 284, 285, 287, 295, 296, 302, 303, 327–329, 334,
348, 355, 388, 420, 425, 431–435, 437, 438, 444–446

Јовановић, Бојан 189, 190, 355
Јовановић, Јован Змај 211
Јовић, Бојан 212, 214, 232, 256, 388
Јонке, Људевит 217
Јосимовић, Радослав 447
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 437, 440, 447

Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 103
Кандински, Василиј (Василий Васильевич Кандинский) 235

Кант, Имануел (Immanuel Kant) 130
Каравађо, Микеланђело (Michelangelo Merisi o Amerighi da Caravaggio) 236
Карађорђе Петровић 431
Карађорђевић, краљ Александар I 431
Карановић, Зоја 344, 357
Караџић, Вук Стефановић 200, 202, 215, 358
Касирер, Ернст (Ernst Cassirer) 118
Кле, Паул (Paul Klee) 11, 231–236, 239, 248–250, 252, 253, 256, 258
кнез Лазар Хребељановић 431
кнегиња Милица Хребељановић 431
Ковачевић, Милош 293, 301, 303
Козарац, Иван 293
Колунџија, Драган 44
Комненић, Милан 16
Константиновић, Радомир 364
Корбије, Тристан (Tristan Corbière) 42
Косановић, Јелена 426
Костић, Звонимир 16
Костић, Лаза 31, 49, 118, 211, 293, 310, 460
Крањчевић, Силвије Страхимир 294
Крстић, Марко 71, 86, 195, 214
Кругер, Стивен (Steven F. Kruger) 204, 216
Крушевски, Николај Вјачеславович (Николай Вячеславович Крушевский) 274
Крџић, Шефкет 425
Кулишић, Шпиро 201, 214
Кун, Томас (Thomas Kuhn) 105

Лазаревић ди Ђакомо, Персида 193–217
Лајбниц, Готфрид (Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz) 71
Лакан, Жак (Jacques Marie Émile Lacan) 107, 108, 131
Лаковић, Александар Б. 158, 171
Лалић, Иван В. 32, 34, 37, 42, 62, 63, 76, 114, 123, 130, 223, 229, 484
Ласек, Агњешка 337, 347, 355

Ливада, Раша 126, 130
Линг, Тревор Освалд (Trevor Oswald Ling) 201, 217
Лич, Едмунд (Edmund Leach) 348, 358
Лопичић, Весна 445
Лотман, Јуриј (Јуриј Михайлович Лотман) 118
Лотреамон (comte de Lautréamont) 142
Лукић, Биљана 357
Лукић, Велимир 44

Љапина, Лариса (Лариса Евгеньевна Ляпина) 68, 86
Љубинковић, Ненад 348, 358

Магрит, Рене (René François Ghislain Magritte) 236
Мајорино, Ђанкарло (Giancarlo Maiorino) 82, 87
Макробије, Амброзије Теодосије (Ambrosius Theodosius
Macrobius) 205, 206
Максимовић, Горан 86, 285, 303
Максимовић, Десанка 432
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 11, 30, 42, 45,
118, 120–125, 142, 171, 177, 402, 405, 407, 409, 410,
413–415, 418, 422, 427, 445
Маљевич, Казимир (Kazimir Severinovich Malevich) 232–
234, 238
Манојловић, Тодор 57–59
Маринети (Filippo Tommaso Emilio Marinetti) 124
Марић, Андреја 361–378
Марић, Сретен 355
Марковић Кодер, Ђорђе 9, 24, 46, 52, 63, 118, 155, 173,
176, 284, 287, 310, 365, 380, 424
Маркс, Карл (Karl Heinrich Marx) 110
Марлоу, Кристофер (Christopher Marlowe) 431
Маршал, Бернард (Bernard Marchal) 417, 427
Мастард, Хелен (Helen Meredith Mustard) 68, 87
Матић, Светозар 319, 329
Матицки, Миодраг 354
Мелетински, Елеазар (Елеазар Моисеевич Мелетинский)
263, 264, 267, 270, 276, 280

Мерил, Стјуарт (Stuart Fitzrandolph Merrill) 43
Мечанин, Радмила 356
Мијушковић, Слободан 232–234, 238, 256
Микић, Радивоје 16, 19, 50, 51, 59, 66, 75, 87, 138, 149,
154, 171, 177, 190, 195, 196, 201, 209, 212–215, 232,
233, 244, 254, 255, 256, 261, 275, 279, 285, 286, 299,
303, 317, 318, 329, 335, 355, 386, 388, 436, 445, 446
Милановић, Александар 27, 38, 99, 139, 149, 161, 162, 224,
229, 261, 262, 279, 283–305, 316, 329, 389, 395, 398
Милановић, Братислав 302
Милосављевић, Петар 376
Милош, Оскар (Oscar Vladislav de Lubicz Milosz) 457
Милошевић Ђорђевић, Нада 198, 215
Милошевић, Никола 11, 16, 19, 28, 29, 39, 48, 50, 59, 240,
257, 380, 381, 398, 411, 428
Милутиновић, Зоран 446
Миљковић, Бранко 9, 24, 25, 28, 31, 32, 37, 39, 40, 44–46,
49, 58, 62, 63, 90, 95, 99, 122, 125, 155, 173, 223, 246,
307–310, 322, 329, 366, 380, 404, 409, 414, 417, 424,
460, 461
Мирков, Нада 19, 71, 86, 132, 213–216, 230, 446
Миро, Хуан (Joan Miró) 234
Митровић, Милун 236, 256
Михаиловић, Жана 426
Мишић, Зоран 430, 431, 446
Мишић Илић, Биљана 445
Мореас, Жан (Jean Moréas) 42
Мунк, Едвард (Edvard Munch) 234

Настасијевић, Момчило 8, 9, 11, 24, 26–28, 35, 37, 39,
53, 62–64, 88, 116, 118, 120, 122, 123, 125, 145, 155,
172, 173, 176, 284, 292, 310, 365, 366, 379–385, 387,
390–394, 396–399, 416, 422, 424, 431
Негришорац, Иван 19, 87, 132, 190, 213, 214–216, 228,
256, 279, 354–357
Недић, Владан 350, 356, 358
Нешић, Ђорђе 163

Николић, Мирослав 297, 304
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 110
Новаковић, Душко 164
Новаковић, Јелена 11, 16, 44, 45, 59, 401–428

Његош, Петар Петровић 33, 463

Обреновић, Милош 462
Опачић, Зорана 231–258
Остин, Џон Ленгшо (John Langshaw Austin) 103

Павић, Милорад 211
Павловић, Миодраг 33, 35, 40, 122, 123, 219–221, 223,
227, 229, 322, 329, 338, 358
Пајин, Душан 434, 439–441, 447
Палавестра, Предраг 20
Пандуровић, Сима 294
Пантелић, Никола 214
Пастуро, Мишел (Michel Pastoureau) 235, 239, 256
Паунд, Езра (Ezra Weston Loomis Pound) 123
Перић, Мирјана 357
Перишић, Недељка 379–399
Перс, Сен-Џон (Saint-John Perse) 142
Петковић, Владислав Дис 49, 128
Петковић, Новица 37, 38, 362, 369, 376, 384, 385, 397, 399
Петровић, Милутин 130
Петровић, Мирјана 68, 69, 85, 86
Петровић, Новица 70, 71, 87
Петровић, Петар Ж. 214
Петровић, Растко 27, 39, 119, 122, 123, 125, 142, 342,
356, 363, 380, 431
Петровић, Светозар 108, 435, 447
Пешикан, Рајко 334
Пешикан-Љуштановић, Љиљана 27, 38, 333–359
Пешић, Радмила 198, 215
Пијаде, Давид С. 447
Пијановић, Петар 41–60

Пикон, Гаетан (Gaétan Picon) 404, 428
Писарев, Ђорђе 426
Платон (Πλάτων) 110
По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 118
Попа, Васко 9, 11, 27, 28, 32, 33, 35, 39, 49, 62–64, 88,
120, 122, 125, 126, 155, 176, 246, 260, 284, 310, 322,
380, 424
Поповић, Александар И. 59, 254, 426
Поповић, Богдан 45
Поповић, Богдан А. 16
Поповић, Јован Стерија 118
Прет, Мери Луис (Mary Louise Pratt) 103

Раденковић, Љубинко 178, 190, 201, 215, 244, 256, 274,
280, 343, 344, 348, 358
Радивојевић Петровић, Драгана 358
Радисављевић, Зоран 85, 398, 426
Радичевић, Бранко 419
Радичевић, Бранко В. 283
Радовић, Борислав 11, 44, 63, 122, 417
Радојчић, Саша 94, 99, 148, 153–173, 195, 196, 215, 242,
256, 284, 304, 317, 330, 335, 356, 436, 446
Радоњић, Горан 89–100
Раичевић, Горана 333
Раичковић, Стеван 36, 38, 40, 164, 223
Ракић, Милан 118
Реверди, Пјер (Pierre Reverdy) 419
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 42, 124, 142
Рембрант (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 236, 241
Ренан, Ернст (Joseph Ernest Renan) 431
Рењије, Анри де (Henri-François-Joseph de Régnier) 42
Ристовић, Александар 44
Рифатер, Мишел (Michel Riffaterre) 112
Родченко, Александар (Александр Михайлович Родчен-
ко) 11
Росић, Тиодор 432, 433, 446
Русо, Жан Жак (Jean-Jacques Rousseau) 109

Саратлић, Рада 425
Свети Сава 431
Секулић, Исидора 142, 434, 437, 439, 442, 446
Серл, Џон (John Rogers Searle) 103, 106
Сикимић, Биљана 299, 304
Симић, Чарлс (Charles Simic) 259
Симовић, Љубомир 9, 16, 20, 23, 24, 26, 33, 35, 39, 46, 47,
52, 56, 59, 87, 90, 96, 99, 155, 156, 172, 199, 220, 229,
310, 318, 330, 334–356, 376, 463
Скок, Петар 200, 217
Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 119
Стерјопулу, Елени Апостолос (Э. А. Стеръепулу) 71, 74,
77, 87
Стефановић, Мирјана 164
Стојановић, Зоран 355
Стојановић, Љубомир 358
Стојановић Пантовић, Бојана 87, 141, 142, 149, 168, 172,
194, 196, 215, 285, 304, 321, 330, 370, 376, 391, 392,
398, 431, 433, 443, 446
Сувајдић, Бошко 207–209, 215, 335, 356, 434, 438, 444,
446

Тагоре, Рабиндранат (Rabindranath Tagore) 142, 429,
432, 433, 435–448
Тадић, Новица 17, 126, 295, 299, 302
Тешић, Гојко 229, 425
Тешић, Милосав 44, 114, 126, 130, 155, 186, 190, 221,
222, 228, 229, 283, 295, 299, 301, 366
Тимотијевић, Божидар 44
Толстој, Светлана М. (Светлана Михайловна Толстая)
201, 215, 358
Тонтић, Стеван 163
Тројановић, Сима 337, 356
Требјешанин, Жарко 352, 358

Ђурић, Слободан 256
Ђурчић, Агица 427

Филиповић, Фрида 190
Фрај, Нортроп (Herman Northrop Frye) 264, 279
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 108
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 103, 105, 106, 131

Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 108, 110, 242, 257, 367
Хамовић, Драган 19, 38, 86, 99, 132, 146, 148, 149, 172,
190, 197, 214–216, 228, 229, 242, 255, 256, 279, 329,
375, 392, 396, 398, 399
Хас, Алојз (Alois Haas) 204, 216
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich
Hegel) 109, 431, 459
Хелдерлин, Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölder-
lin) 408
Хлебџ, Борис 358
Христић, Јован 32, 44, 76, 123, 166, 220, 221, 229, 230, 420
Хусерл, Едмунд (Edmund Gustav Albrecht Husserl) 109, 161

Целан, Паул (Paul Celan) 124, 127
Цивјан, Тајјана (Татјана Владимировна Цивњан) 347,
356, 357
Цицерон, Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 205
Црњански, Милош 111, 118, 142, 362, 363, 375

Чајкановић, Веселин 348, 357
Чукић, Зоран 425

Шеатовић Димитријевић, Светлана 61–88, 207, 216, 221,
230
Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 247, 257
Шенберг, Арнолд (Arnold Schoenberg) 235
Шутић, Милослав 16, 64, 87, 94, 95, 99, 160, 161, 172,
176, 190, 195, 216, 261, 262, 279, 323, 325, 330, 357,
388, 399

ПРЕДАЧКА МЕЛОДИЈА АЛЕКА
ВУКАДИНОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Трбиње

*

За издаваче
др Весна Матовић
Славко Вучуревић

*

Лектор и коректор
Ана Љ. Петровић

*

Превод резимеа на енглески
Тијана Тропин

*

Израда индекса
Марко Аврамовић
Марко М. Радуловић

*

Тираж
300 примерака

*

ISBN 978-86-7095-211-9

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1 Вукадиновић А. (082)

ПРЕДАЧКА мелодија Алека Вукадиновића :
зборник радова / [уредници Александар
Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић]. -
Београд : Институт за књижевност и уметност
; Требиње : Дучићеве вечери поезије, 2014
(Београд : Чигоја штампа). - 497 стр. ; 19 см. -
(Наука о књижевности. Поетичка
истраживања ; књ. 18)

„Овај зборник је резултат рада на пројекту
'Смена поетичких парадигми у српској
књижевности двадесетог века : национални и
европски контекст' . . .“ --> полеђина насл.
листа. - Тираж 300. - Напомене и
библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summaries. -
Регистар.

ISBN 978-86-7095-211-9 (ИЗКИУ)

а) Вукадиновић, Алек (1938-) - Поезија
COBISS.SR-ID 207904524

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

ПОЕТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА

ЗБОРНИЦИ РАДОВА

СЕДАМ ЛИРСКИХ КРУГОВА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА БРАНКА МИЉКОВИЋА

ПОЕЗИЈА ВАСКА ПОПЕ

ПЕСНИК РАСТКО ПЕТРОВИЋ

ДИСОВА ПОЕЗИЈА

ПОЕТИКА СИМЕ ПАНДУРОВИЋА

МИЛАН РАКИЋ И МОДЕРНО ПЕСНИШТВО

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА ПОЕТИКА ИВАНА В. ЛАЛИЋА

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ЈОВАНА ДУЧИЋА

МОДЕРНИ КЛАСИЦИСТА ЈОВАН ХРИСТИЋ

ПОЕТИКА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

ПЕСНИШТВО И КЊИЖЕВНА МИСАО МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

ПЕСНИЧКЕ ВЕРТИКАЛЕ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

О ПЕСМАМА, ПОЕМАМА И ПОЕТИЦИ МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА

ПЕСНИЧКА ПОЕТИКА ОСКАРА ДАВИЧА

ПЕСНИЧКО ДЕЛО И МИСАО О ПОЕЗИЈИ МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА МИЛАНА ДЕДИНЦА

ПРЕДАЧКА МЕЛОДИЈА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА